



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El silencio y sus bordes

Discursos extremos en la literatura y el cine argentinos (entre los 60 y los 70)

Autor:

Oubiña, David

Tutor:

Sarlo, Beatriz

2004

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

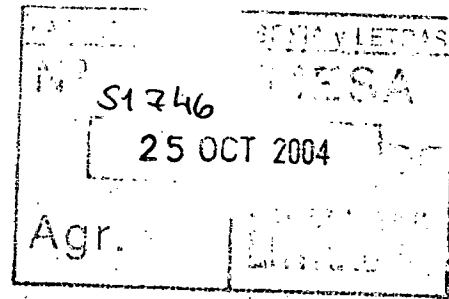
Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 11-2-17



EL SILENCIO Y SUS BORDES

Discursos extremos en la literatura y el cine
argentinos (entre los 60 y los 70)

TESIS DE DOCTORADO
(Area: Letras)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Doctorando: David Oubiña
Directora de Tesis: Beatriz Sarlo

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Noviembre de 2004

TESIS 11-2-17

EL SILENCIO Y SUS BORDES

Discursos extremos en la literatura y el cine
argentinos (entre los 60 y los 70)

INDICE

Introducción.....4

Cronofotografías literarias.....42

El happening pesimista.....109

Metodología de la dispersión.....195

Un freak show.....270

El luminoso fracaso.....332

Corpus.....349

Bibliografía.....352

INTRODUCCION

I

"La definición de aquello en que el arte pueda consistir —escribió Adorno— siempre estará determinada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser"¹. Impulsado hacia adelante, se lanza hacia aquello que desconoce y que lo transformará indefectiblemente. Adorno dirá que el arte sólo existe en relación con lo que no es arte y que, por lo tanto, su ley de desarrollo es su propia ley de formación. Una vez planteados sus presupuestos, no puede sino radicalizarlos, empujarlos hacia el extremo, al encuentro de ese horizonte ajeno en donde se pondrá en cuestión a sí mismo: en donde conseguirá renovarse, o acabará por extraviarse.

El adjetivo latino "extremus" es una forma superlativa de "exter" o "exterus" que significa "extranjero, extraño, de otro país". Así entendido, el extremo es ese punto en donde las cosas se aventuran al destierro y se arriesgan al desconocimiento de sí. Allí, en ese linde, lo propio se asoma a la extranjería. Las narraciones de lo

¹ Theodor Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983, pp. 11-12.

extremo son, entonces, las que traen noticias sobre esa *terra incognita*: no por haber estado allí (ese exterior es inexperimentable) sino por haberlo intuido en los avatares del arte. Los films y los textos extremos son aquellos que, desde el interior del lenguaje, apuntan a ese exterior en donde ya no habría lenguaje; insinúan en la concavidad de sus formas ese vacío que nunca alcanzan a nombrar pero que permanentemente convocan y asedian. No es una representación del límite sino una experiencia del límite (con los medios de la representación).

Esta investigación procura reflexionar sobre el concepto estético de lo extremo a partir de la lectura de ciertos textos y films en donde esa experiencia del límite resulta sobresaliente. No se trata, por lo tanto, de un análisis histórico o crítico (aun cuando esos enfoques serán incorporados lateralmente a mi trabajo) sino de una búsqueda teórica que pretende construir un campo de nociones. Lo que me ha interesado no es postular una hipótesis que se verificaría en determinados casos particulares sino proponer una problemática estética elaborada en el diálogo constante con un grupo de obras. Entendido de este modo, el corpus no se presenta como un mero conglomerado de textos y films que comparten algunos rasgos comunes sino como el marco de articulación de un problema definido en la perspectiva de una lectura. En ese sentido, las cuestiones suscitadas por la investigación podrían proyectarse sobre otros textos y films caracterizados aparentemente por un contrato de lectura más accesible aunque, tal vez, no menos tensionados por la fascinación de ese exterior.

Si el extremo separa lo que es literatura y cine de aquello que ya no lo es, su funcionalidad estética no consiste en consumir el pasaje sino, más bien, en incumplirlo. Ese exterior es, por definición, inaccesible y sólo cabe aproximarse a él mediante rodeos. Como la flecha que dispara el arquero en la aporía de Zenón, la narración extrema jamás llega a destino; opera, más bien, en el hiato infinitesimal del acercamiento (siempre en progresión y nunca completo) que su movimiento ha generado. Si es un fracaso, se trata —por cierto— de un fracaso luminoso. La pulsión de ruptura consiste en forzar los postulados de la institución estética hasta el límite más allá del cual todo desideratum derivaría en naufragio. Rozar, sin detenerse, ese instante preciso en que la obra encontraría su justificación pero al precio de sentenciar su imposibilidad en tanto obra. En ese sentido, las narraciones de lo extremo no hacen más que cumplir de manera exacerbada las ambiciones de un arte moderno: llevar el lenguaje al límite para probar su resistencia, arrastrarlo hasta ese confín en donde se abisma y encuentra su punto ciego. En donde convoca inevitablemente al silencio.

Quizás, entonces, la obra (toda obra) funciona en los bordes de ese silencio. No es tanto una presencia que viene a desplazar o a erradicar ese vacío para instalar un espacio pleno sino, más bien, la morada siempre precaria, inestable, perecedera que un trazo ha logrado sustraer al silencio. Como una construcción al filo de un abismo. Didi-Huberman sostiene que, "a menudo, las cosas del arte comienzan a contrapelo de las cosas de la vida. La vida comienza por un nacimiento, una obra puede comenzar bajo el imperio de la

destrucción"². La destrucción es la infancia de la obra. ¿Cuáles son las huellas no demasiado indelebles que quedan allí en donde hubo algo? La creación estética es un triunfo provisorio, porque no se sostiene sobre una afirmación de soberanía sino que coloca a la obra en un emplazamiento asediado por el fantasma de un silencio con el que debe negociar permanentemente. Es lo que dice Claudio Parmiggiani, cuya obra analiza Didi-Huberman: "a las palabras y a los sonidos, prefiero las imágenes porque son silenciosas (...) El alfabeto de la pintura no pertenece ni a la palabra ni al pensamiento lógico. El arte no precisa ninguna interrogación; es una interrogación que quiere permanecer como tal. Empezar a hablar de su propio trabajo significa comenzar a callarse porque la obra es una iniciación al silencio"³.

A fines de la década del 60 y principios de la década del 70 se escriben y se filman en la Argentina varios textos y películas que, a pesar de sus notorias diferencias, comparten una exacerbación estilística radical y un magnetismo irrefrenable por el límite. Es un instante paradójico: como si, en el mismo momento en que se expone, la obra se resistiera a todo intercambio y se empeñara en un movimiento aparentemente estéril, sin progenie, sin descendencia. Lo cierto es que, incomprensible o soez o exasperado o dinamitado, el espacio textual y el espacio filmico se han vuelto lugares

² Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, París, Les éditions de minuit, 2001, p. 1.

³ Citado en *ibid.*, p. 45. En este texto, Didi-Huberman analiza la serie de obras de Claudio Parmiggiani agrupadas bajo el título *Delocazione*: la obra es, allí, un lugar en movimiento. "*Delocazione* no quiere decir ausencia de lugar, sino su desplazamiento productor de paradojas. No el rechazo sino la *puesta en movimiento del lugar*, de manera de ponerlo a trabajar y a narrar" (p. 34).

inhabitables. *El fiord* (1967), de Osvaldo Lamborghini; *The Players vs. Angeles Caídos* (1968), de Alberto Fischerman; *Puntos suspensivos* (1971); de Edgardo Cozarinsky y "La mayor" (1972), de Juan José Saer son algunas de esas obras⁴. No son las únicas: sería posible verificar esa pulsión radicalizada en otras producciones contemporáneas e, incluso, rastrear su continuidad antes o después. Philippe Sollers, por ejemplo, alude a *textos-límite* para caracterizar esas textualidades irreductibles. Allí entran aquellos textos que han sido objeto de censura por parte de las ideologías de la linealidad ("incapaces de reconocer un texto como texto") y que han sido forzados a alinearse: "Lo que contestamos es la historia lineal, la cual siempre ha sojuzgado el texto a una representación, un tema, un sentido, una verdad, que, bajo las categorías teológicas de sentido, de tema y verdad reprime el enorme trabajo de la obra en sus textos-límite"⁵. Pero el propósito declarado de Sollers es construir una teoría de las excepciones. Contrariamente, uno de los objetivos de mi

⁴ *El fiord*, publicado en 1969 por Ediciones Chinatown, había sido escrito entre 1966 y 1967; "La mayor" es de 1972 y fue incluido en el libro homónimo, publicado en 1976 por editorial Planeta; el rodaje de *The Players vs. Angeles Caídos* se inició en 1968 y la película fue estrenada en 1969; *Puntos suspensivos* se realizó entre 1970 y 1971 pero no llegó a estrenarse. (En rigor, el título del film de Cozarinsky consiste sólo en la representación tipográfica de los puntos suspensivos. Se trata de una expresión visual más que verbal. Para evitar confusiones en la lectura, me referiré a él como *Puntos suspensivos*.)

⁵ Jacques Henric, "Escritura y revolución (Jacques Henric pregunta a Philippe Sollers)", en Redacción de Tel Quel, *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 86. Sollers desarrolla esa concepción de "textos-límite" —que recibe en línea directa de Blanchot y Bataille— en *La escritura y la experiencia de los límites*, Caracas, Monte Avila, 1992. Los casos que analiza (Dante, Sade, Mallarmé, Artaud, Bataille, Lautréamont) son obras que "por su coeficiente de impugnación teórica-formal" manifiestan una capacidad excepcional para poner en crisis la totalidad del espacio de la escritura y sus condiciones de legibilidad: "no es un lenguaje, sino, cada vez, destrucción de un lenguaje" (p. 17). En una dirección similar, que tiende a la separación y el aislamiento de esa dimensión estética extrema, se orienta el trabajo de Marjorie Perloff, *Radical Artifice*, Chicago, University of Chicago Press, 1991 y el de Martin Walsh, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute, 1981.

trabajo será demostrar que las que denomino narraciones extremas no son excepciones sino sólo instancias privilegiadas en donde observar las características de un cierto pacto de escritura/lectura que no debería aislarse como propiedad de un grupo, un momento o un medio. Si el corpus es heterogéneo, si la perspectiva es interdisciplinaria, si los autores no pertenecen a un movimiento o una corriente, eso se debe a que mi propósito fue estudiar los alcances de ese componente extremo.

Estrategias de ruptura —de dinamitación, más bien—, gestos sin retorno: la destrucción arrogante de la sintaxis audiovisual, la intertextualidad explosiva, la causalidad dramática en ruinas (en Cozarinsky); el relato hiperbólico, la puntuación criminal, las perversiones léxicas, las asociaciones fónicas contra natura, la sintaxis jadeante y violenta (en Lamborghini); la negatividad experimental, el gusto por la discontinuidad y la asincronía, el cruce de registros, la deriva del relato (en Fischerman); la morosidad obsesiva y recurrente, la dilatación de la frase que ahoga toda narración, la exasperación del detalle, la hermética abstracción del enunciado, la voracidad inapresable del lenguaje (en Saer). La literatura y el cine apuntan aquí a un *non plus ultra* de la estética. ¿En qué medida es posible extraer de estos discursos una teoría sobre los procesos de producción del sentido en cine y en literatura? Indudablemente se trata, todavía, de narraciones; pero aquello que cuentan (sus estructuras de sentido) se halla en los bordes de toda narración, sobre un límite más allá del cual ya no sería posible contar. Aparentemente refractarias a toda interpretación (que es el modo más desesperado de convocar a la interpretación), en estas

narraciones de lo extremo aparece de manera espectacular el esfuerzo que implica siempre conferir un sentido.

Si las poéticas y los pactos interpretativos dominantes tienden a borrar ese esfuerzo en beneficio de lo comprensible, aquí, en cambio, el sentido es lo que se cuele apretadamente entre las fisuras de una superficie en donde todo permanentemente amenaza con ausentarse. La obra, entonces, no es *abierta*. No es un receptáculo maleable cuya intencionalidad se realiza en la multiplicidad de lecturas. No hay una vocación de apertura que promueve interpretaciones sino una incompletud definitiva que la lectura necesita forzar⁶. La obra está ahí, no abierta sino expuesta (clausurada pero arrojada) a toda mirada. No habría que buscar su productividad en esa vocación de apertura que permite —autoriza— diferentes lecturas sino, precisamente, en su resistencia a ser leída. Si hay un punto de partida —además de un confín— en estos textos y films exasperados o hipertélicos, es porque ellos reclaman una

⁶ En este sentido, habría que desestimar la noción de *intentio operis* con la que Umberto Eco pretende superar los problemas que suscita la figura empírica del autor (*intentio auctoris*) y, al mismo tiempo, limitar los excesos de la interpretación (*intentio lectoris*). Eco sostiene: "Puesto que la intención del texto es básicamente producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre él, la iniciativa del lector modelo consiste en imaginar un autor modelo que no es el empírico y que, en última instancia, coincide con la intención del texto. Así más que un parámetro para usar con el fin de validar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado" (Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 69). Pero entonces: o bien se trata de un atajo teórico, una manera elegante de reponer una autoridad (la autoridad textual que no es otra cosa que el autor en el texto) que viene a restringir el tipo de interrogaciones que podrían formularse a la obra, o bien se trata de un simulacro, un desdoblamiento de la interpretación que, antes de leer, sobreimprime en el texto sus propios protocolos de lectura. Véase también Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta - De Agostini, 1984 y *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998.

relación más opaca, más desesperada, más devastadora con aquello que se filma y se escribe.

II

La investigación pretende poner en conexión ciertos textos y films que fueron recibidos como producciones atípicas o anómalas, como gestos exasperados o meras provocaciones. Como si fueran mutaciones —en sentido genético— improductivas o poco funcionales para el sistema estético. Frente a ellos, muy a menudo las interpretaciones han operado por separación más que por integración: eligieron definirlos rápidamente como inclasificables en lugar de interrogarse si debían modificar sus propios protocolos de lectura para incorporarlos. Las obras del corpus explicitan ese aspecto de los relatos en cine y en literatura al que he denominado extremo y que suele relegarse al plano de las excepciones. En este sentido, es preciso distinguir el concepto de narración extrema respecto de otras nociones vecinas (o "categorías parientes", como diría Foucault) con las que, eventualmente, puede confundirse o superponerse. Lo extremo puede manifestarse bajo las formas de lo excesivo o lo ilegible y, de hecho, en el curso del trabajo explotaré a veces ese vínculo; pero sería un error reducirlo al campo de acción de esas categorías. A pesar de que todos estos términos coinciden en algunos aspectos (cierta negatividad, cierta resistencia, cierta hostilidad a lo comunicable), enuncian diferentes hipótesis sobre el

modo en que funciona la representación estética. Frente a lo excesivo o lo ilegible, lo extremo —tal como se lo entenderá aquí— es una noción más abarcadora, menos determinada por los contextos de recepción y desvinculada de una confrontación funcional entre pares de opuestos.

Si en los textos y films extremos, esa aparente singularidad aparece como rasgo central y definitorio de la representación, es porque supone la exacerbación de una dimensión expresiva que en los modos dominantes tiende a ser relegada o acotada. ¿Pero en qué medida lo extremo se diferencia de lo excesivo y de lo ilegible? ¿Qué define el exceso o la ilegibilidad de un discurso? Dice Stephen Heath, a propósito de la potencia excesiva que los films narrativos tienden a excluir: "Si la película de ficción trabaja para producir una homogeneidad, para allanar la contradicción, esa homogeneidad es sólo el *producto* de la película; de ningún modo agota el sistema textual —el proceso filmico, el movimiento relacional— que es precisamente el requisito de su producción"⁷. Es decir que los films se organizan como resultado de una batalla entre dos fuerzas opuestas: una de ellas tiende hacia la unidad de la obra y, por lo tanto, hace posible percibir las relaciones de los componentes dentro de una estructura narrativa; la otra se coloca por afuera de esas fuerzas homogeneizadoras y consiste, básicamente, en el excedente material de la imagen que nunca puede ser dominada del todo por las estructuras narrativas. "Percibir el sistema textual del film, aproximarse a él, sólo resulta posible si se coloca la película sobre

⁷ Stephen Heath, "Film, System, Narrative", en *Questions of Cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 1981, p. 133.

este doble escenario, sobre la elaboración de su orden y del material que ese orden contiene, sobre el relato producido y los términos de su producción. El análisis debe tratar con este trabajo del film para convertirse, exactamente, en la muerte —la perturbación en sí misma— de cualquier cine *dado*"⁸.

Esa textura visual que tiende a lo disperso, a lo heterogéneo, a lo discontinuo, y que se resiste a comparecer ante el sistema ordenado de la representación, es lo que Kristin Thompson —a partir de Heath— denomina "exceso". El excedente no es, por lo tanto, un agregado sino una dimensión siempre presente que tiende a ser reprimida en la representación canónica pero que, precisamente por eso, no deja de acechar desde sus márgenes. El trabajo de análisis, dice Thompson, no debería ocuparse exclusivamente de los elementos cohesionantes o del exceso sino, más bien, de la tensión entre ambos: "Heath alude al cine clásico de Hollywood que, emblemáticamente, se esfuerza por minimizar el exceso mediante una motivación extremadamente minuciosa. Otros films ajenos a esta tradición no siempre intentan proporcionar una motivación aparente para todo lo que sucede en el film y, por lo tanto, hacen que sus elementos potencialmente excesivos resulten más notorios"⁹. Es importante destacar, en este planteo, la consideración de la obra (un film, un texto) como el resultado de una lucha entre fuerzas opuestas que la tensionan tanto hacia la unidad como hacia la dispersión. Sin embargo, tal como queda planteada la cuestión, supone dos

⁸ Ibid., p. 143.

⁹ Kristin Thompson, "The Concept of Cinematic Excess"; en Philip Rossen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, p.131.

inconvenientes que es preciso despejar. En primer lugar, subsiste aquí la vieja dicotomía entre forma y contenido: de un lado, las fuerzas unificantes de la narración y del otro lado, la tendencia dispersiva de ciertos elementos formales. El problema con esta noción de exceso es que termina convalidando aquello que parecería poner en cuestión: el exceso sobreviene cuando un elemento que debería ser funcional al relato comienza a girar sobre su propio eje y adquiere un protagonismo casi insolente, liberándose de las constrictivas ataduras impuestas por la tiranía de una historia. Por lo tanto, en segundo lugar, lo que se considera excesivo es todo lo que no puede ser medido según los códigos de una narración clásica, lineal y motivada. Se trata de una dimensión reprimida que puede reponerse como dispersión (para Heath) o como desvío (para Thompson) pero que, precisamente por eso, no deja de considerar a las estructuras unificadoras y homogeneizantes del sistema narrativo como una especie de apriori ontológico¹⁰. Todo exceso aspira a ser puro exceso y, sin embargo, su propio movimiento excesivo no puede sino afirmar la persistencia de aquello que excede.

Si el texto y el film excesivos desbordan la interpretación, las narraciones ilegibles, por su parte, tienden a impedir que penetre la interpretación. "Noli me legere" es la interdicción órfica del texto:

¹⁰ También, aunque por otros motivos, resulta altamente problemática la noción de exceso que propone Jean Baudrillard. En *Las estrategias fatales* plantea una impugnación de la dialéctica y proclama una revolución que no residiría en una superación (*Aufhebung*) sino en una potencialización (*Steigerung*). Se trata de una "proliferación al infinito", una "escalada a los extremos", "una obscenidad que es la finalidad inmanente de las cosas y su razón insensata". En Baudrillard, el extremo es un agregado, una sobrecarga, un abultamiento, una mera amplificación de lo dado que, en cierto sentido, lo deja intocado. Un manierismo (véase Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1994).

prohibición débil que invita a ser transgredida. Como Orfeo —escribe Blanchot—, el lector debe desobedecer la ley del texto, debe atravesar ese límite infranqueable que lo repele pero que, al mismo tiempo, precisa y estimula la transgresión¹¹. ¿Qué define, entonces, la ilegibilidad de un texto o un film? No se trata de la imposibilidad lisa y llana de leerlo puesto que, al fin y al cabo, no deja de ser una trama que se expone a la recepción para ser construida. Pero así como la interdicción del texto está para ser violada, la transgresión del lector nunca suprime por completo esa interdicción. Siempre hay algo que resiste. Lo ilegible, por lo tanto, caracteriza a la amenaza del sinsentido. Si es posible pensar en textos legibles y textos ilegibles no es porque los primeros prescindan del esfuerzo de la lectura sino porque los segundos deben ser salvados del sinsentido por la lectura. En ellos se pone de manifiesto esa necesidad generalizada —aunque a veces inadvertida— de toda narración por construir sentidos.

Representar es organizar. Más que ninguna otra forma de representación, las narraciones (y esto incluye tanto a las formas literarias como a las cinematográficas) organizan un mundo. Lo que aparece fuertemente hostigado en los relatos ilegibles es esa ilusión de plenitud construida por lo legible. Siempre existe una moral de la lectura que recorta zonas de inclusión y exclusión en lo leído; y así como en el texto legible todo parece en su lugar, el texto ilegible abona la convicción de que no debería estar escrito tal como está. El texto ilegible está fuera de lugar. O más bien: es colocado fuera de lugar. Habrá que reparar en la etimología común de *ley* y *lectura*. Lo

¹¹ Véase Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955, especialmente "Le regard d'Orphée" y "Lire".

que se puede leer es, también, lo que debe ser leído: en este punto la autorización funciona ante todo como una imposición. Hay, indudablemente, un arte del bien decir (del bendecir): aquello que *debe ser dicho* porque *está bien dicho*. Y hay, asimismo, textos y films mal hablados. Mal hablados porque confunden todo, como en la topografía caótica de Babel, y dejan escapar el sentido. Barthes: "todo texto clásico (legible) es implícitamente un arte de Plena Literatura: literatura que es plena, como un armario doméstico donde los sentidos están alineados, apilados, economizados (en este texto nada se pierde: el sentido recupera todo)"¹².

¿Pero es posible afirmar que lo ilegible constituye un rasgo propio del texto? Si la absoluta transparencia es uno de los bordes ilusorios de toda interpretación, lo ilegible es indudablemente su opuesto perfecto. El único relato rendido por completo ante la ilegibilidad es el de la locura; de modo que, más acá de sus márgenes, lo ilegible siempre denuncia una incapacidad de la lectura. Puesto que todo texto está para ser leído, siempre puede ser leído. El problema no radica en la imposibilidad de leer sino precisamente en lo contrario: siempre se termina leyendo. He ahí lo que Jonathan Culler ha denominado la *paradoja fundamental* de la literatura: "nos sentimos atraídos por la literatura porque evidentemente es algo diferente de la comunicación ordinaria (...) No obstante, el impulso a asimilar esa fuerza y esa permanencia o a dejar que la organización formal surta efecto en nosotros exige convertir la literatura en una comunicación, reducir su rareza, y recurrir a convenciones suplementarias que le permitan, por decirlo así, hablarnos. La

¹² Roland Barthes, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 169.

diferencia que parecía la fuente del valor se convierte en una distancia que hay que salvar mediante la actividad de la lectura y de la interpretación"¹³.

El exceso y la ilegibilidad son nociones clasificatorias: proponen la caracterización de un tipo de textos. Circunscriben una singularidad, la adjetivan y la fijan como excepción. Pero de ese modo, la crítica de arte reproduce sobre una parte de su objeto la misma operación que la cultura suele aplicar al arte en general: le da un lugar de excepción que, por eso mismo, queda relegado a un margen. Bajo la presunción de lo singular se neutraliza y se excluye lo que perturba a las convenciones. Lo extremo —que puede adoptar rasgos ilegibles o excesivos— pretende identificar, en cambio, un modo de producción de sentido en la literatura y en el cine (o al menos en cierta literatura y en cierto cine). Si bien mi investigación se concentra en unos pocos textos y films, su propósito no es confinarse a esos casos particulares con los que dialoga sino que se dirige a los otros textos y films con la intención de construir una *alquimia invertida* de la representación: desandar el proceso de metamorfosis por el cual toda plenitud —que nunca es inocente— ha adquirido su brillo. No se trata de leer "La mayor" como un relato excesivo sino de rastrear en él aquello que la literatura puede tener de extremo. No ver *The Players vs. Angeles caídos* como un film hermético sino identificar allí los modos radicales en que el cine produce sentido.

¹³ Jonathan Culler, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 192.

Lo ilegible o lo excesivo son cualidades que aspiran a constituirse como esencias pero, a la vez, dependen de parámetros altamente inestables. Presumen un sustancialismo del carácter resistente (lo ilegible) o desbordante (lo excesivo) en tanto atributos de un cierto tipo de texto o film; sin embargo, es evidente que se trata de rasgos impuestos por los diferentes contextos de recepción. Por lo tanto, eso que aparece como intrínsecamente distintivo, es una asignación exterior continuamente mudable. Allí radica lo contradictorio de estas descripciones: afirman que, frente a narraciones legibles o mesuradas, hay otras que simplemente no lo son, cuando —en verdad— se trata de certezas transitorias proyectadas por la interpretación. Un texto o un film dejan de ser ilegibles o excesivos en la medida en que se modifican las condiciones, los pactos y los contextos de recepción. Ese ordenamiento por pares de opuestos tiende a reducir el circuito de las obras a compartimentos estancos, de modo tal que el reconocimiento de la singularidad viene acompañado por una condena al aislamiento. Porque lo que se señala en esa peculiaridad ilegible o excesiva es una diferencia respecto de la norma: un desvío, una anomalía, una extravagancia.

A diferencia de lo ilegible o de lo excesivo, lo extremo no tiene opuesto. No es posible oponer lo extremo a lo no extremo del mismo modo en que se enfrenta lo ilegible con lo legible o lo excesivo con lo armónico, simplemente porque lo extremo no circunscribe un polo sino que define una orientación. Lo extremo es la pendiente por la que derrapan el cine y la literatura hacia ese punto imposible en donde se consumirían y se consumirían irremediabilmente. Lo

extremo, entonces, sólo se opone a lo que ya no es literatura y ya no es cine. Se trata de una cualidad absoluta porque no supone una confrontación hacia el interior de la estética sino el establecimiento de una distancia con aquello que está por afuera y más allá. En este sentido, no es una sustancia (propia de un cierto grupo de textos o films) ni una asignación (impuesta por determinado horizonte de lectura); es, en todo caso, una clave omnipresente que amplifica las relaciones entre producción y recepción. Una perspectiva estética que expande en vez de acotar y que irradia en vez de singularizar. No revela la esencia de un tipo de narraciones ni denuncia un contexto de recepción sino que define a la actividad misma de la representación.

La moderación es mantenerse dentro de la medida, las reglas, los límites (dentro del *modus*). Rómulo, por ejemplo, mata a su hermano Remo porque no respeta la línea que él ha trazado sobre el suelo para indicar los límites de la ciudad: lo mata, digamos, por inmoderado. No hay ciudad sin frontera, es cierto; pero en las ciudadelas del arte ese límite reclama continuamente ser puesto en cuestión: fustigado desde su propio interior, presionado y violentado puertas adentro, no es una frontera que se invade sino un borde en permanente expansión. Curiosamente, mientras que *exterus* alude a la cualidad de lo extranjero (lo que está afuera de los límites), *extremus* no designa la mayor ajenidad o la más pura alteridad sino que se vuelve sobre la cosa para aludir a su parte más expuesta. En su modo superlativo, el adjetivo se vuelca sobre su contrario: no indica la mayor distancia respecto de la cosa sino que califica a un segmento de su interior (la orilla última de la cosa y no lo que está

más allá). Lo extremo es un borde de la estética pero afecta a la totalidad: un límite que imanta al conjunto y que, por lo tanto, actualiza en forma radical los rasgos básicos de la expresión artística. Habría que pensar, entonces, la noción de extremo no en tanto posición sino como movimiento: desplazamiento incesante o aproximación siempre en curso hacia lo exterior, es decir hacia la exterioridad, lo extranjero, lo extraño. En mayor o menor medida, todo texto y todo film procura esa ajenidad, aunque para sostenerse como texto o como film sea necesario que esa búsqueda permanezca inacabada (en el momento en que atraviesa esa barrera se vuelve exterior, extranjero y extraño, es cierto, pero ya no sería texto ni film). En este sentido, la práctica literaria y cinematográfica se realiza siempre *sub specie extremi*. En vez de encauzar o hacer entrar en línea a las representaciones extremas, se trata de alinear con (según) ellas al resto de las narraciones.

Algo en el texto o en el film se resiste a comunicar su sentido. Pero, precisamente porque se resiste, es posible seguir asignando sentidos. Esto es así también para los textos y films que parecen ignorarlo e, incluso, para los que se pretenden absolutamente transparentes. Ya se dijo: lo extremo no tiene opuesto. No hay una diferencia categorial entre lo extremo y lo transparente. Por el contrario, en su exacerbación, el texto y el film extremos pueden iluminar otros modos de significación que aparentemente se sustraen a este modo atípico. No se trata de catalogar narraciones extremas y narraciones transparentes sino, precisamente, de lo contrario: la pretensión de leer en la perspectiva de lo extremo demuestra que es posible hallar una dimensión radicalizada aun en los textos y los

films más transparentes. Y es esa resistencia (nunca su complacencia) lo que funda las interpretaciones futuras. No oponer uno a otro sino ver lo uno en lo otro. Habría que recordar las formulaciones de Cage, para quien no hay distinción entre ruidos y sonidos musicales: "Puesto que la teoría de la música convencional es un conjunto de leyes que conciernen exclusivamente a los sonidos 'musicales' y que no tienen nada que decir sobre los ruidos, ha sido claro desde el comienzo que lo que se necesitaba era una música basada en el ruido, en la ausencia de leyes del ruido. Al hacer esa música anárquica, podíamos luego incluir en su interpretación aun los llamados sonidos musicales"¹⁴.

Lo que llamo narraciones de lo extremo son puntos de inflexión en donde pueden apreciarse de manera espectacularizada los modos de circulación estética. Y en este punto, el trabajo sobre un texto o un film extremo no difiere del trabajo sobre lo extremo en cualquier otro texto o film. La investigación no pretende convalidar la categoría de anormalidad o excepcionalidad aplicada a ciertas narraciones sino proyectarla como potencia de todo texto y de todo film. No es, entonces, que hay textos y films que se *extralimitan* (que se propasan, que se abusan); más bien, hay textos y films que, al llevar todo hacia el límite, parecerían cumplir con los protocolos del cine y de la literatura. Esa radicalidad podría ser un comienzo y no la última frontera. Si ese extremismo es el horizonte de toda narración y no la sustancia de algunas narraciones singulares, entonces es posible insinuar allí una teoría general de la representación, pensar desde

¹⁴ John Cage, *M. Writings 67-72*, Middletown, Wesleyan University Press, 1972, pp. xiii-xiv.

allí la literatura y el cine (toda la literatura y el cine), encontrar allí un espacio para entender los modos de producción del sentido.

III

El punto de partida será considerar esa noción de extremo como un horizonte discursivo de la modernidad. En esa perspectiva, la obra extrema no haría otra cosa que manifestar de forma exacerbada los juegos de tensiones que subyacen a ese momento en donde toda promesa de transformación implica, asimismo, una amenaza radical de desmoronamiento. La modernidad, explican Marx y Engels, es como un mago que no logra dominar las potencias infernales que ha desatado con sus sortilegios. La historia ha ingresado a un territorio de desequilibrio e inestabilidad, de pérdidas irreparables y de ilusiones redentoras aunque a menudo inasibles. Esa contradicción y esa vocación extrema son las que aparecen condensadas de manera inmejorable en la figura del *Angelus Novus* de Klee tal como es descrita por Benjamin: un ángel con el rostro vuelto hacia el pasado, que observa atónito las ruinas de una catástrofe y que quisiera detenerse a componer lo que la historia ha destrozado, pero que es arrastrado hacia el futuro por el huracán del progreso. Y puesto que esa ruptura es irrevocable, será preciso construir un conocimiento de la crisis, un saber en vilo, que se sabe amenazado por su propia caducidad. Allí, significativamente estriba la potencia radical del arte en la modernidad: un arte que, como un piloto de tormentas, no

intente avanzar contra la corriente sino que aprenda a guiarse a través de ella, intensificando los vectores de su curso¹⁵.

La modernidad, en efecto, parecería surcada por esa vocación de lo extremo. Esa búsqueda radical supone una crítica intransigente del pasado, un desafío y un rechazo violento de la tradición. Dice Adorno: "La situación del arte contemporáneo respecto a la tradición, aunque se le tache muchas veces de haber perdido contacto con ella, está condicionado por el cambio sufrido por la categoría misma de tradición (...) [La experiencia de lo nuevo] no niega lo que siempre han negado los estilos artísticos, es decir, el arte anterior, sino la tradición en cuanto tal"¹⁶. Para Adorno, se debe poner de relieve las diferencias más que intentar disolverlas dentro de una continuidad no dialéctica. Por lo tanto, no se trata de nivelar dos momentos cuya dimensión histórica está marcada por la discontinuidad; más bien, el modo de unir presente y pasado debería dejar de manifiesto aquello que antes permanecía sin solucionar. Al romper con la autoridad que

¹⁵ La descripción del cuadro de Paul Klee ocupa la Tesis IX de "Sobre el concepto de historia" (incluido en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM ediciones - Universidad ARCIS, 1995). Sobre el análisis de esta imagen, véase Franco Rella, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992: "El saber de la caducidad, el saber de la discontinuidad histórica es, pues, el saber de la revolución y de la transición hacia otros órdenes (p. 188). Sobre el potencial revolucionario de la modernidad para Benjamin, Susan Buck-Morss anota: "En la era premoderna, el sentido simbólico colectivo era transmitido conscientemente mediante la narración de la tradición que guiaba a las nuevas generaciones para salir del sueño de la infancia (...) El modo tradicional en que cada nueva generación era apartada de su mundo de sueños infantiles tenía el efecto de perpetuar el status quo social. En contraste, la ruptura de la tradición liberaba a los poderes simbólicos de sus ataduras conservadoras para la tarea social de transformación, es decir, para la ruptura de esas condiciones sociales de dominación que, consistentemente, han sido la fuente de la tradición. Por eso Benjamin insistía: 'debemos despertar del mundo de nuestros padres' " (Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1997, pp. 278-279).

¹⁶ Theodor Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p. 36.

emana de una tradición, la obra es disparada hacia adelante en un vértigo de experimentación con formas diferentes que la enfrentan a la novedad y a lo desconocido.

Ese despliegue de la experimentación permanentemente renovada es un movimiento dominado por las nociones de inestabilidad y de ajenidad. Aquí, claramente, el *extremus* no es un punto ni una línea divisoria; es un impulso migratorio, la ausencia de arraigo, el tránsito incansable hacia el margen y más allá¹⁷. De modo que esa búsqueda de la novedad es siempre un trabajo sobre los límites. A partir de la obra de Paul Klee, Mario Presas señala que "la verdadera realidad a la que el arte debe apuntar no es un estado definitivo, estático, inmutable; ya que Klee sostiene una teoría de la realidad cercana a la de Bergson: el movimiento es el impulso legal de todo acontecer, mientras que la quietud sobre la tierra significa tan sólo la causal inhibición de la materia". En este sentido, más que representar lo real, el arte es una vía de acceso a la realidad. Según la expresión de Klee citada por Presas: "el arte no reproduce lo visible, sino que *hace visible*". Y a propósito de Baudelaire, escribe Calinescu: "La tarea del artista consiste en un trabajo similar al de la alquimia que obtiene oro del barro o —si traducimos esta metáfora típicamente baudeleriana— en revelar la poesía oculta detrás de los contrastes más horrorosos de la modernidad social"¹⁸. Lo extremo es esa

¹⁷ Raymond Williams ha explicado la importancia de una base social cosmopolita y metropolitana para la dinámica de la modernidad. La modernidad está dominada por el vector del desplazamiento y es, en este sentido, sinónimo de migración. Véase Raymond Williams, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, sobre todo "¿Cuándo fue el Modernismo?" y "La política de la vanguardia".

¹⁸ Mario Presas, "Paul Klee: años de estudio y peregrinación", en *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997, p. 53 y Matei Calinescu, *Five Faces of*

frontera en donde la materia se transmuta y deviene otra cosa. Pero entonces, no hay cambio profundo o radical sin que la consumación muestre su reverso destructivo: el punto en donde la obra alcanza su autorrealización sería también el momento paradójico de su aniquilamiento en tanto obra. La experiencia de la modernidad viene determinada por una vorágine de procesos transformadores —sociales, políticos, económicos, tecnológicos, culturales— en donde la resistencia y la negociación son arrastradas por un flujo contradictorio e incesante. El desgarramiento que supone esa nueva vivencia de la inestabilidad es lo que percibían Baudelaire ("lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente") o Cezanne ("hay que apurarse a ver: las cosas están desapareciendo") y lo que Berman denomina, a partir de Marx, la tensión entre la *solidez* y lo *evanescente* de la vida moderna¹⁹. En ese movimiento dialéctico sin fin, lo extremo es la promesa siempre renovada de un más allá. Tan pronto como logra instalarse, se convierte en un nuevo punto de partida.

¿Cómo procesa el arte esa experiencia de la modernidad? ¿Debe cumplir una función consoladora o debe sostener, de manera no reconciliada, las disonancias de esa tensión? ¿En qué medida el arte alcanza a cumplir una función emancipadora y en qué medida debe abandonar su autonomía para lograrlo? Toda la polémica entre Adorno y Benjamin durante la década del '30 gira alrededor de esta

Modernity, Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, Durham, Duke University Press, 1987, p. 54.

¹⁹ Berman Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989, en especial el capítulo 2: "Todo lo sólido se desvanece en el aire: Marx, el modernismo y la modernización". Berman aprovecha la frase del *Manifiesto comunista* para caracterizar metafóricamente la sensibilidad moderna: el sólido que se volatiliza hace referencia tanto al hecho de que todo está impregnado de su contrario como a la energía vital que se desprende en los cambios de estado de la materia.

cuestión central: mientras uno ve en la autonomía un punto posible de resistencia al arte burgués, el otro le otorga una función social retrógrada y asocia, en cambio, las técnicas de reproductibilidad con un proceso de politización²⁰. A los efectos de este trabajo, la toma de partido por una u otra posición resulta menos importante que rescatar la voluntad extrema que las anima. Ambas, politización y autonomía, aparecen como modos enfrentados de exacerbar la función crítica del arte. Si las obras que componen el corpus pertenecen al acotado período de fines de la década del 60 y comienzos de la década del 70, es porque allí se pone en escena el momento en que esa tensión (que sostiene el pensamiento de Benjamin como el de Adorno) se radicaliza y amenaza con disolverse en polos antagónicos. Por su doble cualidad de alborada y de clausura a la vez, esos años resultan particularmente apropiados para analizar el funcionamiento de las narraciones extremas.

²⁰ Véase Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos II*, Buenos Aires, Taurus, 1989 y Theodor Adorno, "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la audición", en *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, 1966 (en donde se adelantan muchas de las ideas que Adorno desarrollará más adelante junto a Max Horkheimer en *Dialéctica del iluminismo*). Sobre los diferentes aspectos del debate, véase Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin (1910-1940)*, Chicago, University of Chicago Press, 1994 y Theodor Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995. También pueden consultarse Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981; Martin Jay, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Buenos Aires, Taurus, 1991; Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 y Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

IV

Los años 60 imponen un cambio de velocidad, un aceleramiento que articula un proceso de radicalización tanto cultural como político. A lo largo de la década, ese movimiento extremo supondrá una progresiva pérdida de especificidad de los discursos intelectuales y estéticos, que terminarán por resignar su autonomía en beneficio de la práctica política. Según Silvia Sigal: "Estrictamente hablando, los primeros años de expansión del espacio cultural no estuvieron dominados por la idea de la obra comprometida, si por tal se entiende una determinación de los principios culturales por lo ideológico. Y conviene por lo tanto distinguirla de un segundo momento, inaugurado por el Cordobazo, que se caracterizó, en cambio, por el predominio del «todo es política». Durante esa primera fase, naturalmente, lo político está presente (y tanto o más que en épocas anteriores) pero lo está esencialmente, como santo y seña de una comunidad. Era más un modo de identificación y reconocimiento de los artistas que un criterio clasificatorio de las obras"²¹. Cabe

²¹ Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 160. Véase también Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991. Aunque las perspectivas adoptadas por estos trabajos difieren en muchos aspectos (principalmente: el libro de Terán es una historia intelectual mientras que el de Sigal es un análisis sociológico), ambos coinciden en la hipótesis de que esa intensa politización del imaginario intelectual y de las prácticas artísticas recién hacia fines de la década derivaría en las opciones violentas que marcarán los años setenta. Terán lo explicita en un diálogo con Sigal: "Sigal dice que en esta primera mitad de los sesenta el escenario para las violencias posteriores estaba instalado pero sólo como posibilidad. Yo diría que buena parte de lo escribí estuvo animado por la pregunta sobre si los discursos conducían inexorablemente a la serie de catástrofes posteriores (...) He tratado de argumentar largamente que, si bien ese escenario estaba instalado, los acontecimientos que se suceden a partir de 1966 son los que vienen a realizar un conjunto de profecías que los intelectuales habían enunciado, pero solamente enunciado, en los años

deducir, entonces, que esa pulsión extrema es un signo de la época que no depende exclusivamente del compromiso político. Una cualidad omnipresente. No es tanto (o no es sólo) que la literatura y el cine —al igual que la música, el teatro o las artes plásticas— fueron arrastradas por el torbellino de la política, sino que desembocaron allí porque se hallaban tan marcadas como la política por esa intensidad extrema. Y aun cuando retrospectivamente ese viraje hacia la militancia y la violencia armada pueda considerarse como una consecuencia previsible, no es un móvil excluyente. Se trata, sin dudas, de un fenómeno de mayor amplitud, un principio general que domina a todas las manifestaciones del período. Lo que derivará en un sometimiento tiene su origen en una convergencia: la ilusión de una compenetración sin fisuras entre vanguardia estética y radicalismo político. Y si, ciertamente, la pérdida de autonomía aparece como un destino ineludible, al mismo tiempo habría que decir que una fracción de la esfera cultural llega a subordinarse a los designios políticos porque paralelamente se ha operado un proceso de radicalización de sus propios presupuestos²².

anteriores" (Silvia Sigal y Oscar Terán, "Los intelectuales frente a la política", *Punto de vista* n° 45, abril de 1992, p. 45). Otra caracterización de esa "progresiva pérdida de especificidad de los discursos intelectuales" puede encontrarse en la selección de documentos y el minucioso estudio preliminar que hace Beatriz Sarlo en *La batalla de las ideas (1943 - 1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.

²² Sobre las complejas relaciones entre radicalismo político y vanguardia estética durante los años 60, véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001; Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000; Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; Beatriz Sarlo, "La noche de las cámaras despiertas", en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998 y VV.AA, *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones

Refiriéndose a esa espiral que, a fines de la década del 60, arroja a las vanguardias hacia un límite y un abismo, el artista plástico Juan Pablo Renzi explica: "Creíamos que la forma vanguardia de por sí era la que correspondía a la ideología de izquierda. Si uno quería transformaciones en el arte era porque quería transformaciones en la sociedad (...) Nuestra intención era desde la vanguardia tomar la ideología, no poníamos el arte al servicio de la ideología, como mero mensajero, como mera forma de transmitir mensajes, sino que tenía que ser una confluencia dialéctica, creativa y creadora de una nueva situación formal. Situación que se daría a partir de la conjunción de la actitud de vanguardia, de indagación experimental, con la actitud ideológicamente revolucionaria"²³. *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968) podía afirmarse como un film revolucionario que exploraba formas nuevas para nuevos enunciados; pero si eso resultaba evidente, también era cierto que *The Players vs. Angeles caídos* podía reclamarse revolucionario precisamente porque era un film vanguardista. Y así como Rodolfo Walsh extremaba la literatura de denuncia que había practicado en *Operación Masacre* o *El caso Satanowsky* y abandonaba la institución

Gino Germani - Facultad de Ciencias Sociales y Oficina de Publicaciones del CBC / UBA, 1997. Allí, por ejemplo, Carlos Mangone y Claudia Gilman analizan, en sendos ensayos ("Revolución cubana y compromiso político en las revistas culturales" y "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización", respectivamente), la relación entre estética y compromiso político a partir del punto de inflexión que supuso la revolución cubana: la existencia de un Estado revolucionario colocaba a los intelectuales frente al dilema de adoptar una posición afirmativa y renunciar a una tradición del arte como conciencia crítica. Planteado en esos términos, sólo podía llamarse artista revolucionario a aquel que estuviera dispuesto incluso a sacrificar su vocación artística por la revolución.

²³ Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El-Cielo por Asalto, 1998, pp. 58-59. Véase también María Teresa Gramuglio, "Estética y política", *Punto de vista* n° 26, abril de 1986.

literaria para interrogarse por las posibilidades de una literatura clandestina, del mismo modo Saer podía rescatar el valor crítico de "La mayor" justamente por su voluntad de ir hasta el fondo, por su capacidad retórica para exacerbar los modos de representación y poner en cuestión la totalidad del discurso literario.

Los diversos análisis sobre el período suelen coincidir en que, a fines de los 60 y comienzos de los 70, la profundización de las relaciones entre arte y política había alcanzado un punto culminante que, por eso mismo, también anunciaba su agotamiento. Hay ahí una instancia de clausura. No un comienzo sino un final. Un momento de inflexión. Hasta ese entonces, podría decirse que el radicalismo estético propio de la modernidad se había vinculado con una ideología revolucionaria mediante distintas formas de oposición y de transgresión²⁴. Si la intensificación de ese vínculo condujo con frecuencia al abandono del arte por la política o al sometimiento del arte a la política, el golpe militar de 1976 y la dictadura que ocupó la segunda mitad de la década quebraron cualquier ilusión de una teleología en cuyo vértice vendrían a fusionarse la transgresión estética y la revolución política. En los términos planteados por la

²⁴ La categoría de *oposición* asociada a la modernidad ha sido extensamente señalada. A partir de la definición de Raymond Williams (véase *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 65), Edward Said caracteriza a su propia práctica literaria como "oppositional criticism" (*The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 29) mientras que, desde una tradición teórica diferente, David Bordwell denomina "oppositional program" a los ataques del modernismo de los 60 contra el cine mainstream ("The Return of Modernism: Noël Burch and the Oppositional Program", en *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997). Hal Foster, por su parte, caracteriza a las operaciones de la modernidad como estrategias de transgresión ("For a Concept of the Political in Contemporary Art", en *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Nueva York, The New Press, 1998). Lo extremo, tal como lo entiendo aquí, es una función de lo oposicional y de lo transgresivo.

doctrina de la seguridad nacional, no había diálogo posible con aquello que planteara un disenso: para los márgenes represivos de la dictadura, la transgresión deja de ser un borde para instalarse en la clandestinidad. El extremo se convierte en un extremismo, extremismo es sinónimo de subversión, y toda subversión —ya se sabe— debía ser aniquilada²⁵.

Esa puesta en crisis del dogma moderno supone una clausura. Allí toca un límite (y desnuda, también, sus limitaciones): la apuesta a un arte de oposición que, al exacerbar progresivamente sus posiciones, lograría sostener indefinidamente su impulso transgresivo hasta alcanzar la utopía de una emancipación por el arte. Si en el extremo, el experimentalismo estético aún podía sostener en tensión un vínculo complejo con cierta idea de transgresión política, al avanzar más allá no podrá resistirse a los reclamos de la militancia. Los textos y los films del corpus (así como muchas otras expresiones del período) son piezas fundamentales, no porque se destaquen en su singularidad sino porque resaltan las claves de ese recorrido hacia un confín que sólo admite el repliegue o el salto al vacío: allí, en ese borde, es posible observar de manera privilegiada el instante dubitativo en que la obra oscila entre sacar provecho de sus propias limitaciones o consumirse gloriosamente como un bonzo.

²⁵ Para un panorama de las relaciones entre cine y política durante los 70, véase Sergio Wolf, "El cine del Proceso: una estética de la muerte", en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Letra buena, 1992; y sobre el vínculo entre literatura y política, véase VV.AA., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el Proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987; José Luis de Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al margen, 2003; Beatriz Sarlo, "Literatura y política", *Punto de vista* n° 19, diciembre de 1983.

Andreas Huyssen ha caracterizado con precisión ese corte: "Las artes contemporáneas —en el sentido más amplio, ya sea que se denominen a sí mismas posmodernistas o que rechacen esa etiqueta— no pueden ser consideradas simplemente como otra fase en la secuencia de los movimientos modernistas y vanguardistas que comenzaron en París en la década de 1850 y 1860 y que sostuvieron su convicción de progreso cultural y vanguardismo hasta la década de 1960. En este nivel, el posmodernismo no puede ser considerado meramente como una secuela del modernismo, como el último escalón de la nunca acabada revuelta del modernismo contra sí mismo. La sensibilidad posmoderna de nuestro tiempo es diferente del modernismo y del vanguardismo precisamente por el hecho de que plantea del modo más fundamental la cuestión de la tradición cultural y de la conservación como un problema tanto estético como político"²⁶. La tradición cultural y la conservación eran, precisamente, aquello que la modernidad atacaba de frente. Para la sensibilidad posmoderna, en cambio, ya no habría un movimiento de ruptura y exploración sino un movimiento de recuperación y reciclaje que no operaría sobre la oposición dicotómica sino sobre un campo de tensión entre tradición e innovación, entre preservación y renovación. Según Huyssen, eso ha dado lugar tanto a un "posmodernismo afirmativo" definido por el eclecticismo y el conservadurismo como a un "posmodernismo de resistencia" en

²⁶ Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, op. cit., p. 216. A lo largo de esta investigación, el término "modernismo" no aludirá al movimiento artístico de fines del siglo XIX en Hispanoamérica. Utilizaré ese término en el sentido con que aparece en Huyssen y que es, por otra parte, el que ha adoptado la tradición crítica anglosajona para referirse a las manifestaciones culturales y artísticas promovidas por (y a menudo volcadas de manera crítica sobre) la experiencia de la modernidad.

donde las posiciones de negatividad y de crítica podrían ser redefinidas en términos no vanguardistas y no modernistas²⁷. En cualquier caso (como reacción o como reactivación), se trata de un movimiento de repliegue que eventualmente podría constatarse en la obra posterior de los autores aquí considerados. Es que, así como el extremo se construye sobre su propio magnetismo, su perspectiva se revela como un horizonte tan fascinante como perturbador.

V

Las narraciones literarias y cinematográficas que componen el corpus de esta investigación escenifican ese límite. En los capítulos que siguen se exploran los diversos modos en que cada autor se aproxima a ese borde y cómo reacciona frente a su contacto. Sin embargo, es preciso aclarar que no se trata de un trabajo sobre el período sino, en todo caso, sobre un modo de funcionamiento de la literatura y el cine. En este sentido, la elección de un momento

²⁷ Sobre este punto, véase Florencia Garramuño, "El desencanto de lo moderno. Cultura y modernización autoritaria (Brasil y Argentina, 1970-1980)", mimeo. Allí, en vez de recurrir a las usuales ideas sobre la continuidad o el corte tajante entre modernidad y posmodernidad, se prefiere —a partir de los postulados de Paolo Virno— la noción de desencanto. No es tanto una negación como un abandono del horizonte de la modernidad: "Desencanto implica no necesariamente muerte sino desconfianza, desilusión, desengaño, y hasta desesperanza o desaliento. El concepto del desencanto de lo moderno tal vez deba ser entendido él mismo como un concepto bastante poco eufórico, bastante desilusionado y hasta desilusionador, si se quiere. No aboga por ningún nuevo paradigma ni celebra la llegada de una utopía eufórica: simplemente constata que, ante la modernización que continúa su ritmo irrefrenable, la cultura parece encontrar, en esa modernización, ya no motivo de celebración, sino una profunda desilusión y desengaño".

determinado debería considerarse completamente funcional: debido a las características mismas del contexto, los rasgos extremos aparecen de manera evidente en muchas de las obras producidas durante esos años. Pero aun cuando eventualmente incorpore elementos de análisis crítico o histórico, lo que me ha interesado no es tanto investigar el funcionamiento de la literatura y el cine en el pasaje de los 60 a los 70 sino explorar cómo se expresa la noción de lo extremo sirviéndome de ciertos textos y ciertos films. O en todo caso: cómo textos y films concretos iluminan ese impulso de radicalización.

Por otra parte, si bien se trata de autores cuya producción comparte una misma franja temporal, el corpus no remite a un grupo o un movimiento o una corriente. Mi intención no es describir el panorama estético de una época o agrupar obras que comparten la problemática propia de una generación: los autores elegidos pertenecen a diferentes tradiciones, a diferentes grupos y a diferentes lenguajes. La trama que recorre el corpus es de otro tipo: pretende acotar allí el problema de lo extremo en cine y en literatura. Lo que vincula a estos autores es una lógica expresiva o una modalidad enunciativa que permite recortarlos sobre un horizonte discursivo común. Si algo comparten los diferentes textos y films es que se trata de relatos en crisis, que han llevado sus experimentaciones hasta un punto en donde el estatuto mismo de la representación ha sido puesto en cuestión. Allí se debaten: en ese momento donde el punto de no retorno también problematiza el avance más allá.

El corpus apunta a hacerse cargo de diferentes modalidades de lo extremo. Los textos y los films son representativos porque

permiten plantear el problema en relación a la obra de cada autor y —a través suyo— en relación a la literatura y al cine. Si he apostado a la heterogeneidad de casos es porque permiten interrogar el tema desde diferentes ángulos: ese momento extremo aparece, así, en distintos medios expresivos (cine, literatura), bajo distintas formas (exasperación, oscilación, discontinuidad, límite) y produce distintos efectos sobre la poética de cada autor (insistencia, alternancia, mutación, suspensión). Sin pretensión de ser exhaustivo —y aun conservando la arbitrariedad de todo corpus—, este grupo de autores y de obras procura abordar una problemática teórica desde sus variaciones y sus tensiones en lugar de buscar la confirmación de hipótesis mediante una selección de exponentes homogéneos que sólo reiterarían modulaciones de lo mismo.

En Juan José Saer lo extremo surge como una ratificación vehemente de la propia escritura. Puntuación exasperada, digresión, recurrencia, variación, dilatación perceptiva, licuación de lo referencial en el lenguaje: la de Saer es una poética contra la representación. Como si el relato amenazara siempre con volverse infinito y, a la vez, nunca bastara para dar cuenta de los sucesos. De ahí la proliferación. En "La mayor" el desideratum de infinitud narrativa se toca, casi, con esa *inhabilidad* del relato para narrar. Los relatos de Saer se nutren en el cuestionamiento de los relatos, olvidándose de la historia y sin embargo aferrándose a ella como si fuera un a priori. En esa paradoja se sostiene: narrar amenazando con despojarse de toda narración pero, a la vez, apoyando el trabajo poético del lenguaje sobre un esqueleto narrativo de gran precisión. (Habría que mencionar aquí la ambición de Saer por escribir una

novela en verso, diluyendo las fronteras entre ambas modalidades. Y al mismo tiempo recordar que, no sin ironía, su libro de poemas se titula *El arte de narrar*.) Significativamente, en el esfuerzo representacional de la escritura, la narración adquiere una densidad que la vuelve cada vez más irreductible. En ese proceso, "La mayor" llega al límite de la experimentación desarticuladora que ya se anunciaba en *El limonero real* (1974) y que se continúa en *Nadie nada nunca* (1980). No es que antes (*Unidad de lugar*, 1967; *Cicatrices*, 1969) o después (*Glosa*, 1985; *Lo imborrable*, 1992) la obra de Saer resulte ajena a esa condición; al contrario, ese singular mecanismo productor de ficciones resulta constitutivo de su poética. Pero en "La mayor" aparece llevado hasta el borde más peligroso en que se consumaría la imposibilidad de todo texto: la narración se abisma allí en el agujero negro de lo ininteligible, se vuelve casi una mancha informe sobre la página. Saer llega a ese umbral por exasperación de su propio procedimiento y regresará de allí mediante variaciones, expansiones o intensificaciones que siempre presuponen ese borde como un dispositivo de condensación.

En la opera prima de Alberto Fischerman pueden reconocerse algunas estrategias asociadas a las vanguardias. Pero aquí la ruptura no es sólo un corte con lo anterior sino que se vuelve hacia el interior de la propia obra y la organiza como dos líneas paralelas. Con *The Players vs. Angeles Caídos*, Fischerman inaugura una línea de su obra ligada ostensiblemente a la experimentación que se continúa en *La pieza de Franz. Sonata en Si menor de Franz Liszt... y otras cosas* (1973) y, más tarde, en *Gombrowicz o la seducción (representado por sus discípulos)* (1985). Como si fueran dos cineastas diferentes, ese

Fischerman experimental y underground, casi secreto, se opone al Fischerman que narra de un modo convencional en *Los pocillos* (episodio de *Las sorpresas*, 1975), *El hambre* (episodio de *De la misteriosa Buenos Aires*, 1981) o *Los días de junio* (1984) e incluso ensaya un acercamiento al grotesco, la caricatura y lo popular en *La clínica del Dr. Cureta* (1986) o *Las puertitas del Sr. López* (1987) y a la comedia romántica en *Ya no hay hombres* (1991). Es posible entonces advertir dos poéticas, dos líneas estilísticas e ideológicas que se alternan y confrontan permanentemente: las polarizaciones entre arte e industria aparecen con claridad en la filmografía de Fischerman y su tensión es fundamental. Cada una desmiente a la otra, manteniéndola en una zona de irresolución. En ese ida y vuelta, su obra experimental no debería leerse como la verdadera obra, reprimida o abortada por la industria. Más bien, todo funciona como si cada línea permaneciera intocada por la contraria y, al mismo tiempo, la precisara como un pivote, como una digresión necesaria en el propio desarrollo. Nunca es posible rastrear huellas de una en la otra y, sin embargo, ninguna puede pensarse como el auténtico rostro de Fischerman (más allá de que su obra experimental es la única sobre la que vale la pena reflexionar). El polo experimental precisa la existencia de su contraparte como una amenaza provocadora. Como negatividad. Negación no es aquí supresión sino autoafirmación.

Puntos suspensivos, la primera película de Edgardo Cozarinsky, puede pensarse como un *ensamblaje* a la manera de los ensamblajes pop de Robert Rauschenberg. Es decir: una construcción de elementos reunidos en el espacio, un compuesto de partes de objetos destrozados sobre el marco de una narración abierta. El desmontaje

es aquí el único principio constructivo y es evidente que al film sólo le preocupan los efectos que eso produce sobre materiales preformados. Como en una absurda enciclopedia borgeana, la acumulación de elementos heteróclitos dentro de un mismo conjunto no intenta justificarse en un común denominador sino que procura arruinar cualquier idea de unidad. Ese límite que alcanza tempranamente es, también, un callejón sin salida, la conquista de un espacio sobre el que resultará imposible cualquier construcción. Con su primera película, Cozarinsky no pretende tanto definir una línea estética sino que explora y clausura una zona que luego quedará al margen de sus preocupaciones. Es, por lo tanto, una operación de despojo, un ajuste de cuentas del cineasta antes de construirse como cineasta. Por eso su filmografía tiene un doble comienzo: con este film y luego de este film. Si *Puntos suspensivos* puede pensarse como un punto de partida es porque se trata de un lugar del que las películas futuras se alejarán inevitablemente. En este sentido, constituye tanto una ruptura como un borde respecto del cual Cozarinsky sólo podrá distanciarse. En *La guerra de un solo hombre* (*La Guerre d'un seul homme*, 1981), *Boulevards del crepúsculo* (*Boulevards du crépuscule*, 1992), *Citizen Langlois* (1994) o *Fantasmas de Tánger* (*Fantômes de Tanger*, 1997), las relaciones de confrontación y de encuentro entre materiales heterogéneos se han encauzado en el sentido de una reflexión que ahora circula fluidamente: ya no se trata de un cortocircuito lógico en el espacio de la narración convencional sino de una escritura asociativa que pone todo libremente en relación pero organizando lo diferente para descubrir allí una coherencia hasta entonces oculta.

En *El fiord*, el primer relato de Osvaldo Lamborghini, podría decirse que está ya toda su obra. ¿Cómo escribir de modo que toda la obra quepa en un manifiesto? No tanto porque los textos se inscriban dentro de ese género sino porque adoptan su estrategia y su modulación: porque es una literatura de combate, sí, pero sobre todo porque expresa una intención de ruptura y una vocación programática que se prolongan como promesa permanente de comienzo en cada nuevo texto. Una forma de ser gerundial: una obra en tránsito, que procura mantenerse incompleta, en tensión y en suspenso. Ya sea la proliferación imparable de *Tadeys* (1985) como la indecisión escrituraria de "Por un capítulo primero" (en *Las hijas de Hegel*, 1982); ya sea *La causa justa* (1983) en tanto variación de *El Pibe Barulo* (1983), como "Joe Trompada vs. Papi Trucco" (en *El Pibe Barulo*) en tanto inversión de "El niño proletario" (en *Sebregondi retrocede*, 1973). No se trata del paso previo a lo que luego tomará forma definitiva sino una forma definitiva que se sostiene en el diferimiento constante. Más que instalarse sobre un límite, Lamborghini se desplaza incesantemente entre los polos; pero no se trata de una oscilación sino de un movimiento zigzagueante por la planicie de un continuo. Trabaja sobre la indiferenciación como un lugar atópico en donde las series paralelas tartamudean y se fracturan para mostrar lo otro de sí: nivelación entre las obscenidades, los neologismos, el lunfardo, el lenguaje vulgar, los lugares comunes, la oralidad, la escritura, la erudición. Toda división es aquí sólo una doble faz y, por lo tanto, siempre implica una alianza necesaria o una interdependencia. La mezcla se convierte así en una síntesis, una monstruosa síntesis que, en su misma indiferenciación,

resulta tan ajena a uno como a otro polo. Alegoría política de *El fiord* que, a su vez, anula todos los tópicos de la alegoría política, o literalidad brutal de *La causa justa* que, forzosamente, debe desmentirse a sí misma. La máxima connotación y la denotación pura establecen un continuo de extremo delirio, un *delirium tremens* literario. En Lamborghini, el extremo tiene la capacidad de atraer todo hacia su borde como si se tratara de un centro.

En todos los casos, el punto de partida ha sido el análisis de textos y films singulares que se proyectan sobre el conjunto de una obra. Pero lo que me ha interesado leer allí es la trama de un problema que se definiría en (atravesando) el corpus y que, en este sentido, es tanto su resultado como su fundamento. El trabajo se plantea como un ida y vuelta entre esa problemática y esos casos particulares con la pretensión de elaborar una conceptualización que exceda ese marco. El horizonte común de estas narraciones es el punto de clausura de un movimiento que siempre pretendería ir más allá, esa instancia en donde el lenguaje se acerca al borde de su destrucción en tanto lenguaje. Es un instante paradójico —y por lo tanto clave— que permite analizar el significado de semejante gesto (o semejante *gasto*, en el sentido que le da Bataille) no sólo sobre los mecanismos de una obra sino también sobre los modos de funcionamiento de la literatura y el cine.

En su misma exasperación, estos textos y estos films reponen las aristas de una pregunta que en otros momentos, regidos por una mayor fluidez, parece diluirse: ¿cuánto cuesta una escritura? Es decir: ¿cuál es el esfuerzo de construcción que requiere?, pero también ¿cuánto se debe dejar de lado para lograr un estilo? ¿En qué medida

tocar el borde implica un cambio de rumbo o una insistencia sobre el juego del límite? Me interesa reflexionar sobre la obra no desde su realización sino desde el punto en donde fue puesta en cuestión, desde el extremo en que se le hizo justicia y fue ajusticiada. Desde el punto en que se ha ido demasiado lejos.

Cronofotografías literarias

I

Una de las cualidades más notables en la literatura de Juan José Saer es su profundo análisis de la percepción. Deteniendo y fragmentando el flujo del acontecer, sus textos se concentran en una particular fenomenología del movimiento y del tiempo. Pero más que avanzar hasta un punto máximo de descomposición en donde los fenómenos supuestamente entregarían su esencia, la potencia de esta escritura consiste en encontrar el pasadizo entre cada fragmento insignificante y la totalidad inabarcable. O más bien: lo uno en lo otro. La parte y el todo, la subjetividad y el mundo, el instante y la memoria. ¿Cómo alcanzar el firmamento del cosmos por el camino de lo irremediablemente particular? En "La mayor", un relato fechado en 1972, esa ambición radical que no renuncia ni a la timidez ni al conjunto es arrastrada hacia los extremos de la literatura.

La obra de Saer puede reclamar, de pleno derecho, su pertenencia a la gran tradición de la literatura modernista. Si por un lado reconoce su genealogía en la narración decimonónica, por otro lado es consciente de la distancia insalvable que las separa. Dice el escritor: "Proust, Joyce, Kafka, Musil son los que realmente

transformaron la noción misma de narración. La novela clásica del siglo XIX desaparece por completo con ellos. Enraizados como estaban en esa tradición, se inscribieron en ella de la mejor manera posible: modificándola"²⁸. En ese singular sistema de relevos que parece organizar la historia del arte, la narración decimonónica —abandonada por la literatura— pasó al cine. A comienzos de siglo, cuando Griffith era criticado por introducir en sus films procedimientos narrativos a través del montaje, su defensa era: "¿Acaso Dickens no escribe así? La diferencia no es tan grande: yo hago novelas en cuadros"²⁹. Al mismo tiempo, y empezando por la propia literatura modernista, las nuevas técnicas del cine pronto invadieron el territorio de las artes tradicionales para establecer una zona de contaminación e intercambio. Sergei Eisenstein, por ejemplo, llamó a *Ulises* "la Biblia del nuevo cine" y se fascinó con las posibilidades de hallar una técnica cinematográfica que lograra traducir el recurso literario del fluir de la conciencia, mientras que, por su parte, Joyce comentaba que Walter Ruttmann o el realizador soviético eran los candidatos ideales para llevar su novela a la pantalla³⁰. La escena del escritor negociando con el nuevo invento

²⁸ Guillermo Saavedra, "Juan José Saer: el arte de narrar la incertidumbre", en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 178.

²⁹ La anécdota es reproducida en Juan Miguel Company, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 19. Eso es, por otra parte, lo que sostiene Ricardo Piglia: "Esa máquina de hacer ficción que es el cine depende del relato tradicional. La novela del siglo diecinueve está hoy en el cine. El que quiere narrar como narraba Balzac o Zola, que haga cine" (Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo XX, 1990, p. 42).

³⁰ En 1909, Joyce (que aún no era Joyce: sólo tenía en su haber el libro de poemas *Música de cámara*, 1907) abrió en Dublín el Cinematograph Volta, la primera sala de cine de Irlanda. Aunque es una referencia anecdótica, no deja de ser significativa ya que ilustra la auténtica fascinación que los artistas experimentaron ante la aparición de las imágenes en movimiento.

sus técnicas novelísticas hace evidente que, en algún momento, de alguna u otra manera, toda la gran literatura del siglo XX ha lindado con el cinematógrafo.

¿Cuál es la relación que la literatura moderna establece con el cine? ¿En qué tipo de películas piensan los escritores? ¿Qué es lo que los textos toman de los films? Fuertemente marcada por las innovaciones modernas en el estatuto de la narración, la obra de Saer no ha escapado al influjo magnético de lo cinematográfico. La importancia del cine en su formación literaria y en la composición de sus novelas ha sido señalada tanto por los críticos como por el propio autor³¹. El carácter organizador de la mirada, los cambios de perspectiva, la construcción del espacio, el *slow motion*, el desmontaje de las acciones, el manejo del *flashback*, el fuera de campo o el aprovechamiento de los tiempos muertos son técnicas que el escritor aprende del cine y que —sobre todo en los textos escritos a finales de los 60 y principios de los 70— le sirven para cuestionar la

³¹ Graciela Montaldo, por ejemplo, señala que la estructura de *El limonero real* evoca la organización narrativa de *Hace un año en Marienbad* (*L'année dernière a Marienbad*, Alain Resnais, 1961) y Raúl Beceyro analiza *El río sin orillas* como si fuera un film documental (Graciela Montaldo, *Juan José Saer: El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 58 y Raúl Beceyro, "Sobre Saer y el cine", *Punto de vista* n° 43, agosto de 1992, p. 28). Por su parte, Saer se refiere a los efectos de cierto cine moderno en la arquitectura de sus relatos: "En mi primera novela, *La vuelta completa*, hay elementos probablemente sacados de algunos films de Antonioni" (David Oubiña y Alejandro Ricagno, "Glosa a la hora de la siesta. Entrevista con Juan José Saer", *El Amante* n° 34, diciembre de 1994, p. 24). Así como el autor reitera su incansable genealogía de escritores (James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner, Marcel Proust, Gustave Flaubert, Robert Musil, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz), también define su tradición cinematográfica (Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski, Yazujiro Ozu, Satyajit Ray, Ingmar Bergman, Robert Bresson, John Casavettes, Rainer Fassbinder, Jean-Luc Godard) y resalta, en particular, la influencia de Bergman y de Antonioni sobre su escritura. En sus inicios, Saer fue profesor de Historia del cine y de Crítica y estética cinematográfica en la Universidad Nacional del Litoral y ha sido guionista de *Palo y hueso* (Nicolás Sarquís, 1967) y de *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1985).

linealidad narrativa y la estética realista. Al mismo tiempo, sin embargo, sus novelas resultan completamente refractarias a los modos cinematográficos y trabajan a partir de un tipo de representación irremediabilmente distinta. Se podría decir que Saer usa ciertas técnicas cinematográficas para separarse del relato literario clásico y, en ese movimiento, construye una nueva forma de especificidad literaria.

Sobre este aspecto, algunas críticas han señalado la influencia del *Nouveau Roman* con tanta insistencia como la que el escritor empleó en desmentir ese vínculo para rescatar —en su lugar— la más probable herencia del "objetivismo" de Antonio Di Benedetto o la "concreción abstracta" de la poesía de Juan L. Ortiz³². Pero más allá del debate, interesa aquí señalar una convergencia sobre ciertos funcionamientos compartidos en relación con el cine. En "Tiempo y descripción en el relato de hoy", Alain Robbe-Grillet hace una defensa del lugar central que adquiere la descripción en las obras del *Nouveau Roman* y plantea las diferencias que ella mantiene con la

³² Véase, por ejemplo, la fuerte impugnación que hace Saer a las teorizaciones de la escuela francesa en "Notas sobre el *Nouveau Roman*" (en Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997). Por su parte, tanto Noé Jitrik ("Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica", *Revista Iberoamericana* n° 102-103, enero-junio de 1978) como Herbert Benítez Pezzolano ("Encrucijadas de la objetividad", en Elsa Drucaroff (directora del volumen), *La narración gana la partida*, tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2002) inscriben la estirpe objetivista de Saer junto a las obras de Antonio Di Benedetto o Alberto Vanasco antes que bajo la influencia del *Nouveau Roman*. Sobre el vínculo entre la literatura de Saer y el "regionalismo no regionalista" de Juan L. Ortiz, véase Beatriz Sarlo, "La duda y el pentimento", *Punto de vista* n° 56, diciembre de 1999 y, para un análisis de la zona saeriana como reformulación del regionalismo, Enrique Foffani y Adriana Mancini, "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje", en Elsa Drucaroff (directora del volumen), *La narración gana la partida*, op. cit. y Martín Prieto, "Escrituras de la 'zona' ", en Susana Cella (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 1999.

función que tenía en las grandes novelas del siglo XIX. El interés de la nueva modalidad, dice Robbe-Grillet, no está en la cosa descrita sino en el movimiento mismo de la descripción. En este sentido, si bien es cierto que el cine ejerce una gran fascinación sobre los novelistas modernos, no es la capacidad objetiva de la cámara lo que los atrae sino sus posibilidades en el terreno de lo subjetivo y lo imaginario. No se trata de ilustrar un trozo de realidad sino de reflexionar sobre ella. Y en este punto, la comunicación entre literatura y cine resulta fluida porque el tratamiento de la nueva imagen fílmica, como el de la descripción novelesca, ha logrado no dejar ver lo que muestra. A propósito de *Hace un año en Marienbad*, Robbe-Grillet afirma: "El universo en el que se desarrolla toda la película es, de manera característica, el de un perpetuo presente que hace imposible todo recurso a la memoria. Es un mundo sin pasado que se basta a sí mismo en cada instante y que se desvanece luego". Su conclusión implica también a la literatura: "En el relato moderno, diríase que el tiempo se halla cortado de su temporalidad. Ya no corre. Ya no realiza nada (...) El espacio destruye al tiempo, y el tiempo sabotea al espacio. La descripción se atasca, se contradice, se muerde la cola. El instante niega la continuidad"³³. Esa hipertrofia descriptiva, ese vínculo no ilustrativo con lo real, esa idea de abstracción espacial y de suspensión temporal, es decir, ese uso "no cinematográfico" del

³³ Alain Robbe-Grillet, "Tiempo y descripción en el relato de hoy", en *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 170 y p. 173 respectivamente. Sobre estos aspectos, véase André Gardies, "Nouveau Roman et cinéma : une expérience décisive", en Jean Ricardou y Françoise van Rossum-Guyon (comps.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui (Tome I: Problèmes généraux)*, París, Union Générale d'Éditions, 1972, y también Stephen Heath, *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*, Filadelfia, Temple University Press, 1972 o los textos de Roland Barthes sobre Michel Butor y Alain Robbe-Grillet incluidos en su libro *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

cine coincide con ciertos procedimientos característicos de la literatura de Saer. Partiendo de premisas similares —aun cuando se desarrollen por caminos diferentes—, también aquí se arriba a un uso singular de la descripción que captura a los objetos o a los gestos en el instante y en la superficie (tal como aparecen antes de ser investidos de un significado) y que le devuelve al mundo su carácter insólito.

"La mayor" abre un espacio privilegiado para pensar las estrategias de una literatura obsesionada por (o condenada al) puro presente³⁴. En una noche fría de invierno, el narrador —cuyo nombre nunca se menciona— describe minuciosamente sus acciones mientras se desplaza entre la cocina de su casa, la terraza y su habitación. Gracias a una mención hecha al pasar en "En la costa reseca" (uno de los *argumentos* que Saer incluye en el mismo volumen), sabemos que ese narrador es Tomatis. Allí se dice que es él quien cuelga "en la pared amarillenta, sobre el sofá cama, al costado de la biblioteca, la reproducción del *Campo de trigo de los cuervos*" que se ve en "La mayor"³⁵. Durante la noche que ocupa este relato, probablemente la intención del narrador ha sido trabajar sobre una "antología comentada del litoral" que lleva el título provisorio de *Paranatellon*. Sabemos que esa carpeta verde contiene las páginas mecanografiadas de una recopilación sobre literatura litoraleña porque esa misma carpeta es mencionada en "Amigos", otro de los *argumentos* del libro:

³⁴ Esa modulación extrema que la literatura alcanza en "La mayor" ha sido señalada con precisión por Ricardo Piglia, "Sobre *La mayor*, de Juan José Saer", *Punto de vista* n° 3, julio de 1978 y por Daniel Freidenberg, "La mayor, de Juan José Saer", *Clarín* 14/3/99, Suplemento "Cultura y Nación".

³⁵ Juan José Saer, "En la costa reseca", en *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 154.

Angel Leto, que se ha refugiado en el departamento de Tomatis, encuentra la carpeta en cuyo interior una carátula duda entre posibles títulos y especifica su contenido. "En la primera hoja, en el interior de la carpeta, había tres palabras escritas a máquina, con letras mayúsculas, una debajo de la otra, y separadas entre sí por varios espacios, con la disposición siguiente:

PARANATELLON

PARANATELLERS

o

PARANASO

y más abajo una inscripción en minúsculas:

antología comentada del litoral"³⁶

Peró, en rigor, durante la noche que relata "La mayor", Tomatis no llega a poner manos a la obra. O tal vez ha concluido su tarea por esa noche. En cualquier caso: eso ya ha sucedido o bien es lo que no sucederá. Se trata de una trama virtual, aquello que el relato podría haber sido si no se hubiera interpuesto, insidiosa, la duda. Porque mientras moja la galletita en el té, Tomatis recuerda la célebre escena

³⁶ Juan José Saer, "Amigos", en *La mayor*, op. cit., p. 116. Los apuntes literarios para la antología y la lámina de Van Gogh son puntos de condensación simbólica. El cuadro, más que una imagen, es percibido como un conjunto de manchas informes y en dispersión; la antología, que debería ser una memoria literaria; un intento de síntesis representativa, es encontrada por Angel Leto, años después, inacabada y en suspenso. Resultan pistas significativas en un texto donde los datos de la realidad escapan a la forma, la clasificación, la cohesión y la totalidad.

proustiana y se pregunta por qué ninguna reminiscencia acude a su encuentro. Esa imposibilidad de recordar dispara una serie de preguntas sobre el tiempo, la memoria, la extrañeza del mundo y la sensación de estar fuera de lugar. De modo que, a cambio de su amnesia, al personaje le ha sido dada la capacidad de rumiar un continuo de dudas e incertidumbres. Mientras desciende hasta la cocina para dejar la taza vacía, comer un poco de carne y luego subir a desvestirse para acostarse en su cama, Tomatis va hilvanando sus acciones, sus sensaciones, sus reflexiones. Así, ese primer núcleo acerca de la imposibilidad de recordar se expande a través de repeticiones e intercalaciones de nuevos motivos que van saliendo al paso del narrador y que se suman a su ronda de pensamientos: la carpeta con la antología, la reproducción de Van Gogh, las luces que titilan en las casas vecinas, las estrellas en el cielo, dos fotografías borrosas en el diario, el cigarrillo que su mano enciende, la campanada de un reloj lejano, su ropa sobre la silla y las sábanas heladas.

Entonces, cuando todo queda a oscuras, un recuerdo tímido parece querer asomarse. Más que un recuerdo es una imagen, una instantánea de la memoria: una calle soleada en invierno, un ómnibus de estudiantes, una fotografía, un café, una bufanda amarilla (seguramente convocada por el amarillo de Van Gogh). Nada más. Un recuerdo, ¿pero recuerdo de qué? En todo caso, eso que se recupera no puede articularse como narración; son sólo manchones del pasado sin un significado preciso. Es tan grande la distancia entre el recuerdo y aquello que el recuerdo debería recordar que la memoria no hace más que convalidarlos como entidades diferentes, separadas y

desconocidas entre sí. Al cabo de tanto esfuerzo, esos momentos no logran comunicarse: se consumen y se desvanecen. Concluye el relato con una serie de negaciones y anulaciones: "La taza, por otra parte, de café que, se supondría, habría estado subiendo, en ese momento, a los labios, no sería, en realidad, en el recuerdo, ninguna taza, y el café, ningún café, ninguna cantidad de líquido negro, humeante, cubierto de espuma dorada, que no ha ocupado, en ninguna parte, y nunca, ningún lugar, ni pasado, después de haber sido tomado por nadie, amargo, indiferente, por ninguna garganta: no, no hay, en el recuerdo de ese café, ningún café, y la bufanda amarilla, de la que debiera nacer la mancha amarilla que sube, ahora, sola, del pantano, flota, desintegrándose, ¿en qué mundo, o en qué mundos?"³⁷

Tomatis ha deambulado a la espera de un llamado o un mensaje, una señal que nunca llega. Un anclaje. Pero el mundo es una exterioridad oscura y ajena a la que él no se acopla más que en calidad de extranjero. Se podría decir que el mundo nunca viene al encuentro del personaje. Lo ha dejado solo, abandonado a sí mismo en un presente implacable.

II

Frente al modelo clásico de linealidad narrativa, Saer postula un relato circular, recursivo, fragmentario e inconexo. No una literatura de avance, que desarrolle una sucesión de acontecimientos

³⁷ Juan José Saer, "La mayor", en *La mayor*, op. cit., p. 36.

dentro de la estructura progresiva de una historia sino, más bien, una literatura gerundial, en suspensión, aferrada a la prolongación casi infinita del instante. A propósito de *Nadie nada nunca*, Beatriz Sarlo afirma que Saer postula "una teoría del presente": "Lo que en la novela se cuenta, más que un conjunto de peripecias o la historia de una subjetividad negada, son los *estados* del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva (...) El espesor resulta, también, de las formas en que se escribe, de manera cada vez más expandida, el mismo *estado* del presente"³⁸. En efecto, lo que esa novela quisiera capturar, lo que en general toda la literatura de Saer asedia a través de expansiones y cambios de perspectiva, es el modo en que transcurre un instante, cómo flota el presente en la experiencia, cómo reverbera fugazmente en una mirada: cómo "narrar la percepción".

Lo mismo podría decirse de "La mayor". Casi constantemente, el relato pone en evidencia su obsesión por el presente. El uso recurrente del adverbio temporal *ahora* es un modo de escansión del texto, como si la frase pretendiera delimitar en cada momento la inmediatez de aquello que describe. "Ahora estoy avanzando, en el aire azul, en la terraza, y en la penumbra azul, en la altura, en el cielo, está la luna" (...) Ahora estoy sentado frente a la mesa, la taza vacía a un costado de las manos apoyadas sobre la carpeta verde (...) Y ahora me estoy levantando, estoy yendo por la terraza ahora negra, entre las luces fijas que brillan, en círculo alrededor, desde los techos y las ventanas y las terrazas que se han borrado, viendo la luna dura,

³⁸ Beatriz Sarlo, "Narrar la percepción", en *Punto de vista* n° 10, noviembre de 1980, p. 34.

fría, redonda, que brilla, sin destellar, en el cielo"³⁹. El texto procura un registro puntual de las acciones, como si dictara, indicándole al cuerpo qué movimientos debe hacer en cada caso. Más que avanzar sobre las peripecias de su trama, la narración prolonga los momentos, aislándolos y sustrayéndolos a la sucesión: la descripción de cada acción se expande al máximo y genera así un extraño efecto de disyunción o de hiato; de modo tal que, cuando un gesto se continúa en el siguiente, no se percibe un encadenamiento progresivo sino un cambio leve en ese estado de suspensión permanente.

Al mismo tiempo, esa elección del adverbio para enmarcar la frase parecería determinar de manera natural la descripción de las acciones en su inmediatez. Pero, en este punto, resulta muy significativo el singular uso del verbo *estar*, que Saer conjuga en presente continuo reduplicándolo por medio de un pleonasma: "Estoy parado en el hueco de la puerta, entre la habitación y la terraza. Y estoy todavía estando, pero no al mismo tiempo, sentado en el sillón. ¿Estoy todavía estando, y no al mismo tiempo, sentado en el sillón? ¿Estoy todavía estando sentado en el sillón y estoy todavía estando parado inmóvil al lado del sillón con el eco de los crujidos que han roto, por decir así, el silencio, y estoy todavía estando atravesando el espacio entre el sillón y la puerta, y estoy todavía estando oyendo, al abrir la puerta, vaga, remota, la campanada, mientras estoy estando, inmóvil, parado, mirando en dirección al frío negro, en el hueco de la

³⁹ Juan José Saer, "La mayor", en op. cit., p. 12. En "A medio borrar", el otro relato de este volumen, hay el mismo anclaje obsesivo en el presente y una insistencia similar sobre ese adverbio. A pesar de sus diferencias temáticas, estructurales y estilísticas, ambos textos ponen en escena —no casualmente— el mismo trabajo distante sobre la percepción y la misma relación extrañada entre una subjetividad y el mundo.

puerta, entre la habitación y la terraza? ¿Estoy? ¿Estoy todavía estando? Y si estoy, y estoy todavía estando, estoy y estoy todavía estando ¿en qué mundo?"⁴⁰ Como si quisiera acentuar su efecto de permanencia y remarcar su soberanía en la ocupación de un lugar, la repetición a través del gerundio confiere a la fijeza del verbo *estar* un atributo de resonancia. No lo pone en movimiento, sino que lo hace vibrar y lo mantiene en suspensión. Incluso las diferentes acciones que despliega el personaje adquieren un efecto de eco al conjugarse en el imposible presente continuo que resulta de esa insistencia en el auxiliar *estar*: "estoy estando sentado"; "estoy estando oyendo"; "estoy estando parado". De esta manera, el texto se interroga continuamente sobre la permanencia espacial y temporal de un cuerpo en movimiento, y sobre los rastros que pueda imprimir en las cosas.

¿Qué es lo que, concretamente, la literatura de Saer toma del cine en el nivel de los procedimientos? Se podría responder: la fragmentación y la detención. He ahí las técnicas que definen el mecanismo del registro cinematográfico. Para lograr una proyección fluida del movimiento y del tiempo, el cine debe capturar las acciones parcelándolas y congelándolas. De allí resulta que los momentos de registro y de proyección son opuestos y complementarios. (Significativamente el aparato ideado por los Lumière contenía en sí mismo esa contradicción: era, cámara y proyector a la vez.) Digamos que, para proyectar la continuidad, es preciso pasar por lo discontinuo. En "La mayor" (como en *El limonero real* o en *Nadie nada nunca*), la percepción funciona por

⁴⁰ Juan José Saer, "La mayor", en op. cit., p. 24.

fragmentación: para procesar la gran masa de información que recogen los sentidos, es preciso segmentar el entorno, aislar allí un momento, descomponerlo y examinar sus partes. El texto puede incorporar aquello en lo que repara sólo luego de desmenuzarlo analíticamente: como si únicamente al parcelar o subdividir o delimitar un continuo exterior fuera posible asignarle un significado. Aunque, al hacerlo, inevitablemente produce una sensación del objeto en la que éste no podría reconocerse. Por ejemplo, para describir la acción aparentemente simple de engullir un bocado (que pone en marcha el relato), es preciso atravesar un laberinto de pequeños actos autónomos: "Sopo la galletita en la taza de té, en la cocina, en invierno, y alzo, rápido, la mano, hacia la boca, dejo la pasta azucarada, tibia, en la punta de la lengua, por un momento, y empiezo a masticar, despacio, y ahora que trago, ahora que no queda ni rastro de sabor, sé, decididamente, que no saco nada, pero nada, lo que se dice nada. Ahora no hay nada, ni rastro, ni recuerdo, de sabor: nada"⁴¹.

Capturar el movimiento a través de la fragmentación supone descomponerlo en una sucesión de momentos inmóviles. Frente al flujo del mundo en permanente cambio, la narración aísla un

⁴¹ Ibid., p. 11. Cf. el comienzo de *Nadie nada nunca*: "No hay, al principio, nada. Nada" (Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 9), y el final: "el lapso incalculable, tan ancho como largo es el tiempo entero, que hubiese parecido querer, a su manera, persistir, se hunde, al mismo tiempo, paradójico, en el pasado y en el futuro, y naufraga, como el resto, o arrastrándolo consigo, inenarrable, en la nada universal" (p. 238). En su momento, Nora Domínguez creyó ver en estos rasgos exasperados de la escritura el posible agotamiento de una forma expresiva; sin embargo, los textos posteriores de Saer demostrarían que podían plegarse infinitamente, sosteniéndose como variaciones dentro de una misma perspectiva. Véase Nora Domínguez, "Juan José Saer: *Nadie nada nunca*", *Lecturas críticas* n° 1, diciembre de 1980.

segmento y lo detiene⁴². En Saer, el observador no puede registrar la totalidad, pero de aquello que registra procura describirlo todo. Esa suspensión, ese congelamiento, es la única efímera permanencia de las cosas, que luego desaparecen sin dejar rastros. ¿Cómo fijar en la denominación aquello que sólo transita y que se resiste a permanecer? Antes de escaparse para siempre, cada momento es aferrado brevemente por la percepción: el tiempo necesario para describirlo con minuciosidad y dejarlo ir. El lenguaje se hace eco de esa experiencia sobre el mundo y procura eludir cualquier designación que lo fije más allá de ella. Por eso las palabras no buscan anclar el sentido de las cosas bajo una apariencia de nitidez sino que sostienen la intensidad de una experiencia concreta e inestable. La mirada rescata la singularidad de un pequeño gesto, de un instante fugaz, de un detalle diminuto, como si fueran acontecimientos irrepetibles que se resisten a caber en las convenciones de la denominación.

Pero si los procedimientos cinematográficos ocupan un sitio original en Saer, es porque hace un uso subversivo del medio. No sólo aprovecha el cine como instrumento para interrogar ciertas convenciones o procedimientos literarios cristalizados sino que, en ese movimiento, el propio dispositivo cinematográfico es puesto en

⁴² En *Nadie nada nunca*, Pichón Garay lee *La filosofía en el tocador*: las figuras sexuales que practican los libertinos son *tableaux vivants* y Sade es el maestro de la pose. Por eso no es casual la referencia a ese texto en una novela donde todos los movimientos aparecen como suspendidos. En "Narrar la percepción", Sarlo analiza detalladamente la función de las figuras sadianas en la novela de Saer: a pesar de su complejidad, el ensamblaje es siempre finito y clausurado, un círculo cerrado en donde unos se miran a otros. Sin duda, *Glosa* es la gran novela sobre la detención: la acción completa del texto, cabe en el espacio acotado de las 21 cuadras que recorren juntos Ángel Leto y el Matemático. Allí Saer extrema el procedimiento para extraer el máximo de información en cada instante de la caminata.

cuestión. De este modo, elimina todo punto de apoyo sobre el cual recostarse. Se trata de una doble violencia que hace irrecuperable a este texto para las prácticas institucionalizadas tanto del cine como de la literatura. En lugar de descansar sobre la construida fluidez de las imágenes filmicas, utiliza lo cinemático como un obstáculo que provoca inmovilidad. Indudablemente, la mayor paradoja del cine es que permite representar la continuidad y el movimiento a partir de la fragmentación y la detención. Es una sucesión de imágenes estáticas la que permite percibir la fluidez del movimiento: en eso se sostiene la imagen filmica y eso, a su vez, es lo que debe borrar para constituirse como discurso sobre el movimiento. Saer saca provecho de esa tensión que está en la base de las películas; es decir: no adopta el modelo de la representación cinematográfica sino que aprovecha sus técnicas de registro como estrategia de producción literaria. Puesto que lo que toma del cine es la instancia de detención y de fragmentación como modo de captura de la imagen, entonces resulta evidente que su utilización de lo cinemático no remite al ejemplo estilístico de los films dominantes sino a los rudimentos mismos del dispositivo: el protocinema de los cronofotógrafos del siglo XIX.

Los experimentos de Eadweard Muybridge y de Etienne-Jules Marey, entre otros, constituyen el primer cuestionamiento de los datos que entregan los sentidos, justamente a través del análisis de los sentidos. Lo que motiva a esos ensayos es la desconfianza sobre la ilusión de transparencia que produce la mirada, y su resultado es la puesta en evidencia de un espesor de lo percibido sin recurrir a otra prueba que la superficie misma de la percepción. Ese dispositivo de aprehensión desnaturalizada que, entre otras cosas, permitió el

surgimiento del cine, es una huella clave en gran parte del arte moderno. En las placas cronofotográficas, la naturalidad del movimiento aparece segmentada en forma analítica, como una sucesión de poses estáticas que todavía no han encontrado esa nueva fluidez construida, propia de la representación cinematográfica. Se podría decir, entonces, que Saer se retrotrae a los fundamentos del cine para recuperar allí una instancia en la que aún no se había establecido como lenguaje institucionalizado.

III

En *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), Naná mantiene una conversación con el Filósofo en donde éste hace referencia a *Veinte años después*, la novela de Alejandro Dumas. Allí, Porthos ("el alto, el fuerte, un poco bruto, no pensó en toda su vida") debe hacer estallar una bomba. "Coloca la bomba, prende la mecha, luego —naturalmente— sale corriendo. Y corriendo, de gope, se pone a pensar. ¿En qué piensa? Se pregunta cómo es posible que pueda poner un pie delante de otro. Entonces deja de correr, no puede, no puede avanzar más". Todo explota y Porthos muere aplastado. "En resumen, la primera vez que pensó, murió", concluye el Filósofo⁴³.

En *Glosa*, durante la caminata de Angel Leto y el Matemático, se recuerda una discusión similar acerca del instinto y la conciencia que se habría suscitado en el cumpleaños de Washington Noriega a

⁴³ Jean- Luc Godard, *Cinco guiones*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 169-170.

propósito del tropiezo de un caballo. Según el relato que le han hecho al Matemático, Noca habría dicho que llegó tarde porque uno de sus caballos había tropezado y se había quebrado una pata. Cohen habría insinuado que Noca era un fabulador (lo cual, por otra parte era sabido por todos) puesto que los caballos no tropiezan: "si un tropezón es una equivocación y los caballos, como el resto de los animales, actúan únicamente por instinto, ¿no es contradictorio atribuirle al instinto una equivocación? El instinto sería lo que, por definición, no se equivoca. El instinto, dijo Cohen antes de volverse triunfal hacia las llamas, es necesidad pura"⁴⁴. Luego Barco habría dicho que había que analizar si es verdad que el instinto no se equivoca y preguntarse si tropezar es una equivocación; Basso habría sugerido que era importante saber si el caballo tropezó solo o mientras alguien lo montaba (en cuyo caso la equivocación sería del jinete); e incluso Tomatis habría acotado en tono de burla: "si el caballo iba hacia el boliche cuando tropezó, la culpa es del caballo; si volvía, la culpa es de Noca"⁴⁵. Finalmente, la intervención de Washington Noriega habría propuesto reemplazar al caballo por un mosquito (que por su mayor distancia respecto del género humano es completamente inocente ante cualquier proyección de "finalismo antropocentrista"⁴⁶), imponiendo así un giro categorial a la disputa.

Pero lo que importa aquí es lo que sucede cuando un movimiento natural, realizado instintivamente por un cuerpo, es capturado bajo la luz de una conciencia que lo desmonta analíticamente para intentar comprender su sentido. Por un lado, sólo

⁴⁴ Juan José Saer, *Glosa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1986, p. 54.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

se puede alcanzar ese entendimiento tomando distancia y practicando una observación rigurosa que permita describir su desarrollo; pero, por otro lado, en cuanto se presta atención a la configuración del desplazamiento, ya resulta imposible reconocerse en ese movimiento. "Tan imposible como levantarse uno mismo por el pelo"⁴⁷. Por eso sobreviene el tropiezo: se avanza calzando unos zapatos impropios, ajenos, desatinados. Los textos de Saer exploran ese modo de privar a las acciones de su cumplimiento natural para mostrarlas en su diferencia. Los gestos más banales se cargan de un peso inusitado y se muestran en una dimensión completamente extraña para quienes los han desplegado. La literatura posee esa función crítica: es un tipo de representación que no refleja o reproduce el mundo sino que devuelve una imagen extraña de las cosas que, sustraídas al precario equilibrio en que las mantenía la costumbre, ya no podrán dejar de tambalearse.

Los estudios del fisiólogo francés Etienne-Jules Marey (1830-1904) y del fotógrafo británico radicado en los Estados Unidos Eadweard Muybridge (1830-1904) ocupan un lugar clave en la representación del movimiento. Sus investigaciones lograron resolver de manera científica y comprobable el problema de la descripción de desplazamientos de corta duración en seres vivos, que intrigaba a

⁴⁷ La expresión es de Mijaíl Bajtín que la usa para caracterizar la inevitable distancia que separa a una vivencia de su representación, incluso en la supuesta coincidencia propuesta por la autobiografía (*Teoría y estética de la novela*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 407). En otra parte, Bajtín sostiene que son necesarias "dos conciencias que no coinciden" para que exista un acontecer estético y lo ejemplifica con la situación de verse frente al espejo: "en el acontecimiento de la contemplación propia se inmiscuye un segundo participante, un otro ficticio, un autor que carece de autorización y fundamentación; yo no estoy solo cuando me veo frente al espejo, estoy poseído de un alma ajena" (*Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985, p. 37).

científicos y artistas desde Leonardo Da Vinci. Según una definición posible, "la cronofotografía científica es la medición temporal de las sucesivas posiciones de un ser vivo en desplazamiento. La tarea del investigador es hallar la geometría del movimiento así como su dinámica, es decir, la relación del movimiento con el espacio y el tiempo"⁴⁸. Los experimentos de Marey y de Muybridge permitieron advertir que lo que se ve no es exactamente lo que se ve o, en todo caso, que aquello percibido en primera instancia y de manera imperfecta por el ojo esconde una configuración más compleja. Ellos, y otros investigadores como Wordsworth Donisthorpe, Ottmar Anschütz, Albert Londe, Augustin Le Prince, Thomas Edison, William Dickson o Georges Demeny, desarrollaron las funciones del dispositivo fotográfico y lo aplicaron a un análisis del movimiento que conduciría fatalmente al cine⁴⁹.

Marey y Muybridge estudiaron por separado y con distintos métodos un problema (vinculado con la discusión en lo de Washington Noriega) hasta entonces irresoluble para los estudios de locomoción en seres vivos. En palabras de Marey: "Difícilmente exista

⁴⁸ Thierry Pozzo, "Chronophotography: A Modern Approach to Human Movement", en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma* (Rencontre Beaune / Stanford. Actas del coloquio del 19 de mayo de 1995, en Beaune), Conseil Regional de Bourgogne, 1996, p. 129.

⁴⁹ El veloz desarrollo que alcanzaron los métodos científicos experimentales y las tecnologías ópticas en el pasaje del siglo XIX al XX permitió construir aparatos de medición para acceder más allá de la percepción normal. Habría que incluir las operaciones de los cronofotógrafos en este horizonte de posibilidades y, en un sentido más amplio, dentro del marco epistemológico circunscripto por Nietzsche, Marx y Freud, a quienes Paul Ricoeur definió como "maestros de la sospecha" (*Freud, una interpretación de la cultura*, Madrid, Siglo XXI, 1984) y Michel Foucault como "fundadores de la hermenéutica moderna" (*Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995). Sobre la definición del paradigma de la modernidad a partir de estos autores, véase Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma, 2001, en especial la "Segunda parte: El cine, o la imagen en movimiento de los tiempos modernos".

alguna rama de la mecánica animal que haya merecido más atención y provocado mayor controversia que el andar del caballo"⁵⁰. La gran pregunta formulada por la fisiología y la fotografía del siglo XIX (la pregunta que está en el origen del cine y, de manera indirecta, en muchos de los cambios del arte del siglo XX) se reduce a una incógnita simple, casi trivial, que más bien parece motivo de una apuesta entre tahúres. Podría formularse así: ¿existe algún punto, durante el galope de un caballo, en el cual sus cuatro cascos se hallan levantados del suelo al mismo tiempo? Hasta la aparición de la cronofotografía, los pintores habían representado el galope del caballo según lo que se denominó *flying gallop* o *ventre à terre*: elevándose del suelo con las cuatro patas extendidas, las delanteras hacia el frente, las posteriores hacia atrás⁵¹.

Marey comenzó sus estudios sobre descomposición del movimiento, con el objeto de hallar la mejor manera de distribuir el peso de la carga en los soldados (su Estación Fisiológica funcionaba en estrecha relación con el Ministerio de Guerra que estaba interesado en lograr que las tropas marchasen más rápido y por más tiempo). Lo que lo obsesionaba era "el deseo de transcribir el mundo efímero del movimiento invisible en trazos visibles y permanentes"⁵². Hacia principios de la década de 1870, había inventado el cronógrafo y otros dispositivos mecánicos y neumáticos que permitían diagramar

⁵⁰ Etienne-Jules Marey, *La Machine animale*, citado en Phillip Prodger, "The Romance and Reality of the Horse in Motion", en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma*, op. cit., p. 45.

⁵¹ En el artículo citado, Phillip Prodger menciona el cuadro de John Wootton, *A Race on the Beacon Course at Newmarket*, en donde se muestran más de 45 caballos corriendo de ese modo. Pero podrían encontrarse ejemplos similares en numerosas telas de la época.

⁵² Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 61.

"notaciones sinópticas" sobre la secuencia de pasos de un caballo, partiendo de la impresión que sus patas dejaban al apoyarse en el suelo. Asombrosamente, sus experimentos mostraban una configuración del movimiento que era completamente diferente a la representación más usualmente adoptada por la pintura occidental. Cuando Leland Stanford, ex gobernador de California y poderoso presidente de la Central Pacific Railroad Company, vió los dibujos que Georges Duhouset había realizado a partir de los experimentos de Marey, pensó que la fotografía podía aportar una comprobación fehaciente a las hipótesis del científico francés. El ex gobernador tenía un interés preciso en esa demostración: era poseedor de un haras, en Palo Alto, con más de 200 caballos de carrera y los datos exactos acerca del galope le permitirían trabajar el desarrollo de la musculatura de las patas para obtener la mejor performance de sus animales. Se decidió, entonces, a contratar a Muybridge (cuyo prestigio como fotógrafo ya excedía ampliamente los límites de la ciudad de San Francisco, en donde había instalado su laboratorio) y le pidió evidencia fotográfica que demostrara que, en el algún momento del galope, los caballos levantaban sus cuatro patas del suelo.

En 1874, Muybridge capturó el galope del caballo Occident, propiedad de su mecenas (tiempo de exposición de alrededor de $1/2000$ de segundo, con una lente de distancia focal corta, en un momento en que las mejores placas fotográficas precisaban de un tiempo de exposición de 1 minuto para fijar la imagen). Y en 1878, descompuso el galope en 12 fases, fijando el movimiento en una serie de instantáneas. Para lograrlo, colocó doce cámaras, separadas por intervalos regulares a lo largo de una pista, cada una de ellas

disparada a través de un dispositivo electromagnético accionado por el caballo a medida que su paso cortaba los filamentos tendidos transversalmente sobre la pista. Las secuencias fotográficas de Muybridge demostraron en forma contundente que, si bien el caballo levanta los cuatro cascos del suelo, eso no ocurre en la fase de extensión del galope sino en la fase de contracción, retrayendo las patas bajo su vientre. Los resultados de esos experimentos fueron publicados en *La Nature*, en diciembre de 1878. Allí fueron vistos por Marey (cuyos estudios pioneros habían aparecido en la misma publicación), quien escribió una carta a la revista manifestando su admiración hacia Muybridge y solicitando al editor que lo contactara con él. Allí, el científico francés vaticinó: "Podremos observar la andadura real de todos los animales imaginables. Será una auténtica zoología animada. Para los artistas, será una revolución puesto que tendrán a disposición, en su configuración verdadera, las posiciones de un cuerpo en ese equilibrio inestable que ningún modelo podría mantener"⁵³. Fue a partir de los resultados de Muybridge que Marey comenzó a aplicar la fotografía en sus experimentos y, finalmente, inventó un *fusil fotográfico* que podía tomar doce exposiciones de un individuo en movimiento sobre una misma placa: "Gracias a las múltiples exposiciones, [Marey] creó una síntesis del movimiento en el tiempo y en el espacio antes que un análisis en hileras secuenciales de imágenes tal como había hecho Muybridge. El efecto visual novedoso de sus cronofotografías producía una asombrosa ilusión de movimiento a pesar de que las fases individuales no resultaban

⁵³ Etienne-Jules Marey, *La Nature*, 28 de diciembre de 1878, citado en Jean-Dominique Lajoux, "Marey, Muybridge and Women", en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma*, op. cit., p.110.

claramente visibles ya que sus contornos se borrarían por la superposición de las distintas exposiciones. Mientras que las fotografías de Muybridge detenían el movimiento al servicio del análisis, las cronofotografías de Marey sugerían una continuidad espacio-temporal en una nueva disposición pictórica"⁵⁴.

Pero la reacción de los tradicionalistas tampoco se hizo esperar: Muybridge recibió violentas críticas por parte de quienes se resistían a creer que esas imágenes tan poco anatómicas y desprovistas de toda elegancia representarían verdaderamente las fases en que puede descomponerse el movimiento. Georges Guérault, el crítico de la *Gazette des Beaux-Arts*, escribió por ejemplo que "las posturas son, en su mayoría, no sólo desgarbadas sino que presentan una apariencia falsa e imposible. Los americanos, grandes realistas (...) no sólo han pretendido demostrar que Géricault y Vernet estaban equivocados sino que, además, han querido convencernos de que las fotografías de Muybridge son una especie de revelación que vendría a desbaratar todas las nociones aceptadas sobre cómo se dibuja un caballo"⁵⁵. A esas críticas, Muybridge respondió con demoledoras

⁵⁴ Françoise Forster-Hahn, "Marey, Muybridge and Meissonier. The Study of Movement in Science and Art", en VV.AA., *Eadweard Muybridge. The Stanford Years, 1878-1882*, Stanford, Museum of Art, 1972, pp. 98-99.

⁵⁵ Citado en *ibid.*, p. 105. Y continúa Guérault, en ese mismo número de la *Gazette des Beaux Arts* de 1882, que las fotos de Muybridge son "falsas porque nos dan una imagen nítida en un momento en que, a causa de la velocidad y la persistencia de las impresiones en nuestra retina, sólo vemos una imagen confusa cuya forma tiene algo de la posición anterior y de la posición posterior al mismo tiempo. Por el modo en que se halla constituido el ojo humano, es indudable que nunca ha visto y nunca verá a un caballo galopando tal como se lo muestra en estos dibujos". En *The San Francisco Chronicle* del 9 de julio de 1878, se dijo del galope del caballo en las imágenes de Muybridge: "Completamente desprovisto de naturalidad, muchas de sus posiciones parecen torpes y complejas mientras que, en las pistas de carrera, la belleza, la elegancia y la simetría van todas combinadas" (citado en Deac Rosell, "Eadweard Muybridge and Moving Image Culture", en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma*, op. cit., p. 31). Pero incluso cuando se

argumentaciones sobre la historia de la representación en Occidente, en donde demostraba que sus experimentos venían a corregir siglos de errores para instaurar una nueva era. Significativamente, el fotógrafo tituló una de sus conferencias "The Romance and Reality of the Horse in Motion" como para contrastar la veracidad de su método analítico contra las imprecisiones en que incurrían aquellos que se habían dejado guiar por las falsificaciones de la mirada. Colocando sus experimentos en una perspectiva histórica, Muybridge repasaba la representación de los caballos en relieves asirios, en frisos del Partenón y en manuscritos medievales para luego desembocar en pinturas y grabados de Vernet, Géricault, Delacroix o Meissonier.

Cuando Stanford le mostró a Meissonier las fotos tomadas por Muybridge, su reacción inicial fue de desconfianza. La respuesta del ex gobernador fue, simplemente: "La máquina no puede mentir". La polémica no era tanto científica como estética; lo que se cuestionaba a las imágenes verdaderas pero poco armónicas de Muybridge era el servicio que podían prestar al arte: "Por siglos, el credo de los artistas había impuesto el estudio de la naturaleza y el tributo a la veracidad de la observación. ¿Cómo podía conciliarse este principio con unas imágenes que contradecían la percepción convencional pero que eran correctas más allá de toda duda?"⁵⁶. Ciertamente, los argumentos de Muybridge fueron tan convincentes que el propio Meissonier

describen esas imágenes de manera entusiasta, los cronistas no dejan de manifestar su asombro ante las extrañas configuraciones que adquieren las figuras del movimiento al ser detenidas por la cámara. Por eso, Muybridge desarrolló un aparato de proyección, el zoopraxiscopio, que permitía reconstruir el movimiento detenido y fraccionado por sus instantáneas, para demostrar sin lugar a dudas la veracidad de sus análisis.

⁵⁶ Françoise Forster-Hahn, "Marey, Muybridge and Meissonier. The Study of Movement in Science and Art", en op. cit., p. 103.

(primero escéptico observador y luego entusiasta defensor de sus fotografías) se rindió a la evidencia e hizo las modificaciones pertinentes cuando copió su cuadro *Friedland, 1807* (1875) en una acuarela realizada en 1888, luego de asistir a los resultados de los experimentos de Palo Alto. También Thomas Eakins adquirió un juego de fotografías de caballos al trote para copiar la posición de las patas en *The Fairman Rogers Four-in-Hand* (1879). Sin embargo, la importancia de las fotografías de Muybridge no debería reducirse a una función meramente correctiva de errores pasados; su verdadero interés radica en los efectos que proyectan hacia adelante. Porque, en rigor, no podría afirmarse que la representación pictórica clásica había insistido en una equivocación que las nuevas imágenes aportadas por Muybridge venían a disipar (eso sería imponer un criterio de progreso, impertinente para analizar la evolución del arte). Más justo es considerar que lo que se encuentra en el centro del debate no es una cuestión de enmienda sino una instancia de cambio: la polémica entre Muybridge y sus contemporáneos registra el momento en que un determinado paradigma de belleza empieza a dejar paso a otro. Vale la pena, entonces, recordar la reflexión de Benjamin acerca del rol ejercido por los medios de reproductibilidad técnica en los procesos de transformación de la historia del arte: "En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es una arte —escribe—, sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo"⁵⁷. Lo que las fotos de Muybridge ponen en

⁵⁷ Walter Benjamin, "El arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 32. Lo cual es casi una

evidencia es el pasaje entre un ideal estético clásico y un ideal moderno que desembocará en el cine.

En su interpretación crítica de Henri Bergson, Deleuze distingue dos maneras de reconstruir el movimiento: la antigua y la moderna. Para la antigüedad, la representación de una acción debía capturarla en su punto culminante, en su acmé: la reconstrucción del movimiento supone una sucesión ordenada de *poses* o *instantes privilegiados* que sintetizan la esencia de esa acción. "La revolución científica moderna —escribe Deleuze— consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, *ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)*. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste"⁵⁸. Según una concepción tradicional, el arte debe ofrecer una síntesis, es decir, un instante en donde el todo se revela; allí radica el sentido de la pose en tanto punto de condensación. El problema que suscitaron las cronofotografías de Marey y las instantáneas equidistantes de Muybridge era que no podían remitirse a una serie de momentos privilegiados: tomadas aisladamente, cada una de esas imágenes en que se descomponía un desplazamiento no actualizaba ninguna esencia, ninguna forma trascendente. Lo que permitió el surgimiento del dispositivo cinematográfico no fue otra cosa que la

paráfrasis del epígrafe de Paul Valéry que Benjamin cita al principio del texto: "Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte" (p. 17).

⁵⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 17.

reconstrucción del movimiento a partir de esos momentos cualesquiera (no un corte inmóvil al que se le añadiría un movimiento abstracto, sino un corte móvil, lo que Deleuze denomina *imagen-movimiento*). Pero de hecho, en los experimentos de Marey y de Muybridge ya está anunciado todo el cine: el invento que los hermanos Lumière presentan en sociedad el 28 de diciembre de 1895 no es otra cosa que el *fusil fotográfico* de Marey más el *zoopraxiscopio* de Muybridge. Por un lado, Muybridge desarrolló un método fotográfico que permitía descomponer analíticamente el movimiento en una secuencia de imágenes separadas y recomponerlo en el *zoopraxiscopio* (que podría considerarse el primer proyector cinematográfico); por otro lado, Marey inventó un *fusil fotográfico* (que podría considerarse la primera cámara de cine) en donde se registraba de manera sintética una secuencia de movimiento, sobreimprimiendo las distintas exposiciones en una misma placa.

Dijo Marey, en 1903, un año antes de su muerte: "Imaginé un método, el de la cronofotografía, para satisfacer los requerimientos de la fisiología. La aplicación más ingeniosa y popular de este método puede verse en el cinematógrafo de los señores Lumière". Por su parte, Muybridge escribió que, en 1879, él había logrado, a través del *zoopraxiscopio*, la síntesis de de una serie de fotografías en las que se había descompuesto un movimiento; que en 1882, Marey había logrado imprimir las fases sucesivas del movimiento por medio de una lente única sobre una tira de material sensible; y que en 1893, Thomas Edison había organizado las figuras a lo largo de una cinta (en lugar de un disco de vidrio) para su proyección, allanando así el

camino que conduciría al cine⁵⁹. Lo que separa a Marey de Muybridge son las diferencias entre ciencia y arte; más específicamente: entre científicismo decimonónico y arte moderno. Si bien el trabajo de Muybridge surge de la vocación taxonómica de los siglos XVIII y XIX, las acciones que describe involucran decorados, sujetos concretos que actúan una situación y cierto dramatismo: suponen ya una narración virtual. En algunos casos, incluso, las imágenes de mujeres desnudas o cubiertas por suaves gasas apelan al mismo velado erotismo que las primitivas películas de mirones (los *couchers de la mariée*, así llamados porque a partir de la escena convencional de la noche de bodas, en donde el flamante marido acepta no mirar a su vergonzosa esposa, estos films operaban siempre sobre la variación de una mujer que se desnuda ante la mirada de un hombre). Para Marey, en cambio, la cronofotografía no tenía ningún interés representacional; sus modelos son sólo agentes abstractos, catalizadores que permiten diagramar un movimiento de manera precisa para estudiarlo: "Curiosamente, sin embargo, los procedimientos fotográficos que Marey desarrolló son la base técnica del cine, la base técnica —en otras palabras— de una industria dedicada a satisfacer las fantasías narrativas de Muybridge, es decir,

⁵⁹ Las palabras de Marey están reproducidas en Virgilio Tosi, "Etienne-Jules Marey and the Origins of cinema", en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma*, op. cit., p. 148. El texto de Muybridge está citado en Robert Bartlett Haas, "Eadweard Muybridge, 1830-1904", en VV.AA., *Eadweard Muybridge. The Stanford Years, 1872-1882*, op. cit., p. 32. Sobre esta cuestión véase también Leo Charney, "In a moment: Film and the Philosophy of Modernity", en Leo Charney and Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995 y Kevin MacDonnell, *Eadweard Muybridge. The Man Who Invented the Moving Picture*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1972.

a duplicar esas ilusiones que Marey procuró evitar durante toda su vida"⁶⁰.

Lo que importa aquí es que esa síntesis del movimiento analíticamente descompuesto que alcanza el aparato de los Lumière es todavía, unos años antes, para Marey y para Muybridge, una utopía. Sus experimentos se mantienen en el limbo de la transición entre un modelo de representación y otro. Saben, sobre todo, qué es lo que irremediablemente ya no pueden ser, aunque todavía no entiendan con demasiada claridad hacia dónde avanzan. Hay todo un universo de representación que estas imágenes clausuran y, a la vez, otro que inauguran aunque apenas lo intuyen. Más que una afirmación, una sospecha. Los films —se sabe— no son *imágenes en movimiento* sino *imágenes del movimiento* que se suceden unas a otras y que, por un efecto de la óptica (ya que el ojo sutura los espacios entre ellas), produce la ilusión de una continuidad allí donde sólo hay instantes fijos y discontinuos. El cine necesitó olvidar esa procedencia para construir una representación aceptable del tiempo y del movimiento; pero lo que Marey y Muybridge descubrieron es que sólo se puede representar la fluidez y el transcurrir a partir de la detención y el intervalo. Es decir, la continuidad no puede capturarse sino artificialmente: su registro implica una descomposición que la convierte en una sucesión más o menos arbitraria de poses fijas.

Resulta interesante constatar que lo que seduce a muchos artistas modernos —tan marcados por el signo del cine— no es tanto la

⁶⁰ Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, op. cit., p. 255. Para un análisis detallado del motivo del mirón como uno de los ejes en el cine primitivo, véase por ejemplo Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

ilusión del movimiento sino su manipulación y su deconstrucción. Es decir, la experimentación sobre el efecto cinético producido por la cronofotografía⁶¹. El movimiento ya no es un dato informe, intangible e inapresable de la realidad: se ha hecho legible o, más bien, ha puesto en evidencia su legibilidad. Pero por eso mismo (puesto que en el medio ha ocurrido irreversiblemente el cine), tampoco se trata de practicar un primitivismo ingenuo sino de recuperar el valor subversivo de una técnica arcaica para aplicarlo a un discurso sobre los modos de representación. La negatividad de ese momento, en el sentido adorniano, es lo que interesa para pensar la literatura de Saer. Así entendida, la noción de negatividad no supone un mero movimiento hacia el opuesto como parte de un proceso mayor hacia una síntesis inequívoca. Dice Adorno sobre su *dialéctica negativa*: "La dialéctica como procedimiento significa pensar en contradicciones a causa de la contradicción experimentada en la cosa y en contra de ella. Siendo contradicción en la realidad es también contradicción a la realidad. Pero dicha dialéctica no es conciliable con Hegel. Su movimiento no tiende a la identidad en la diferencia de cada objeto con su concepto, más bien desconfía de lo idéntico. Su lógica es la del desmoronamiento"⁶². Del movimiento como dato de la realidad a su

⁶¹ Es evidente la huella de Marey en algunos cuadros de Georges Seurat, Frantisek Kupka, Kazimir Malevich, en los cuadros dadá de Marcel Duchamp, en el surrealismo de Max Ernst, en los futuristas Giacomo Balla y Umberto Boccioni. A la vez, se puede constatar el ascendiente de Muybridge sobre la obra de Francis Bacon, Edgar Degas, Edouard Vuillard o Andy Warhol. En todos ellos, curiosamente, el dinamismo que han procurado imprimir a los cuadros no apunta tanto hacia la fluidez del cine sino hacia la descomposición cronofotográfica que permanece en su base como un momento de pura negatividad.

⁶² Theodor Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992, p. 148. Según Susan Buck-Morss, Adorno "entendía el 'automovimiento del concepto' de Hegel no como una 'teoría del desarrollo', sino como un movimiento del pensamiento

descomposición cronofotográfica, lo que le interesa a Saer no es la fluidez sintética del cine sino su contradicción. Cada momento se afirma en su no identidad respecto del otro. Los textos de Saer exploran esa paradoja que se hallaba en la base de los ensayos cronofotográficos (que el cine en seguida se ocupó de ocultar y que los artistas de vanguardia han rescatado). Para él —igual que para Marey y para Muybridge— describir la percepción es sospechar de lo que se percibe y, por eso, su escritura aprovecha críticamente el efecto cinético producido por las cronofotografías. Es decir: no intentar trasladar el efecto del cine en tanto modo de representación, sino apropiarse del mecanismo cronofotográfico que se halla en su base para ejercer una violencia en el interior del discurso literario.

Escritor en el siglo del cine, Saer trabaja sobre el efecto que produce la desagregación, no tanto sobre las propiedades intrínsecas del movimiento sino como desmontaje de un paradigma de representación. "La mayor" es, en este punto, un texto clave: "Y si hubiese, es un decir, lo que pudiésemos llamar, por decir así, un sentido, o sea un corte, arbitrario, irrisorio, en la gran mancha que se mueve, ¿cómo? ¿dónde? ¿cuándo? y sobre todo: ¿por qué?, si hubiese, entre dos puntos, uno al que pudiésemos llamar el principio, otro al que le pudiésemos decir el fin o, respectivamente, la causa y el efecto, se podría decir que, sin haber recibido ningún llamado, sin ninguna finalidad, paso, del principio al fin, del cuarto iluminado a la terraza gélida, atravieso, como quien dice, el hueco de la puerta, y,

en el que 'todas las categorías son y no son ellas mismas', en el que un concepto era 'observado tan cercanamente que se mantenía y se transformaba al mismo tiempo' " (Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, op. cit., p. 358).

sin que haya intervenido ningún llamado tampoco, ningún llamado, del fin al principio, del efecto, por llamarlo así, a la causa, de la terraza oscura, fría, a la habitación cuya luz, tenuemente, el humo vela, sin que nadie, pero nadie, pueda decir verdaderamente cómo, ni dónde, ni cuándo, ni, sobre todo, por qué"⁶³. El narrador se interroga por el *sentido* de esos movimientos: ¿es posible determinar alguna direccionalidad?; pero también, ¿es posible capturar en ellos algún significado? Lo que lo obsesiona hasta la parodia es la búsqueda de alguna finalidad en los actos, alguna conexión que lleve de uno a otro, que revele alguna estructura subyacente a esa realidad informe en la que se mueve como hundiéndose en el lodo. Obediente a ese mandato, inmoviliza y aísla uno tras otro diferentes detalles de ese flujo, los estudia bajo el microscopio de su percepción para obligarlos a entregarle toda su interioridad, invisible a simple vista. Pero, finalmente, no obtiene nada porque, presionadas por su manía entomológica, las cosas se ven desmenuzadas una y otra vez hasta desintegrarse y quedar reducidas a la insignificancia más absoluta.

Mientras que la mirada cronofotográfica de Muybridge lograba fijar el movimiento y lo cristalizaba como imagen nítida (plena de sentido) sobre el papel, la percepción del narrador saeriano —aunque opera con las mismas estrategias— no obtiene resultados similares. En cuanto se pone a observar con atención la lámina de Van Gogh colgada sobre la pared, la duda se instala en el medio: "el *Campo*, ¿pero es verdaderamente un campo?, de *trigo*, ¿pero es verdaderamente trigo?, de *los cuervos*, y uno podría, verdaderamente, preguntarse si son verdaderamente cuervos. Son,

⁶³ Juan José Saer, "La mayor", en op. cit., pp. 25/26.

más bien, manchas, confusas, azules, amarillas, verdes, negras, manchas, más confusas a medida que uno va aproximándose, manchas, una mancha, imprecisa, que se llama, justamente, así, porque de otra manera no se sabría, que no es, o que no forma parte, del todo: un límite"⁶⁴. Y lo mismo sucede cuando interroga las fotografías aparecidas en el diario: "Borrosas, las dos fotografías, sesenta y dos mil veces, ubicuas, no son, sin embargo, nada. No muestran nada. Unas manchas confusas, negras, grises, blancas, que parecieran ser, un escritorio, una silla detrás, una pared, y entre el escritorio y la pared, en la mancha oscura del suelo, la mancha, un poco más oscura, del cuerpo, encogido, boca abajo, dejando ver, bajo la mancha oscura del cabello, una manchita gris, irregular, la cara: el perfil, con la boca abierta. Y después, abajo, la segunda, una mancha blanca: la pared. Y sobre la mancha blanca, cuatro, ¿o cinco?, manchitas oscuras, entre negro y gris: ¿las balas? Y eso es, o pareciera ser, de todo el resto, todo"⁶⁵. Pero, en rigor, esas imágenes que son retraducidas a su carácter de manchas informes y sin sentido (es decir, que han recuperado su opacidad) no hacen más que repetir lo que sucede cada vez que el narrador se acerca a un objeto o intenta describir sus acciones o pretende abarcar con su mirada el mundo circundante. Aisladas, inmovilizadas y vistas de cerca las cosas son sólo manchas. A mayor acercamiento, mayor confusión. La descripción no es, aquí, un instrumento de captura sino una operación que testimonia cómo el objeto resbala y se escapa irremediabilmente. Lo que queda es sólo un documento sobre la

⁶⁴ Ibid., p. 14.

⁶⁵ Ibid., pp. 18-19.

inviabilidad de repetir ese gesto preciso del cientificismo decimonónico. A la paradoja de los cronofotógrafos le aguardaba una solución que el cine rápidamente propiciaría. En los textos de Saer, en cambio, no subsiste ninguna promesa de síntesis futura: el desmontaje que impone la mirada no se recompone porque no hay reconstrucción posible. Se ha retrocedido por un camino que ya no se puede desandar. La poética de Saer dramatiza esa imposibilidad. Es lo que afirma, en *Cicatrices*, el obrero metalúrgico Luis Fiore antes de saltar por la ventana del juzgado: "Los pedazos no se pueden juntar"⁶⁶.

Se podría hablar aquí de un *desarraigo dialéctico* en el sentido moderno que le da Benjamin como una forma de descomposición que muestra la tensión subyacente a cada instante. En una carta a Scholem, cita largamente un pasaje del físico Eddington, que a Benjamin le recuerda a Kafka aunque bien podría formar parte de "La mayor": "Estoy en el umbral de la puerta con la idea de entrar a mi habitación. Se trata de una empresa complicada. En primer lugar, debo luchar contra la atmósfera que presiona sobre cada centímetro cuadrado de mi cuerpo con un peso de 1 kg. Luego debo tratar de aterrizar sobre una tabla que vuela alrededor del Sol a una velocidad de 30 km por segundo; una fracción de segundo de demora, y la tabla estará a millas de distancia. Y hay que realizar esta proeza en el momento mismo en que estoy suspendido de un planeta esférico, con la cabeza hacia afuera, sumergido en el espacio y con un viento de

⁶⁶ Juan José Saer, *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 81. Sobre este punto, véase Julio Premat, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002 (en especial la "Segunda parte: una escritura melancólica").

éter que sopla a no se sabe qué velocidad por todos los poros de mi cuerpo (...) Es cierto, a un camello le resulta más fácil pasar por el ojo de una aguja que a un físico el umbral de su puerta"⁶⁷. Saer trabaja sobre la exasperación de esa tensión compleja que circula por debajo de las acciones en apariencia más simples, ensanchándolas hasta volverlas imposibles. En ese borde, de un lado queda la literatura y del otro está la locura. En efecto, atravesar el umbral de esa escritura exasperada es resbalar hacia el territorio de la psicosis. En este sentido, *Las nubes* (1997) aparece como un texto emblemático porque el tema de esa escritura maniaca es literalmente el viaje de un joven psiquiatra guiando a un grupo de locos. Mientras que el mayor de los hermanos Verde "pasaba todo el tiempo de un silencio dubitativo a una conversación demasiado vehemente y animada, que tenía la extraña particularidad de estar constituida por una sola frase, que repetía todo el tiempo cambiando de entonación y acompañándola con las expresiones faciales y los ademanes más diversos, como si estuviera manteniendo con su interlocutor una verdadera conversación", a su hermano menor, Verdecito, lo aquejaba la irritante tendencia a hacerse repetir varias veces las frases que le dirigían así como el impulso de producir "una interminable sucesión de ruidos bucales que entrecortaban sus frases y sobre todo llenaban los silencios entre ellas". El problema con los locos —le ha dicho el doctor Weiss al doctor Real— es que son cansadores. La escritura de Saer bordea siempre ese extremo peligroso más allá del cual espera la extenuación de cualquier

⁶⁷ Walter Benjamin, carta a G. Scholem del 12 de junio de 1938, citada en Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 167).

lenguaje. Los locos de *Las nubes* no son más que el reverso de ese discurso que los describe. Y por eso, significativamente, lo que el médico descubre es que los extraños gestos de la mano del joven Prudencio Parra replican en forma grotesca "esa página en la que Cicerón describe la manera en que Zenón el estoico mostraba a sus discípulos las cuatro etapas del conocimiento"⁶⁸.

El sinsentido, entonces, es el revés del sentido pero no necesariamente su opuesto: se cae en él como si fuera un abismo que se abre en el funcionamiento paroxístico del lenguaje. "La mayor" bordea constantemente ese despeñadero. Todo el movimiento del texto se orienta a la búsqueda de un sentido, un llamado, un mensaje, una teleología; pero, finalmente, lo único que consigue es proliferar incesantemente en series de fragmentos inconexos y dispersos. Como escribe Sarlo, a propósito de la forma de la percepción en *Nadie nada nunca*: "las cosas son a la vez materialmente inabordables e infinitamente desintegrables, reflejos de luz, puntos, vetas y grietas de lo real"⁶⁹.

IV

⁶⁸ Juan José Saer, *Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 151, p. 154 y p. 169 respectivamente. Sobre el registro de la literatura y la locura en esta novela, véase Hugo Vezzetti, "La nave de los locos de Juan José Saer" y Beatriz Sarlo, "Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes* de Juan José Saer", ambos en *Punto de vista* n° 59, diciembre de 1997.

⁶⁹ Beatriz Sarlo, "Narrar la percepción", art. cit., p. 37.

Percibir es, ante todo, interrogar al entorno; pero en "La mayor", esa indagación se convierte en una incertidumbre insalvable volcada sobre el sujeto mismo que percibe. Para ese narrador que, por momentos, avanza literalmente a tientas debido a la oscuridad de la casa, resulta imposible precisar contornos o definir alguna nitidez a su alrededor. A tal punto, que esa vacilación contamina su discurso y lo reduce a una serie interminable de rodeos. El rasgo distintivo de la frase, en "La mayor", es una profusión de comas y una alteración del orden sintáctico que confieren a los enunciados una entonación singular.

Normalmente, la coma imprime una pausa, una inflexión en la cadencia de la oración que permite pivotear, conectando sus diferentes partes dentro de una continuidad. Es un amortiguador que habilita y atenúa las modificaciones tonales: absorbe el cambio de velocidad y reenvía el discurso hacia adelante con una nueva intensidad. Saer, en cambio, hace un uso excesivo de ese recurso prosódico: en sus oraciones siempre parecería haber comas de más. La oración sigue fluyendo hacia un sentido pero ahora, sometida a un insistente fraccionamiento, debe abrirse paso a través de innumerables meandros, enmarañada y trabajosamente. De modo tal que aquello que debería hilar un continuo sólo conserva su función de manera precaria, avanzando al costo de la dispersión. Las palabras se conectan según un ritmo entrecortado. Es que las comas escanden desmesuradamente las partes de la frase y terminan actuando paradójicamente, como hiato y como sinalefa, es decir, como puntos de interrupción y de sutura al mismo tiempo. Sin romper por completo la organicidad de la frase, de todos modos la empujan

permanentemente hasta el borde de la desintegración y convierten el orden sintáctico en una estructura dubitativa, tambaleante, inestable.

"Es, pareciera, o está, más bien, aunque sería, en realidad, difícil, si se quisiera, en un momento dado, precisar, es, entonces, en ese, parecería, sin de ningún modo querer, como otras veces, afirmar, en ese, continuo, curvo, tal vez, flujo, en el que lento, estragado, ciego, se deriva, donde hubiese debido, o debiese, mejor, debiese, sí, o no, hubiese debido, mejor, hubiese debido, sí, ¿o debiese?, sí, o no, mejor, hubiese debido, decía, al atravesar, aunque habiendo permanecido hubiese, de todos modos, en cierto sentido, continuado en él, el hueco, con un estruendo frágil, inaudible, que debiese, o hubiese debido, sí, hubiese debido, en lugar de, inesperadamente, decía, y tal vez, también, de un modo, por llamarlo de algún modo, imperceptible, aumentar, que hubiese debido, decía, al atravesar, al estar parado en la oscuridad, frente a la luna gélida, redonda, blanca, a los techos, confusos, alrededor, a los patios, flotando, errabundeando ¿hacia adónde?, dando la posibilidad, improbable, por otra parte, a un cambio de estado, ligeramente, o gradualmente, incluso, en las mejillas, o atrás, mejor, adentro, disminuir"⁷⁰. Esta larga cita condensa el funcionamiento paroxístico de la frase saeriana. Las comas no dinamizan sino que están puestas para ensuciar el flujo discursivo (es evidente que, en general, la oración podría haberse construido de otra manera, según una organización más clara y transparente). Pero no sólo ilustra sobre la cantidad inusitada de comas que tironean de los términos en la oración principal, sino que también muestra la forma en que se distribuyen las subordinaciones

⁷⁰ Juan José Saer, "La mayor", en op. cit., p. 29.

o intercalaciones. Puesto que la coma es una pausa y un punto de enlace, Saer aprovecha esa instancia de suspensión para intercalar aposiciones o sumar proposiciones. A veces el efecto es de infinita subdivisión: al llegar a una pausa, la frase se abre para incorporar una digresión que, a su vez, se abre a una nueva digresión, y ésta a otra, incansablemente, antes de volver a la secuencia principal para continuar en su dirección. (Hasta tal extremo que, incluso, la acotación puede incorporar una disquisición sobre la pertinencia de utilizar una u otra forma verbal: ¿"hubiese debido" o "debiese"?) Otras veces el efecto es de infinita agregación: el discurso no cesa de añadir nuevos motivos en un asíndeton inagotable que amenaza con diferir permanentemente la resolución y clausura de la oración⁷¹. Si estas estrategias poseen una alta productividad literaria es porque, allí donde el enunciado parece disgregarse o volverse inacabable, Saer recupera inesperadamente el rumbo y conserva de esas dislocaciones un efecto de estancamiento sobre la frase que, cansina, se demora y se alarga antes de llegar a un punto.

A todo eso se suma un particular uso del hipérbaton y de la alteración en el orden sintáctico. El efecto que eso produce no es sólo un aplazamiento en la organización del enunciado sino que tiende a

⁷¹ Lo notable del procedimiento es que Saer no sólo trabaja así las frases, sino que también lo extiende al desarrollo de sus relatos e, incluso, al diseño global de su obra: constantemente intercala, es decir, reabre las situaciones (dentro de un texto y de un texto a otro) para extraer de allí un nuevo relato o bien posterga, es decir, agrega, expande, prolonga, una situación ya narrada para llevarla más allá (incorporando un nuevo punto de vista dentro de un mismo texto o imponiendo una derivación en un nuevo texto). Siempre es una frase que se demora para llegar al punto, o un relato que vuelve sobre lo mismo, acumula versiones, incorpora puntos de vista y continúa narrándose en la repetición, o el conjunto de una obra literaria que agrega en cada novela nuevas capas o profundiza un intersticio de una novela anterior para ensanchar esa gran *comedia humana*, agregarle capítulos y mantenerla abierta, en suspenso, como un folletín.

matizar su sentido. Precedidos por una serie de modificadores y accidentes, los motivos pierden solidez. Revelan una fragilidad inesperada. Las consecuencias pueden apreciarse en la repetida aplicación de ese recurso al sustantivo "lugar". Así describe el narrador su entorno: "No estoy tampoco en otro lugar: es siempre ahora, el mismo, frío, iluminado, con los libros amontonados, y los papeles, y el *Campo de trigo de los cuervos*, lugar. Estoy estando siempre, ahora, en el mismo, con la taza vacía y las manos cruzadas sobre el PARANATELLON, sobre la mesa, lugar"⁷². O bien: "Y toda en círculo y alrededor, la ciudad: otro, en algún punto, con sus manzanas oscuras, las líneas de punto de las lámparas del alumbrado público, sus patios arbolados, sus ruidos súbitos, en permanencia, o cambiando, quizá, confuso, silencioso, lugar"⁷³. La noción de lugar es modificada por tantas atribuciones y tantas acotaciones que, finalmente, pierde su inmovilidad sustantiva y se transforma en otra cosa: ya no un anclaje sino un puerto incierto y transitorio. ¿Pero cómo es posible un lugar inestable? El discurso suele poner en cuestión aquello mismo que afirma; como si en el mismo gesto de fijar un sentido, se confesara la imposibilidad de hacerlo. Se trata de un narrador que dice y se desdice porque, literalmente, no sabe dónde está parado: "Ahora estoy parado inmóvil, de espaldas a la terraza, bajo la luz envuelta en humo, de frente a la pared amarilla, en algún punto de la habitación, entre el sillón y la puerta. En algún punto. De la habitación. Entre el sillón. Y la puerta. En algún punto de la habitación. Entre el sillón y la puerta. ¿En algún punto? ¿En algún

⁷² Juan José Saer, "La mayor", en op. cit., p. 12.

⁷³ Ibid., p. 26.

punto de la habitación? ¿Entre el sillón? ¿Entre el sillón y la puerta? ¿En algún punto de la habitación entre el sillón y la puerta?"⁷⁴ El lenguaje duda permanentemente en Saer; son frecuentes las modalizaciones, los condicionales, las afirmaciones dubitativas, el recurso a matices como "¿no es cierto?" o "por así decir" o "se supone que debería ser": son muletillas o preguntas retóricas incorporadas a la frase, que minan desde adentro el valor afirmativo de cualquier enunciado. Alguien circula a ciegas por una casa a oscuras y su discurso deja constancia de esos tanteos. Incertidumbre de la percepción que se vuelca sobre el sujeto mismo que percibe: capturado en la oscuridad, sus sentidos no se acomodan a la falta de luz sino que se hunden en lo indefinido.

Los experimentos cronofotográficos se sostenían sobre la certidumbre de una distinción escrupulosa entre la entidad del observador y la del fenómeno observado: la exterioridad del investigador, su preservación incontaminada, era un requisito indispensable para sostener la mirada del cientificismo decimonónico (allá un fenómeno, acá un investigador). El narrador de "La mayor", en cambio, es invadido por lo que narra, como si perdiera el control y fuera dominado por su relato; él es la caja de resonancia de su observación, la prolonga y la desarrolla. Ese extravío de sí es una característica que puede rastrearse en otros textos de Saer y que funciona como un núcleo sobre el cual se construye su poética. Suele haber un momento clave, aparentemente inmotivado, en donde los personajes naufragan y pierden para siempre los parámetros que les

⁷⁴ Ibid., p. 26. La misma duda sobre la identidad de las cosas hostiga a Pichón Garay en "A medio borrar", cuando se pregunta si realmente escuchó las explosiones (en op. cit., p. 48) que antes (p. 40) afirmó haber escuchado.

permitían orientarse en el mundo. En *Nadie nada nunca*, el bañero, ex campeón provincial de permanencia en el agua, recuerda ese inexplicable momento en que, luego de setenta y seis horas flotando, el amanecer lo encontró, un poco somnoliento por el vaivén del río, abstraído y separado del resto del mundo, hipnotizado por un cielo en donde el sol ya despuntaba. De pronto, en un instante que el recuerdo no puede precisar, "a su alrededor la superficie del agua se transformó en una serie de puntos luminosos, de número indefinido y quizás infinito, muy próximos unos de otros pero que no se tocaban entre sí como lo probaba el hecho de que a pesar de sus continuas titilaciones podía verse entre uno y otro una línea negra, delgadísima. Hasta donde su vista pudiera alcanzar, es decir, todo el horizonte visible, la superficie que lo rodeaba, en la que ya no era posible distinguir el agua de las orillas, parecía haberse pulverizado y la infinitud de partículas que se sacudían ante sus ojos no poseían entre ellas la menor cohesión"⁷⁵. El bañero demoró meses en recuperar el sentido de la realidad, pero en cierto modo nunca logró reponerse completamente de esa curiosa experiencia en que su mundo (y él mismo con el mundo) se desintegró para siempre. Algo similar sucede en *Las nubes*, cuando el doctor Real es abandonado por un momento en la desértica llanura pampeana. De pronto, sin que medie ninguna otra causa más que el silencio, la paz o la soledad, el hombre descubre que su percepción de sí mismo y del entorno se ha modificado, como si hubiera ingresado a otra dimensión: "Todo había cambiado en un segundo y mi caballo, con su calma impenetrable, me había sacado del centro del mundo y me había expelido, sin violencia,

⁷⁵ Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, op. cit., pp. 129-130.

a la periferia. El mundo y yo éramos otros y, en mi fuero interno, nunca volvimos a ser totalmente los mismos a partir de ese día. Me di cuenta de que, en ese mundo nuevo que estaba naciendo ante mis ojos, eran mis ojos lo superfluo, y que el paisaje extraño que se extendía alrededor, hecho de agua, pastos, horizonte, cielo azul, sol llameante, no les estaba destinado"⁷⁶.

"Yo soy", "yo pienso", "yo percibo" son afirmaciones que ya no garantizan una unidad ontológica. Y así como el sujeto ha perdido su fundamento cognoscitivo, el mundo ha dejado de ser cognoscible porque no hay posibilidad de hipotetizar sobre una totalidad. Se trata siempre de una inadecuación, una impertinencia, una extrañeza incurable. De la misma manera, el narrador de "La mayor" asiste al espectáculo disgregado de su percepción. En cuanto intenta conservar la huella inmediata de un gesto o una sensación y en cuanto pretende recuperar lo que parecería ser un recuerdo que se insinúa desde la profundidad de la memoria, sólo logra capturar momentos que le son extraños⁷⁷. Una vez que han tenido lugar, los instantes no se fijan ni se acumulan en la experiencia sino que se desatan, quedan sueltos y

⁷⁶ Juan José Saer, *Las nubes*, op. cit., pp. 184-185.

⁷⁷ En "Recuerdos", se lee: "Voluntaria o involuntaria, la memoria no reina sobre el recuerdo: es más bien su servidora. Nuestros recuerdos no son, como lo pretenden los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como una narración" (en *La mayor*, op. cit., pp. 138-139). El pasado es siempre una gran ficción. Esta actitud se advierte con claridad en aquellas novelas de Saer en que la literatura abreva en la historia pero que sería un error considerar como "novelas históricas". Aunque puedan recurrir a documentos, no hay menos ficción en el aparente verismo de *El entenado* (1983) o de *Las nubes* que en cualquiera de las otras novelas del autor. Sobre la relación entre literatura e historia en Saer, véase Florencia Garramuño, *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, en especial el capítulo IV "Usos y abusos del pasado", y Martín Kohan, "Historia y literatura: la verdad de la narración", en Elsa Drucaroff (directora del volumen), *La narración gana la partida*, op. cit.

se pierden. A medida que el hombre circula entre la cocina y su habitación, descubre que el mundo no se precisa sino que tiende a adormecerse, a anegarse en las tinieblas de su percepción, a diluirse en una nada indiferenciada; es decir, termina por corroborar lo que de algún modo ya sabía desde el comienzo: "Otros, ellos, antes, podían". Ya no es posible establecer conexión alguna. Eso es un patrimonio ajeno y ha quedado en otro tiempo.

V

En "En la costa reseca", Tomatis y Barco se confabulan solemnemente para dejar un mensaje en una botella y enterrarlo en la costa para que sea hallado por las generaciones futuras. Tras discutir largamente el contenido del texto, convienen en que el mensaje debe decir justamente *mensaje* y eso es, en efecto, lo único que escriben sobre una hoja de papel. Introducen el mensaje en una botella y derriten lacre sobre su pico. Luego toman una canoa, descienden en una isla y entierran su carga en la costa. Echado en su cama una vez cumplida la misión, Tomatis reflexiona sobre el destino del mensaje: tal vez quienes lo encuentren ya no hablarán el mismo idioma; o tal vez será el mismo idioma pero la palabra *mensaje* habrá adquirido un sentido diferente e incluso opuesto al que ellos han querido darle; o tal vez nadie lo encuentre nunca y la raza de los hombres se extinga, dejando la botella olvidada en un planeta vacío. "Pero, finalmente, antes de dormirse, Tomatis consideró que aun

cuando hombres capaces de comprenderlo encontrasen el mensaje, ellos, Barco y Tomatis, no estarían en él, así como no estaban tampoco las orillas que cabrilleaban, los sacudones lentos de la canoa a cada golpe firme del remo, el bar iluminado que divisaron desde el muelle, engastado en la oscuridad azul, y el olor de la lluvia fría que entraba por la ventana, de a ráfagas, en ese mismo momento"⁷⁸. Tomatis comprende que las palabras sobre el papel inevitablemente traicionan la intención que las ha convocado; pero además advierte que el instante al que ese mensaje pertenece es intransferible e irrecuperable. En el futuro, esa botella lacrada será otra cosa y ningún lazo podría unir las. El tiempo transcurrido no hará más que separarlas hasta volverlas irreconocibles.

En Saer, esa región lejana que es la memoria, aparece como una "costa reseca" en donde nada fructifica. No es el tiempo el que traspasa las cosas sino que son las cosas, más bien, quienes surcan el océano denso y viscoso del tiempo. En Saer, la descripción pone de manifiesto un tiempo mercurial, espeso, saturado. Entre un momento y el siguiente media un abismo insalvable que los arroja hacia dos orillas distantes e incomunicadas. Como si fueran las aguas del Leteo: el tiempo que un fósforo tarda en encender un cigarrillo y consumirse en la mano basta para convertirlo en un objeto amnésico, olvidado de sí. "Queda, entre los dedos de la mano izquierda, no más largo de medio centímetro, con la punta negra, mudo, el pedacito de madera: ¿hubo alguna vez, otra cosa, entre los dedos, que un pedacito de madera, ínfimo, no más largo de medio centímetro, con la punta negra?; ¿hubo, en el aire, moviéndose, viva, anaranjada, brillante,

⁷⁸ Juan José Saer, "En la costa reseca", en op. cit., p. 158.

entre los dedos, una llama? El cigarrillo humea, consumiéndose, en el cenicero. Y si hubo, alguna vez, entre los dedos, brillante, en el aire, anaranjada, una llama, fue, por decirlo así, ¿en qué mundo?"⁷⁹. Los dos momentos, aun inmediatos, aun sucesivos, resultan tan distantes, tan extraños entre sí, que parecieran pertenecer a universos inconmensurables. Lo que fue, ya no es, ya no se sabe, ya quizás no haya sido nunca.

Eso que el relato ha desmembrado no recuperará su forma original. El comienzo de "La mayor", tantas veces citado, con su parodia a la escena proustiana, demarca el espacio en donde tendrá lugar ese movimiento típico de la escritura de Saer: "Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo (...) sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar"⁸⁰. Ellos, los otros, antes, podían. ¿Qué podían? Podían recuperar eso que habían dejado atrás porque el tiempo funcionaba como un medio fluido que ligaba dos momentos distantes. Bastaba con desandar la estela de tiempo que los constituía, para regresar con el trofeo de un recuerdo. Es decir, ellos, los otros, podían hacer eso que la gramática misma de la oración

⁷⁹ Juan José Saer, "La mayor", en op. cit., p. 20.

⁸⁰ Ibid., p. 11.

saeriana ya no puede hacer y sabe que de nada serviría intentar: ¿cómo podría recuperarse ese vínculo temporal si las palabras que deberían expresarlo han perdido toda relación que permita organizarlas como precedencia y sucesión? A medida que se lee, la frase se desintegra. En lugar de construir o capturar un sentido, el progreso de la oración lo pierde paulatinamente, se le extravía, se le vuelve cada vez más inasible. Las palabras son un elemento altamente volátil, se consumen en la lectura; como si lo leído, una vez leído, se borrara sin dejar rastros. Al enfrentarse al enunciado, la lectura reacciona con la misma perplejidad y el mismo olvido que el narrador experimenta al intentar convocar ese recuerdo que ellos, los otros, antes, lograban recuperar fácilmente.

En Saer, en "La mayor", el recuerdo es más bien una obturación en la memoria. Luego de muchos esfuerzos, una pequeña evocación, una remembranza incipiente, informe, casi sin ninguna entidad, se abre paso a través de los años y se anuncia tímidamente. Ese recuerdo balbuceante se concentra en un color, el amarillo de Van Gogh que ahora vuelve bajo la imagen de una bufanda pretérita. Aun así, no es posible discernir si se trata de un auténtico recuerdo y, en todo caso, qué evoca ese recuerdo: "No pareciera, no, que hubiese, o que debiera haber, mejor, común a las dos manchas amarillas, la que recuerdo, la que recuerdo que recuerdo, o la que creo, más bien, al verla aparecer, recordar, que ha estado, fuera, en alguna parte, en otro momento, ningún puente, ninguna, por llamarla de algún modo, relación"⁸¹. Todo sucede como si, a medida que ese recuerdo amarillo

⁸¹ Ibid., p. 36. La misma desmentida del axioma proustiano se plantea al final de "Memoria olfativa": "A veces, percibo un olor que despliega ante mí la fantasmagoría de un pasado tan vívido que por momentos me hace vacilar.

ascendiera desde la negrura de la memoria, se desintegrarse y, finalmente, sólo pudiera aprehenderse bajo la sospecha de una falsificación, una impostura, una invención. No se trata de un sinsentido, más bien Saer postula que el sentido de lo real es un trabajo constante.

Por eso, en "A medio borrar", Pichón Garay no logra discernir si es él o su hermano mellizo el que aparece en una vieja foto de infancia: "ahí estamos, en mangas de camisa, sonriendo a la cámara, a los seis o siete años, el Gato o yo, porque ya no se sabe quién de los dos es el que aparece (...) Hay que estar dentro para saber quién es uno, y en esa foto, el Gato o yo, hace una veintena de años, en mangas de camisa, riendo hacia la cámara, estamos afuera"⁸². La impropiedad del recuerdo aparece objetivada ya que el contenido personal que se evoca en la escena del pasado bien podría corresponder a dos individuos literalmente diferentes. Esa primera persona del plural se lee, en verdad, como una tercera persona del singular. No es un plural unido por una conjunción copulativa sino disyuntiva. El desdoblamiento implica la distancia. Ya no importa si es Pichón o el Gato: puesto que no es posible decidirlo, para cada uno de ellos siempre será un otro. Pero eso sólo espectaculariza la evidencia de que los recuerdos no nos pertenecen. No hay identidad en la evocación. Hacer memoria es producir, multiplicar, proliferar, dispersar. Todo el texto responde, justamente, a esa imposibilidad de

Pero en seguida reflexiono que no he hecho más que percibir un olor nuevo, de una especie tan particular que despierta en mí sensaciones que llamo recuerdos pero que no lo son, simplemente porque no hay nada que recordar" (en *La mayor*, op. cit., p. 92).

⁸² Juan José Saer, "A medio borrar", en op. cit., p. 48. Y más adelante dice: "ser tomado por el que soy no es concebible más que como duda y error" (p. 58).

rememorar. Podría decirse que —a diferencia de Proust— es *porque* no recuerda, que el narrador saeriano puede escribir. Lo único real es el presente, pero el presente —a su vez— no se deja capturar directamente. O bien el discurso lo anuncia como algo que todavía no es o bien, en cuanto es dicho, ya se lo está rememorando como algo que fue. Sólo es posible evocarlo o anticiparlo. Refiriéndose a las historias, dice Pichón Garay en "A medio borrar": "Fijas, cerradas, las barajamos como naipes durante dos horas. Pasan de boca en boca, como consignas. Se han, como quien dice pulido tanto, lo mismo que piedras, sus contornos tan precisos, se distinguen tan claramente unas de otras, que es como si, en cierto momento, dejaran de ser historias, algo que ha pasado en el tiempo y en el espacio, para convertirse en objetos, en algas, en floraciones. Es fácil, porque ya están en el pasado. Pero lo que está ocurriendo en el tiempo, lo que está ocurriendo ahora, el tiempo de las historias en el interior del cual estamos, es inenarrable"⁸³. Si la literatura de Saer puede declarar su fidelidad a un realismo extremo es porque se aferra a esa posibilidad de narrar el presente como pura suspensión, es decir sin el agregado de esas presuposiciones (de causa, de implicación o de consecuencia) que caracterizan a la ficción convencional⁸⁴.

⁸³ Ibid., p. 55.

⁸⁴ Esa es, también, la convicción del viejo profesor de filosofía convertido al empirismo, en "Memoria olfativa": "es la vejez, creo, la que me ha hecho empirista, porque prefiero un mundo que renace a cada momento, entero, a un pasado muy semejante a una fábrica abandonada en la que los minutos crecen como los yuyos entre los escombros y las máquinas" (p. 91). Y más adelante: "todo lo que supone la existencia del pasado no es más que delirio" (p. 91); o: "no existe más que el presente" (p. 91); o bien: "para mí la relación causa efecto no existe (no hay más que un universo entero que se sumerge en la nada y después reaparece, que se sumerge, entero, y reaparece indefinidamente)" (p. 92).

¿Cómo se narra el presente? ¿De qué manera sería posible registrar con fidelidad ese estado en todas sus variaciones si, para capturarlas, es preciso dar cuenta de sus prolongaciones, su avance inevitable, su orden? ¿Cómo escribir el transcurrir, cómo escribir el movimiento si toda extensión supondría una direccionalidad y, por lo tanto, una progresión? Para eludir la imposición de una causalidad al relato del presente, Saer trabaja a partir de una acumulación de breves instantáneas, cada una de ellas sin memoria respecto de las anteriores. De esa forma su escritura obtiene un transcurrir inmóvil, una captura de los movimientos como superposición de placas detenidas, cada una después de las otras, cada una encima de las otras. Ese añadido de breves presentes, demora tanto el movimiento que —aunque sabemos que tiene lugar una evolución— casi parece detenerlo. Se advierten los desplazamientos, pero como una planicie monótona. Así describe el narrador de "La mayor" su descenso hacia la cocina: "Ahora estoy estando en la punta de la escalera, en el aire oscuro, frío, de las ocho: y ahora estoy estando en el último escalón, estoy estando en el penúltimo escalón, estoy estando en el antepenúltimo escalón ahora. En el ante antepenúltimo ahora. Y ahora estoy estando en el primer escalón"⁸⁵. Casi como si no hubiera mediación entre el acto de la escritura y el acto físico que ella describe simultáneamente. Se podría pensar: una escritura fenomenológica. Pero, justamente, al desmembrar cualquier gesto para captar minuciosamente sus componentes, Saer diluye las acciones y las reduce a una capa delgada y casi invisible posada sobre un conjunto desordenado de mínimos emprendimientos que

⁸⁵ Juan José Saer, "La mayor", en op. cit., p. 13.

adquieren un desmesurado espesor. El resto, todo aquello que cae afuera de ese paréntesis fenomenológico trazado por la escritura, pertenece al plano de la inferencia —en el mejor de los casos— o al de la invención.

"¿Estoy? ¿Estoy todavía estando? Y si estoy, y estoy todavía estando, estoy y estoy todavía estando ¿en qué mundo? En uno del que no viene, por ahora, ningún llamado. Ninguna voz, en efecto, que obedecer, tampoco, que dé, por decir así, una dirección, cuando me muevo, a mis pasos: no, estoy parado, inmóvil, sin estar yendo, tampoco, a ninguna parte"⁸⁶. Resulta particularmente curioso el modo en que Saer conjuga los gerundios para expresar esa categoría suspendida o extendida del instante. No escribe (tal como sería correcto gramaticalmente) "estoy en la punta de la escalera" o "estoy ¿en qué mundo?" sino "estoy estando en la punta de la escalera" y "estoy estando ¿en qué mundo?". La insólita conjugación del verbo *estar* prolonga la acción, le confiere la calidad inconclusa y continuada del gerundio. La mera ocupación del espacio en un momento determinado se convierte en una acción compuesta. Se trata de un recurso al que Saer vuelve constantemente en este relato. De hecho, "La mayor" puede leerse, también, como una reflexión sobre la permanencia y el cambio, y sobre sus múltiples relaciones, desde la antinomia a la sinonimia: "¿permanencia? ¿cambio?"

⁸⁶ Ibid., pp. 24-25. A partir de la clave que proporciona el epígrafe de *Cicatrices* ("Imaginary picture of a stationary fear"), Cristina Iglesia analiza la relación entre Sergio Escalante y su sirvienta Delicia como "la exasperante puesta en escena de la necesidad de lidiar con furias inmóviles". Véase Cristina Iglesia, "La violencia del azar. Rituales y asesinatos en *Cicatrices* de Juan José Saer", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica* n° 18, Università della Calabria, 1999, p.136.

¿permanencia y cambio? ¿permanencia cambio?", se pregunta el narrador⁸⁷.

Todas estas dudas son la prueba de su incapacidad (ya que ellos, los otros, antes, podían) para relacionarse con el exterior. Lo que llega, no le dice nada: el mundo parece resbalar sobre él para luego alejarse sin dejar ninguna huella. La cuestión es en qué medida, los instantes, las cosas, las personas, tienen alguna resonancia. ¿Persisten aunque sea como ecos en los lugares por los que transitan?, ¿están todavía estando? ¿O son simplemente como piedras arrojadas al vacío, un sonido seco, sin prolongación alguna? "El eco de la campanada resuena, durante unos segundos, evanescente, en mí. No ha dicho, sin embargo, para mí, y sin embargo quiso, probablemente, decir algo, nada preciso"⁸⁸. Sobre este punto resulta interesante la comparación entre los dos relatos del libro. En "La mayor", parecería que cada instante de cada individuo llena un espacio distinto, y todos ellos habitan en mundos sueltos, amontonándose en esa dispersión. Las cosas se desdoblan, cada vez, como células en una mitosis infinita para proliferar en series siempre comenzadas e inacabadas, en suspenso. En "A medio borrar", en cambio, parecería que los individuos vacían cada espacio antes de trasladarse a otro con todo lo que les pertenece. Transitar es borrar sin ninguna garantía de que se vaya a cobrar una nueva nitidez. Las cosas se designan por su ausencia de los lugares que abandonan antes que por su leve presencia en aquellos que sucesivamente van ocupando (el efecto es el negativo de una estela,

⁸⁷ Juan José Saer, "La mayor", en op. cit., p. 23.

⁸⁸ Ibid., p. 24.

no un rastro sino un no-rastro). Dice Pichón Garay: "Ahora que estoy yendo en el taxi en dirección al taller de Héctor, pienso que ya no estoy en el cuarto con los dos escritorios, en el dormitorio con las dos camas, ni interceptando con mi cuerpo la pantalla de televisión al atravesar el living, ni parado en el bar de la galería. Ya no estoy tampoco en el lugar en que estaba mientras iba pensando, porque el taxi corta la noche helada y va dejando atrás las esquinas cada vez más oscuras. Más que el haber estado un momento parado entre los dos escritorios, bajo la luz, o atravesando el living, interceptando la imagen azul acero de la pantalla de televisión, me llama la atención el hecho de que el living y el cuarto de los escritorios sigan estando en su lugar, vacíos de mí, en este mismo momento. De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrar" ⁸⁹. Es el cuerpo el que se corre y se borrona, el que aparece movido, mientras el decorado permanece inmutable y en foco. Allí donde Tomatis insiste en los "ahora estoy", Pichón Garay repite "ya no

⁸⁹ Juan José Saer, "A medio borrar", en op. cit. p. 49. Cuando le preguntan si va a extrañar desde el extranjero, Pichón Garay responde que más que extrañar, "me ocuparé en extrañarme de concebir una ciudad en la que he nacido y vivido cerca de treinta años que seguirá viviendo sin mí" (pp. 44-45). Y en otro lado, incluso, dice sobre Tomatis: "ha de resultarle penoso saber que al mismo tiempo que está en un lugar hay un montón de otros lugares en los que no está para nada" (p. 47). Un tratamiento similar de esa relación entre cuerpo y espacio aparece en *Nadie nada nunca*. Véase, por ejemplo, la descripción de los desplazamientos del Ladeado: "Al avanzar, el cuerpo del Ladeado va dejando vacío, y cada vez más extenso, el espacio que separa su cuerpo de la canoa verde, el espacio vacío lleno de una luz pesada y uniforme y de una transparencia acuosa. El espacio que separa su cuerpo de la canoa va estirándose, de un modo gradual: exterior a la exterioridad quieta del conjunto, opaco y rugoso, formando parte de las masas rugosas y opacas —árboles, el bañero, parrillas, la canoa, la casa blanca— diseminadas como al azar y sin orden entre el cielo bajo, color humo, y la tierra amarillenta, en el aire transparente, como por milagro, el cuerpo del Ladeado, a cada movimiento, no queda impreso en ese aire, multiplicándose al infinito en una infinitud de poses inmóviles, a todo lo largo de su trayectoria" (Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, op. cit., pp. 229-230)

estoy". Pero en ambos casos, se trata de modalidades irrepetibles, únicas. Cada instante existe sólo una vez, sin continuidad, sin contigüidad; como un presente que se multiplica o como un presente que se traslada, pero nunca como sucesión o simultaneidad. No un continuo (en el tiempo, en el espacio) sino una dispersión o una ausencia.

Si todo lo que cae afuera del presente es tragado por la nada, a su vez el presente es —por definición— lo que no permanece. Saer trabaja la escena como un plano cinematográfico, a la manera de Antonioni: los lugares no se definen tanto por aquello que los habita sino por la amenaza de su ausencia. El espacio es, potencialmente, un vacío. De manera que todo el trabajo de composición consiste en devastar el plano y en aislarlo. No hay un espacio afuera del encuadre que vendría a completar lo mostrado; todo aquello que sale de los límites de la imagen es atrapado por un fuera de campo absoluto. Lo mismo sucede con los textos de Saer. Esa es la paradoja de estas narraciones. Como si las cosas únicamente subsistieran mientras son sostenidas por la mirada que las describe. Y luego, más allá de ella, desaparecen.

VI

En "Recuerdos", se define a la evocación como "una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior"⁹⁰. Allí se elabora una

⁹⁰ Juan José Saer, "Recuerdos", en op. cit., p. 139.

definición sobre qué es una narración que podría aplicarse a la totalidad de la obra de Saer y, en particular, a "La mayor": "Una narración podría estructurarse mediante una simple yuxtaposición de recuerdos. Harían falta para eso lectores sin ilusión. Lectores que, de tanto leer narraciones realistas que les cuentan una historia del principio al fin como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija. Hacen falta suerte, pericia, continuas correcciones de posición, y todo eso no asegura, sin embargo, que no se vuelva la mayor parte de las veces con las manos vacías"⁹¹.

Contra las pretensiones de la poética realista, Saer postula un tipo de relato sin clausura y carente de la articulación que vendría a conferir un sentido a los sucesos. Si esa narración propuesta en "Recuerdos" puede ambicionar una mayor realidad es, precisamente, porque lo real no posee estructura. No hay narración en lo real, y el escritor no puede aspirar a poseer las leyes del recuerdo o de la existencia. Por eso, el que intenta pescar en esas aguas, suele regresar con las manos vacías. Lo que es recuerdo sólo existió como realidad en un presente distante que, una vez pasado, se ha vuelto ajeno y extraño. Imposible actualizar los recuerdos más que como una ficción de la memoria porque existe una distancia insalvable entre el presente y el pretérito. Como para el primer Borges (el de

⁹¹ Ibid., pp. 137-138.

"Sentirse en muerte", por ejemplo), no hay, para Saer, "tal yo de conjunto". En ese sentido, la definición de "Recuerdos" podría leerse como una puesta en concepto de aquello que el comienzo de "La mayor" dramatiza confrontando la forma de la memoria en Proust. Una vez ocurrido, cada instante se separa de lo existente y se aleja, se torna irrecuperable. Cae en esa especie de agujero negro que es para Saer todo aquello que no es presente. No hay relato, entonces, más que de lo inconexo⁹².

Es lo que sucede cuando el narrador de "La mayor" procura asirse a las cosas, cuando intenta "fijar la vista en algo" que le devuelva esa cohesión que no encuentra en sí mismo. Se aferra a lo que sea. El cuadro de Van Gogh, por ejemplo. Pero sólo logra percibir "manchas, negras, amarillas, azules, verdes, rojizas, pardas, girando, inmóviles, o en estampida, arremolinándose, trazos aglomerados, inestables, en suspensión, no de conflagración, ni de ruinas, sino de inminencia, sin nada, pero nada, ni de este lado ni del otro, nada más que el telón azul, amarillo, verde, negro, pardo, rojizo, ¿en estampida?, ¿en suspensión?, ¿aglomerándose? ¿dispersándose? ¿antes, durante, después? de la catástrofe, si hay lo que entendemos que es, o que debiera ser, una catástrofe, y sobre todo en torno a qué núcleo, a qué centro, si es que hay lo que entendemos que es, o que debiera ser, o lo que llamamos, un núcleo o un centro"⁹³. Tomatis descubre que no puede haber una organización, una estructura, un

⁹² Marcos Mayer señala un linaje borgeano para los primeros relatos de Saer y, en particular, para los textos de *La mayor*. No me resulta tan evidente, en cambio, su interpretación acerca de "La mayor" como reescritura de "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", de Benjamin. Véase Marcos Mayer, "Boges por Borges. Relecturas", en Susana Cella (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, op. cit.

⁹³ Juan José Saer, "La mayor", en op. cit., p. 22.

sentido por afuera y antes de la propia percepción. Y en caso de que existiera, no podría ser advertido por quien ha perdido su propio eje. De ahí que su discurso no cesa de proliferar: como no puede capturar, acumula. Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá sostienen que "lo que está en juego no es tanto un modo desestructurado o inusual de conocimiento de las cosas, como la tensión entre la constatación de la imposibilidad de representar el mundo y la pulsión narrativa, destinada a deparar de modo imprevisto una experiencia que, aunque episódica y efímera, tiene la forma de un encuentro elemental entre sujeto y objeto, entre discurso y mundo. La constatación repetida del fracaso del empeño narrativo, entonces, no da lugar a su cierre, sino que funciona como motivación de la continuidad del relato, que no cesa"⁹⁴.

Por lo tanto, en esa instancia en que el personaje padece una pérdida es donde, precisamente, se juegan las conquistas de la escritura. Porque el relato no representa ni alude a ese desarraigo (si así fuera, perdería su autonomía para ponerse al servicio de un referente) como tampoco podría decirse que se limita a eludirlo y que se repliega sobre sí mismo (si así fuera, perdería ese vínculo imprescindible que lo une a lo real y que lo constituye). Más bien, se esfuerza por expresarlo de un modo que le es intransferible. Lo pone en escena, no lo narra. María Teresa Gramuglio define al estilo de Saer como "una escritura que despliega la historia de su opresión, de su incomodidad, y que se niega a proponer en la narración (en la

⁹⁴ Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá, "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción", en Elsa Drucaroff (directora del volumen), *La narración gana la partida*, op. cit., pp. 330-331.

poesía) ningún triunfo, ningún reino, más allá de sí misma"⁹⁵. Si alguna narración recorre el texto es el relato de los obstáculos que atraviesan su discurso, el modo en que las palabras experimentan su propia vivencia inconexa y discontinua de ser sólo presentes. ¿Por qué narrar el presente? Se podría pensar que, como el texto ya no puede hacer lo que otros sí podían (es decir, recordar), entonces sólo el presente le pertenece. A él está condenado. Pero la literatura, por definición, nunca es el signo de una imposibilidad o una resignación. Es una intensidad, una resonancia; en este sentido, es siempre afirmativa aunque su función no sea dar respuestas. Comunica, sí, pero no un mensaje; en su acepción literaria, la acción de comunicar se vuelve intransitiva: no tiene otro objeto que ella misma.

Saer propone el nombre de *narración-objeto* para referirse a esas narraciones que "cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la

⁹⁵ María Teresa Gramuglio, "Juan José Saer: el arte de narrar", en *Punto de vista* n° 6, julio de 1979, p. 7. Comparto, en este punto, las críticas de Alberto Giordano a las formulaciones de Mirta Stern y de Graciela Montaldo sobre la obra de Saer. Giordano cuestiona, en Stern, "la reducción de lo específicamente literario a la *autorrepresentación*" y, en Montaldo, la confinación de la literatura a una dimensión en donde sólo se limitaría a "constatar la imposibilidad de la representación" (véase Alberto Giordano, "El efecto de irreal", *La experiencia narrativa*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992, p. 13. y p. 15 respectivamente). Al mismo tiempo, disiento con su definición de la literatura como "una búsqueda de lo incierto, una revelación de lo que en las evidencias se enmascara" (p. 14): puesto que el territorio de lo literario es el lenguaje, un modo de expresión sólo puede ser crítica de otro modo de expresión y, por lo tanto, no es posible desmontar una convención más que instaurando una nueva. En tanto sistema de expresión, la literatura produce certidumbre, pero es una certidumbre inefable, inconmensurable, intraducible, irreductible, a la que sólo es posible acceder a través de la experiencia estética. Produce una forma de conocimiento sobre la realidad, pero su valor crítico radica, justamente, en constatar la distancia entre sus categorías y el plano de lo real.

postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada"⁹⁶. La obra es, a la vez, necesaria e inútil. En ese contexto donde las palabras se arriesgan a perder su capacidad de representación, el estilo de Saer se compromete en un ritmo de permanente arborescencia pero cuyo límite es siempre el vacío. La verborragia, entonces, no es aquí lo opuesto al silencio sino que es una de sus formas literarias. El esfuerzo de la escritura no es sobreponerse a ese borde sino persistir en él. "La mayor" es ese relato verborrágico y silencioso a la vez. No hay, necesariamente, contradicción en eso. Escribir y no decir nada. Esa es su (única) conquista. ¿Cómo expresar el vacío con palabras? Georges Didi-Huberman, por ejemplo, analiza ciertas obras minimalistas de Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris y sobre todo Tony Smith para explicar que aun en el objeto más simple de ver, aun en el puro volumen se dibujan siempre los contornos de un vacío que nos interpela. En los célebres cubos negros de Smith encuentra la respuesta a la pregunta sobre cómo mostrar un vacío: son volúmenes dotados de vacío. "La más simple imagen, en la medida en que sale a la luz como lo hizo el cubo de Tony Smith, no ofrece a la captación algo que se agotaría en lo que se ve, y ni siquiera en lo que dijese que se ve. Tal vez la imagen no deba pensarse radicalmente sino más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible. La imagen de Tony Smith, sea lo que fuere, escapa de entrada, pese a su simplicidad, su 'especificidad' formal, a la expresión tautológica —segura de sí misma hasta el cinismo— del *lo que vemos es lo que*

⁹⁶ Juan José Saer, "La narración-objeto", en *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, p. 29

vemos. Por mínima que sea, es una *imagen dialéctica*: portadora de una latencia y una energética. En este sentido, nos exige que dialecticemos nuestra propia postura con lo que, de golpe, nos mira en ella"⁹⁷.

La mirada, afirma Didi-Huberman, es una acción tallada sobre lo tangible: "como si el acto de ver finalizara siempre por la experimentación táctil de una pared levantada frente a nosotros, obstáculo tal vez calado, trabajado de vacíos (...) el acto de ver nos remite, nos abre a un *vacío* que nos mira, nos concierne y, en cierto sentido, nos constituye"⁹⁸. Aun (o precisamente) en esos ejemplos extremos la representación aparece como un volumen que encierra un vacío. Es decir que lo que importa en ella no es tanto aquello que logra mostrar sino la tensión entre lo que muestra y lo que no alcanza a mostrar (lo que queda afuera o más allá de ella). No se trata por lo tanto de ver sólo lo que se ve ni tampoco de ver sólo más allá de lo que se ve sino, más bien, ver el vacío en lo que se ve. Los vacíos y los sólidos se moldean con los mismos elementos, así como el sentido y el sinsentido se edifican sobre una base común. Esto no convierte a la obra en un mero dispositivo formal; en todo caso, es lo contrario de un formalismo hueco porque allí la forma se halla tan

⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit., p. 61. Frente al axioma tautológico de Frank Stella acerca de que "todo lo que hay que ver es lo que se ve" [*what you see is what you see*], la postura de Smith, en cambio, permite revelar la tensión que habita en las imágenes del arte: "Los vacíos se modelan con los mismos elementos que las masas (...) Si se piensa el espacio como un sólido, mis esculturas mismas son como vacíos practicados en ese espacio" (citado en p. 70).

⁹⁸ Ibid., p. 15. Sobre la importancia de lo no dicho (de lo que desafía a la verbalización) en la literatura, véase Sanford Budick and Wolfgang Iser (eds.), *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1996, en especial la "Introduction".

cargada que, entonces, se comprende que la representación no hace sino permitir que la ausencia tenga lugar. El texto es esa forma horadada de vacíos y asediada por cortocircuitos que hacen aflorar el sinsentido.

Probablemente en ningún otro lado esas interferencias que terminan devorando a las palabras se muestren de manera tan espectacular como en la mancha negra que invade los pensamientos de Wenceslao en *El limonero real*. Como resultado de una insolación ("Ha de haber sido el sol cayendo a pique lo que me tumbó"⁹⁹), las elucubraciones del protagonista se van haciendo cada vez más ininteligibles hasta hundirse en la ausencia absoluta de lenguaje. Wenceslao repite que "de a ratos todo se me borra" mientras, simultáneamente, su discurso sufre progresivas interferencias de estática: primero sus frases se ven interrumpidas por el cada vez más insistente repiqueteo de las mariposas blancas y negras que golpean contra el techo ("zac zac zac zaac zddzzz zac zddzzzzz"¹⁰⁰); luego, como si esos zumbidos desataran el sinsentido que subyace al lenguaje, las propias palabras empiezan a derrapar hacia la onomatopeya ("Nanece qunena auno nenacón neno nesnoy neguno"¹⁰¹); y, finalmente, una gran mancha negra se derrama a lo largo de quince líneas, ocupando completamente los lugares de las letras y de los espacios entre ellas¹⁰². Ubicada en un momento clave del texto, esa mancha negra permite agrupar los nueve ciclos entre los cuales circula la novela en

⁹⁹ Juan José Saer, *El limonero real*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 132.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰² *Ibid.*, p. 139.

dos partes diferenciadas. Tal como escribe Montaldo: "La anulación del habla primero y de la escritura después, y la disposición central que ocupa en el relato este episodio, se vincula con la imposibilidad de seguir narrando la fiesta de fin de año (virtualmente cualquier otro episodio), ya que a partir de este momento los cuatro núcleos que siguen, bastante más breves que los primeros, recuentan una historia que ya ha expuesto prácticamente todo su material; y en adelante los cuatro ciclos restantes no harán sino agregar pequeñas precisiones, detalles que permitan ir integrando, sistematizando los puntos que habían quedado poco claros en la primera parte de la novela"¹⁰³. En efecto, luego de la mancha —como si el texto separase la luz de la oscuridad—, las palabras emergen balbuceando con torpeza y terminan por reaparecer en todo su poder creador a través de una parodia del Génesis aplicado a las islas. De modo tal que ese caos lingüístico puede pensarse como principio organizador del texto o como un punto de condensación en donde la escritura pone en escena su propio funcionamiento.

Pero precisamente por esa razón, es posible afirmar que el caos integra el ciclo (cósmico pero también narrativo) y que el fin es también el anuncio de una regeneración (una sucesión de "z" era lo último que se leía antes de la mancha negra y una larga línea de "a"

¹⁰³ Graciela Montaldo, *Juan José Saer: El limonero real*, op. cit., pp. 68-69. Montaldo analiza en detalle la secuencia de la mancha negra y explica sus implicancias en la narración y en la escritura del texto. Sobre este punto, véase también Mirta Stern, "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura" (en *Revista Iberoamericana* n° 125, 1983) y su "Prologo" a Juan José Saer, *El limonero real*, op. cit., en donde se analiza la proyección mítica de esos sucesivos comienzos de la escritura, de modo tal que el "gradual desarrollo ontogenético [de la escritura] va reflejando, simultáneamente, una suerte de filogénesis de la narración" (p. viii).

es lo que le sigue, anticipando las nuevas palabras articuladas que recomienzan el relato). De esa mancha negra se sale con un lenguaje revitalizado que ha cobrado nuevas energías para llevar la novela hacia su conclusión. En este aspecto, la operación de "La mayor" es, tal vez, menos espectacular pero más extrema. Es menos espectacular porque no produce una desagregación morfológica (en todo caso, sólo un desorden sintáctico); pero es más extrema porque la confusión que invade el discurso no encuentra recomposición posible. También hay, en este texto, una "mancha negra", pero aquí es el gran abismo de la memoria adonde cae todo lo que no es presente, un agujero negro que traga todo y no devuelve nada: "Nada que caiga, al exterior, de esas galaxias, del gran espacio negro sin forma, sin sentido, sin dirección, sin nada más que el ir y venir, errabundo, de esas fosforescencias, de esos brillos que rayan, dejando una cola ardiente que se borra, gradual, a su vez, el vacío, o emergen, desde el fondo, si es que hay, por decir así, un fondo, que resplandecen, durante un momento, y después, en el mismo silencio, y con la misma parsimonia, sin dejar rastro, se esfuman, titilaciones rojas, verdes, amarillas, errabundas, violetas, blancas, cuyo mensaje, nadie, aunque escrute, atento, ese mapa estelar, podría, como quien dice, captar —porque no se dicen, ni dicen, de nada, nada"¹⁰⁴. Mientras que *El limonero real* narra una historia en apariencia sencilla pero habitada por multiplicidad de situaciones y microrrelatos que regresan una y otra vez en permanente expansión, "La mayor", sólo conserva la noción de trama como una virtualidad que nunca sobreviene, como aquello que el texto podría haber sido si no fuera esta deriva

¹⁰⁴ Juan José Saer, "La mayor", en op. cit., p. 17.

irremediable que se hunde en la nada. La galleta mojada en té, en el comienzo mismo del discurso, es sólo un pretexto que pone en funcionamiento la escritura. No es un motivo argumental, no es un núcleo temático, no es el fundamento de una narración; más bien, es un accidente estructural que inhabilita desde el inicio cualquier posibilidad de historia. Como si ese detalle incómodo capturara la atención del narrador y el texto ya no pudiera concentrarse en los sucesos del mundo. Lo que se narra, entonces, es lo que sucede en ausencia de toda narración.

La escritura insiste: imposible relegar eso al silencio pero, a la vez, invariablemente, debe fallar al pretender hacerlo presente. En este sentido, la experiencia de la literatura, en Saer, puede asimilarse a eso que Blanchot —siguiendo a Bataille— define como *experiencia-límite*: "la experiencia límite es la experiencia de lo que está fuera de todo, cuando el todo deja todo afuera, la experiencia de cuanto queda por alcanzar, cuando todo está alcanzado, y por conocer, cuando ya se conoce todo. Lo inaccesible mismo, lo desconocido mismo"¹⁰⁵. Es, en definitiva, la capacidad de ponerse permanentemente en entredicho. La literatura, podría decir Saer —a partir de Blanchot—, no tiene verdaderamente objeto pues es una pura intransitividad. Y en esa crispación se consume. Arruinada por los ruidos y las interferencias,

¹⁰⁵ Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Avila, 1996, p. 333. Sobre esa experiencia del límite en Blanchot, véase Gregg, John, *Maurice Blanchot and the literature of transgression*, New Jersey, Princeton University Press, 1994. También Shaviro, Steven, *Passion & Excess. Blanchot, Bataille and Literary Theory*, Tallahassee, The Florida State University Press, 1990. Allí, a propósito de Blanchot, se define al evento "como algo que no es nombrable ni inefable: sucede sólo en las palabras con que lo describimos y sin embargo esas palabras nunca son las correctas. Algo ha sucedido; es demasiado abrumador como para relegarlo a una ausencia y sin embargo no hay manera de traducirlo como presente o como presencia" (p. 2).

la narración desiste de articular los hechos en una unidad. El narrador de "La mayor" es, de algún modo, lo opuesto y lo mismo de ese personaje acosado por una retentiva perfecta que es Funes, el memorioso: es cierto que mientras uno no puede olvidar (ni siquiera lo muy lejano: "mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras", dice Funes), el otro no puede recordar (ni siquiera aquello que acaba de suceder: "¿estoy todavía estando?", se pregunta Tomatis); pero lo que define ambos casos es que cada instante permanece anclado a lo concreto y lo singular, imperturbable ante la la identidad, la continuidad, la generalización y el sentido. Si en "La mayor" Saer toca un borde, no es tanto porque sus otros textos se volverán más plenos sino porque este breve relato permite que toda su obra sea leída en la perspectiva de ese límite. Como si ahí se hubiera definido una clave (en el sentido musical) o una órbita en la que vendría a girar toda su literatura.

Esa proliferación y ese exceso definen la literatura de Saer: "La producción cultural de sentido acarrea la sublimación de la intensidad libidinal como significaciones intencionales que se organizan dentro de un sistema de sentido calculable y, por lo tanto, controlable. El sentido es, entonces, la *reducción de la intensidad a la intencionalidad*"¹⁰⁶. Si las imágenes del cine pueden servir de modelo a cierta zona de los textos de Saer es porque, en su nitidez, parecen resistirse al pensamiento abstracto y, al mismo tiempo, en su

¹⁰⁶ Allen S. Weiss, *The Aesthetics of Excess*, Nueva York, State University of New York Press, 1989, p. 28 (el subrayado es mío). María Teresa Gramuglio señala que en Saer se reformula la noción del detalle inútil barthesiano en tanto proliferación escandalosa usada como ariete contra el realismo (María Teresa Gramuglio, "El lugar de Saer", en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 293-294).

tendencia a lo disperso, mantienen a raya cualquier falsa totalización. Esa imposibilidad es paradójicamente afirmativa: restituye al mundo su carácter de enigma y revitaliza la atracción magnética que ejerce sobre toda auténtica interrogación. Lo que le interesa a esta literatura no es el film en tanto representación de la fluidez sino ese momento de descomposición cinética en donde toda acción se reduce a una serie de momentos inconmensurables. Capturada en su propio reverso, en su negatividad, la imagen cinematográfica exhibe su carácter no reconciliado. Y, por lo tanto, su afán didáctico que enseña a ver todo de nuevo. Como dice Godard: "Es la historia de Marey, que había filmado la descomposición de los movimientos de los caballos, y cuando le hablaron de la invención de Lumière, dijo: 'es completamente imbécil; por qué filmar a la velocidad normal eso que vemos con los ojos, no veo cuál podría ser el interés'. Entonces, la máquina efectivamente falla entre Lumière y Marey. Hay que volver a empezar desde ahí"¹⁰⁷.

En la acumulación de pequeños presentes aislados, Saer construye una poética que escenifica la experiencia de una percepción desoladoramente fragmentaria, es cierto; pero también, retrotrae las cosas hasta un punto en donde el conocimiento ya no se halla colonizado por la costumbre sino tironeado por el afán exploratorio. A partir de cada momento particular será posible descubrir su verdad no intencional y, por esa vía, "La mayor" encuentra una manera de revertir la *intencionalidad* en *intensidad*. Entonces, finalmente, la literatura es investida allí de una función

¹⁰⁷ Citado por Philippe Dubois en "L'image à la vitesse de la pensée", *Cahiers du cinéma*, número spécial: "Godard 30 ans depuis" (supplément au n° 437), noviembre de 1990, p. 76.

crítica porque se vuelve incontrolable y hace que cada instante se proyecte sobre la perspectiva majestuosa de una cosmogonía.

EL HAPPENING PESIMISTA

I

Alberto Fischerman realizó el mediometraje *La pieza de Franz. Sonata en Si menor de Franz Liszt... y otras cosas* a partir de la obra *Autodeterminemos nuestras hipotecas* que el Grupo de Acción instrumental (integrado por Jorge Zulueta, Jacobo Romano, Margarita Fernández) había puesto en escena en el Teatro Coliseo durante 1972. Jorge Zulueta caracterizó a la *Sonata en Si menor* como "una obra de gran riqueza, fundamental en la literatura pianística del siglo XIX, y cuya pasión por la libertad expresiva, desborda su tiempo". Esa ductilidad permitió al Grupo de Acción Instrumental incorporar fragmentos de obras de otros compositores que quedan entretejidos con la pieza de Liszt: Vivaldi, Debussy, Chopin, Schoenberg, Scriabin, Ravel, Berg, Satie, Cage, Beethoven, Brahms, Mussorgsky, Cowel, Piazzola. Continuando esa línea de desbordes, Fischerman agregó una nueva dimensión a la obra para su puesta en escena cinematográfica: el contexto sociopolítico argentino. El film comienza con un intertítulo que explica: "25 de mayo de 1973. Héctor J. Cámpora, el candidato peronista, asume como Presidente de Argentina, habiendo ganado las primeras elecciones libres después de dieciocho años de

proscripciones. El pueblo celebra en las calles el fin de la última dictadura militar. Mientras unos confían en la pacificación, otros se preparan para la guerra revolucionaria". Sobre los acordes de una música empastada que sale de unos altoparlantes, se suceden imágenes de simpatizantes peronistas en los alrededores de una unidad básica que se prepara para un festejo. De pronto, la secuencia se interrumpe para mostrar, por corte directo, un decorado teatral en donde la mano de Zulueta interpreta al piano la *Sonata en Si menor* de Franz Liszt y, desde allí, ahora en perfecta continuidad sonora y visual, pasa a un salón del siglo XIX en donde un pequeño auditorio vestido con ropas de época (incluyendo una mujer caracterizada como George Sand, la amante de Liszt) escucha arrobado al intérprete. La idea de Fischerman es evidente: la Europa de las transformaciones sociales de 1848 debería resonar en la tumultuosa Argentina de 1973. Ese intertexto aparece, desde el comienzo, como una violenta confrontación dentro de una estructura que produce sentido a partir de mecanismos refractarios a un relato lineal. La sonata de Liszt, atravesada por contrastes tonales y tensiones rítmicas, es elegida como un locus conflictivo y contradictorio en donde vienen a darse cita mundos aparentemente distantes: el siglo XIX y el siglo XX, Europa y Latinoamérica, la cultura alta y la cultura popular, el arte y la política.

Zulueta sentado al piano, Romano y Fernández discuten cómo ensamblar los fragmentos musicales. Prueban diversas combinaciones hasta que alguien sugiere Bartok porque suena en la misma sintonía que Liszt: "Es como un collage", dice Romano. En efecto, el film —como antes la representación del Grupo de Acción

Instrumental— es un *collage*: convoca una serie de materiales disímiles que son recontextualizados y revalorizados dentro de una nueva estructura. Uno de los intertítulos afirma: "Imágenes ligadas entre sí por un hilo político o filosófico. Cualquier acorde puede suceder a cualquier otro (Franz Liszt)". Sin embargo, Fischerman parece privilegiar una raíz eisensteiniana en la articulación: un mecanismo de choque destinado a producir el efecto racional de un concepto. Se trata, para Eisenstein, de generar un nuevo tipo de relaciones visuales que promuevan una alteración cualitativa sobre la percepción; una síntesis (no una mera acumulación) que debería surgir de la tensión interna entre los planos, de modo tal que las imágenes sean reensambladas en una nueva unidad orgánica y totalizadora¹⁰⁸. Esa metodología no era ajena a *The Players vs. Angeles caídos*; pero aunque en ese primer largometraje Fischerman ya había puesto en práctica una estética de contraste y de mezcla, *La pieza de Franz* extrema de manera más audaz la polifonía de sus materiales, hace explícita la dimensión política del choque y procura una síntesis iluminadora. Al mismo tiempo, hay que decir que se trata de una obra menos refinada en sus desplazamientos y menos dispuesta a procesar sus componentes: a pesar de las diferencias temáticas y estilísticas entre ambas, *La pieza de Franz* (debido a su formato y sus modos a veces obtusos¹⁰⁹) parece por momentos un

¹⁰⁸ Entre los numerosos ensayos de Eisenstein sobre el tema, véase, por ejemplo, Sergei Eisenstein, "Palabra e imagen" y "Sincronización de los sentidos", en *El sentido del cine*, Buenos Aires, La reja, 1955, y "El principio cinematográfico y el ideograma", en *La forma del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.

¹⁰⁹ Por ejemplo, para representar una alegoría sobre el colonialismo cultural, la mano toca en el piano tres acordes sucesivos y, cada vez, entra en cuadro pintada con las banderas española, británica y norteamericana.

cuaderno de apuntes para aquella opera prima, un borrador de *The Players vs. Angeles caídos* pero posterior a *The Players vs. Angeles caídos*. En efecto, aunque a primera vista la opera prima de Fischerman parecería trabajar sobre cuestiones diferentes a las de su segundo film, ya se verá que se trata sólo de una diferente disposición para los mismos materiales.

En *The Players vs. Angeles caídos* dos grupos de actores se disputan el espacio de un abandonado set de filmación: los buenos son los Players cuya llegada obligó a los malos, los Angeles caídos, a refugiarse en las galerías altas del estudio mientras planean distintas estrategias para reconquistar su territorio. A partir de esa mínima trama, Fischerman reflexiona de una manera lúdica acerca de los límites de la creación estética y las relaciones de poder. En un prólogo se definen los dos bandos y los Angeles caídos estipulan las condiciones de posibilidad del film. Luego se eclipsan y los Players pasan a primer plano. Se hace el inventario de unos materiales informes, una serie de secuencias que dramatizan afectos primarios, desde el despertar hasta el sueño, y que sirven para ir presentando a los intérpretes (primero de a uno, luego en pareja, finalmente por tríos): son pequeños juegos teatrales, dramatizaciones improvisadas, introspecciones espontáneas que ensayan emociones elementales. De la fantasía onírica se pasa al puro artificio mediante una toma que muestra a los actores en el set, entregándose a un número musical, mientras son capturados por la cámara: una estética televisiva y publicitaria reúne a los siete Players para sumergirlos en una impostada cotidianeidad de *jingles* y *soap operas* mientras parecen buscar un tema que proporcione el motivo de su reunión. Lo artificial

deviene ficción en los ensayos sobre *La tempestad*, de William Shakespeare, donde la puesta en escena y el montaje se vuelven inconfundiblemente cinematográficos¹¹⁰. En algún momento, cerca del final, los Angeles caídos atacan a los Players y violan a una de sus mujeres; más adelante, éstos matan a uno de los Angeles que tenía amoríos con otra de sus mujeres. Todo culmina en "La fiesta de los espíritus", que confunde el climax narrativo con la celebración por final del rodaje y le permite al director recapitular sobre todos los procedimientos que fueron puestos en juego. De modo que, sobre el cierre del film, también el artificio de la ficción es desmontado para hacer surgir la tensión entre el espacio diegético y el espacio fuera de cámara, entre el mundo ficcional y el mundo real. Dentro de ese marco, el epílogo escenifica un debate sobre el conflicto entre la libertad de expresión del artista y la normativa de la institución estética.

El film opera en tres líneas simultáneas que deberían ser, en verdad, estructuras de inclusión: los ensayos de *La tempestad* a cargo de los Players; las disputas que ese grupo de intérpretes libra contra los Angeles caídos por el control del espacio escénico; la manera en que esos materiales se procesan en la realización de la película. Pero significativamente, Fischerman desmonta la estructura de *mise en abîme* tal como aparecía en Shakespeare: elimina los encuadres inclusivos y presenta sus tres series en un mismo nivel. Es decir que

¹¹⁰ Hasta donde es posible hablar de correspondencias entre el film y la obra, el procesamiento fragmentario y parcial de *La tempestad* se desarrolla ordenadamente y sus ensayos avanzan de manera progresiva: las primeras escenas son leídas, luego se incorporan las acciones, los trajes y los decorados hasta desembocar en la fiesta de los espíritus y el alegato final de Clao Villanueva.

los elementos ya no se articulan en un orden geométrico según una dominante sino que se acumulan de manera desjerarquizada como en un *patchwork* de líneas narrativas. Es un leve desplazamiento pero produce consecuencias notables, porque permite que los bloques se entrecrucen en vez de encerrarse unos dentro de otros. (Y, finalmente, en la secuencia de "La fiesta de los espíritus" que es el punto culminante del relato, todas las series confluyen y se superponen dentro de un mismo espacio.) En lugar de ficciones subordinadas que escenifican la miniatura de una estructura dramática mayor, hay una mutua sobredeterminación que conduce a un paroxismo de la puesta en escena. La clave del film está en la variación de sus recursos y en la facilidad con que atraviesa las fronteras entre ellos: improvisación y recitado, artificio y espontaneidad, sonido directo y playback, montaje y continuidad, documental y ficción. Se podría decir que *The Players vs. Angeles caídos* es una película sobre lo que es hacer una película.

Como en toda opera prima es visible aquí la influencia de aquellos directores que Fischerman admira, un grupo heterogéneo de poéticas que, a fines de los 60, constituían la modernidad cinematográfica: Jean-Luc Godard y la *nouvelle vague*, John Cassavettes y el New American Cinema, Vera Chitilova, Jerzy Skolimowski, Antonioni, Fellini, Bergman. Con *The Players vs. Angeles caídos*, el cine argentino sintoniza (aunque tardíamente) con los nuevos cines del mundo y hace contacto con las experiencias musicales, plásticas o teatrales de la vanguardia. Por eso puede llamar la atención que el realizador elija inesperadamente un clásico del teatro isabelino como punto de partida para un film vanguardista.

Sin embargo Fischerman no adapta, no establece una relación de equivalencia entre obra y film. No hay una conexión punto a punto entre ambos discursos. ¿Es posible decir que los Players o los Angeles representan a determinado grupo en la obra de Shakespeare? ¿Quiénes son los verdaderos náufragos "arrojados a esas playas de utilería" y quiénes los usurpadores? En principio podría decirse que los Players forman una comitiva de reciénvenidos similar a la de Antonio, el ilegítimo duque de Milán, mientras que los Angeles caídos, como Próspero y sus secuaces, son los habitantes ocultos de esa isla. Sin embargo, también podría pensarse que se trata de funciones variables: mientras que en la obra de Shakespeare el espectador aguarda el merecido escarmiento de los traidores, aquí el vínculo víctimas - victimarios resulta más ambiguo; y si por momentos los Players son quienes detentan el arte de la ilusión, a la vez los Angeles son como Prósperos exiliados que ejercen su poder sobre el otro bando desde las tinieblas. Más bien, *La tempestad* es un motivo poético, un *leitmotif*, una excusa argumental o mínimo hilo narrativo. Actúa, en cierto modo, como fundamento teórico, porque lo que Fischerman lee en Shakespeare es el conflicto entre las vanas ilusiones que provoca el arte y el deseo del artista por producir una intervención en el mundo.

En este punto, el film se posiciona de manera similar a *La pieza de Franz*. Sus diferentes planteos, sin embargo, pueden advertirse si se toma en cuenta que entre uno y otro había tenido lugar "La noche de las cámaras despiertas". Beatriz Sarlo rescata este acontecimiento olvidado (que tuvo lugar durante noviembre de 1970) en donde un grupo de cineastas porteños de vanguardia filma y compagina en dos

días una serie de cortometrajes destinados a apoyar un acto político en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. La proyección de esas películas, sin embargo, terminará en un violento desencuentro entre el experimentalismo estético y el radicalismo político. "Los films de 'la noche de las cámaras despiertas' —escribe Sarlo— son la prueba de un equilibrio inestable (y condenado a desaparecer) entre la opción estética vanguardista y la acción política. Estos cortos fueron un último intento (emblemáticamente destinado a la destrucción y la pérdida) de mantener aferradas dos dimensiones: la de la experimentación estética con los discursos específicamente cinematográficos y la de la intervención política en una coyuntura, al servicio de las necesidades que emergían de ella, pero tratando de reivindicar un resto de autonomía en las elecciones formales y en las decisiones sobre los materiales"¹¹¹.

Un año antes de esos episodios, *The Players vs. Angeles caídos* aún podía considerarse a sí mismo un film político simplemente por su radicalismo experimental. Es justamente en su autonomía estética que la película vanguardista afirma su impronta revolucionaria¹¹². Porque su autonomía no implica que sea ajena al mundo que la rodea

¹¹¹ Beatriz Sarlo, "La noche de las cámaras despiertas", en op. cit., pp. 254-255.

¹¹² Esa autonomía estética o, más bien, esa relación de reflejo no mecánico entre base y superestructura es la que defiende Raúl Beceyro —quien, por otra parte, gestionó la adhesión de los cineastas porteños a la asamblea del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral— en "El cine y la política" (el texto es apenas posterior a los hechos de "la noche de las cámaras despiertas"). Allí Beceyro cita a Trotsky, y esa referencia resume su propia posición: "El arte, como la ciencia no busca directivas y aun, por su propia naturaleza, no puede soportarlas (...) El arte puede ser un gran aliado de la revolución en la medida en que permanezca fiel a sí mismo" (Raúl Beceyro, *Cine y política*, Caracas, Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1976, p. 17).

y la atraviesa. La obra no se desentiende de su entorno. La promesa de felicidad que habita en ella (esa promesa de felicidad que obsesionaba a Adorno) es también, simultáneamente, la denuncia de una reconciliación imposible: puesto que toda promesa se enuncia en futuro, señala inevitablemente una incompletud presente. En todo caso, ése es el valor de crítica ideológica que adquieren, por ejemplo, el uso de la discontinuidad, la fragmentación y la asociación libre en Fischerman: como puesta en escena de una tensión dentro del discurso filmico dominante que tiende a la homogeneización y a la exclusión de toda diferencia. Ciertamente, el film no desentonaba con el tipo de vanguardismo "pequeño burgués", propio del Instituto Di Tella y tan cuestionado desde cierta izquierda radicalizada¹¹³. Pero, al mismo tiempo, afirmaba que un proyecto políticamente revolucionario requería films estéticamente revolucionarios. Esa tensión, incluso, está claramente inscripta en la estructura dramática de la película: mientras que los Players parecen jóvenes modernos habitués del Di Tella, los Angeles caídos son una especie de revolucionarios pseudo-existencialistas (unos son inofensivos allí donde los otros son violentos). Por lo tanto el film no sólo pone en contacto de manera conciente los polos del arte y la política sino que, además, anuncia ya el conflicto que esa bipolaridad hará estallar durante "la noche de las cámaras despiertas". Fischerman definió a su película como un *happening* pesimista: "*The Players vs. Angeles*

¹¹³ Lo que se le criticaba a *The Players vs. Angeles caídos* era tanto la voluntad experimental (que importaba "discursos foráneos") como el "hermetismo elitista", el desinterés por comunicar un mensaje claramente comprometido y los intérpretes (que provenían del Centro de Teatro del Instituto Di Tella). Para esta perspectiva, su anterior cortometraje *Quema* (1962) resultaba más satisfactorio: con su vocación de crítica social esa película todavía respetaba los protocolos de una estética testimonial deudora de Fernando Birri.

caídos. Discurso explícito sobre el actor quien, en sus improvisaciones, cree ejercer una libertad que el montaje castrador hará aparecer como ilusoria. Happening pesimista. Obvia referencia al Mayo de 1968, que se estaba desarrollando al mismo tiempo que la filmación, en las calles francesas. Ultima película que se filmó en los estudios Lumiton, la Isla de la Tempestad, el espacio escénico predestinado. El Gran Teatro del Mundo. Próspero, el demiurgo, el padre de Miranda, en suma, el director ausente, omnipresente. Grupos rivales de actores-fantasmas disputándose la propiedad del estudio y de la emulsión"¹¹⁴. Hay, aquí, una manera política de pensar la estética. La noción de *happening* establece un circuito fluido entre formas alternativas de intervención política y formas de expresión contracultural: la rebelión parisina es pensada en los términos de una estética vanguardista, así como la película se vincula a estrategias de intervención radicalizadas. En cierto modo, Fisherman podría haber dicho de su film que era una obra de barricada. Contra la acusación de formalismo vacío, *The Players vs. Angeles caídos* afirmaba su "forma ideológica" en un sentido bajtiniano. Su contenido radical es su formalismo radical¹¹⁵.

¹¹⁴ Alberto Fischerman, "Actor rebelado, actor revelado", *Film* n° 2, junio - julio de 1993, p. 32. En su momento, el crítico Miguel Grinberg también asoció el film al fenómeno del *happening* aunque, en su caso, la referencia tenía un tono peyorativo: "Tedioso happening —que deslumbró a los frívolos— asumido como fracaso por uno de los protagonistas al final de la proyección y que el director justifica como 'obra tremendamente honesta'. No pasa de ser el borrador de un film no materializado. Según su autor el destinatario es 'un determinado grupo de avanzada'. En términos artísticos no tiene nada que aportar en cuanto a *esclarecimiento*, en términos de entretenimiento carece de interés salvo para los amigos de los *interpretadores*. Reflejo de godardianos experimentos" (Miguel Grinberg, "Las olas bajan turbias. El viejo 'nuevo cine' argentino", *Cine & Medios* n° 2, primavera de 1969, p. 38).

¹¹⁵ En este sentido se dirige, también, la respuesta irónica de Masotta a las críticas de Gregorio Klimovsky sobre las manifestaciones de vanguardia.

En "la noche de las cámaras despiertas" —gracias al encargo de participar en un acto político— esa dimensión se hizo explícita y fue llevada al extremo (fueron films concebidos para accionar políticamente). Aunque no dejó de hacerlo justamente como tensión. Sarlo sostiene que en ese episodio la experimentación estética y la radicalización política todavía podían coexistir en fricción. Mientras los films afirmaban su carácter político al tiempo que reclamaban su autonomía estética, los sucesos violentos provocados por su proyección ponían de manifiesto que esa relación contradictoria entre ambas esferas era un nexo conflictivo que ya empezaba a romperse: "la filmación y la proyección de esos cortos configuraron un acto estético-político reflexivo y metadiscursivo, en la tradición vanguardista, que ya no tendría casi ningún lugar en la Argentina del tiempo que siguió. Esos films y el modo en que fueron hechos formaban parte del último capítulo y no del primero de un proceso de radicalización. Después de ese capítulo, la razón política, en el campo de la izquierda y del peronismo revolucionario, avanzó hasta subordinar la dimensión estética"¹¹⁶. Esa relación tensa entre estética y política venía profundizándose y tornándose cada vez más irreconciliable desde un poco antes. En las artes plásticas, por ejemplo, los episodios de "Tucumán arde" ya habían llevado al extremo esa tensión que, inmediatamente, verificaría su fractura. De

Klimovsky había declarado que "mientras las dos terceras partes de la población mundial padecen hambre, pienso que se podría sugerir a los intelectuales argentinos que se abstengan de confeccionar happening e inviertan su imaginación en atenuar este tremendo flagelo". Para Masotta, la alternativa entre *happenings* y política de izquierda es falsa porque los términos de la oposición no pertenecen al mismo nivel de hechos. Véase Oscar Masotta y otros, *¡Happenings!*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967, p. 159 y ss.

¹¹⁶ Beatriz Sarlo, "La noche de las cámaras despiertas", en op. cit., p. 286.

todos modos, aunque en su origen "Tucumán arde" y "la noche de las cámaras despiertas" comparten un mismo protocolo radicalizado, la articulación entre vanguardia artística y vanguardia política parece operar con diferentes proporciones según el caso: el primero es una *apropiación política* de los mecanismos estéticos mientras que el segundo propone una *intervención política* desde la práctica estética. María Teresa Gramuglio, por ejemplo, señala ese carácter hipertélico de la vanguardia que —arrastrada por su propio movimiento extremo— terminaría forzosamente absorbida por la función política, y Guillermo Fantoni sostiene que los artistas de "Tucumán arde" habían tocado allí el límite del arte en tanto agente transformador, de manera que el movimiento siguiente suponía pasar a la acción (a la acción política concreta) o a la inacción (ya que muchos dejaron de pintar)¹¹⁷.

Sólo unos meses separan a "La noche de las cámaras despiertas" de *La pieza de Franz*. Sin embargo, para entonces, el horizonte de esa conflictiva relación entre estética y política ya había cambiado completamente y de una manera que parecía no tener retorno. Tanto el esfuerzo fallido por mantener unidas esas dos series como la

¹¹⁷ Véase María Teresa Gramuglio, "Estética y política", *Punto de vista* n° 26, Buenos Aires, 1986. La afirmación de Guillermo Fantoni está citada en Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000, p. 249. Longoni y Mestman analizan en detalle lo que llaman "el itinerario del '68" que describe, en rápida secuencia, entre abril y diciembre de ese año, una creciente politización en las intervenciones públicas de un grupo de artistas plásticos porteños y rosarinos. En este sentido, un film como *La hora de los hornos* sintoniza más claramente con la experiencia de los artistas plásticos. Significativamente, un artículo sobre *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (otra de las realizaciones del grupo Cine Liberación, en este caso sobre una familia de campesinos tucumanos) aparecido en la revista *Cine & Medios* se titulaba "¿Arde Tucumán?". Véase Juan Carlos Kreimer, "¿Arde Tucumán? Introducción a El camino hacia la muerte del viejo Reales, obra de Gerardo Vallejo", *Cine & Medios* n° 2, primavera de 1969.

constatación irremediable de su distancia resultan evidentes en ese mediometrage. Esto constituye, sin duda, uno de los valores de la obra si se la observa como documento desde una perspectiva histórica: no porque Fischerman logre resolver esa tensión sino, precisamente, porque ella aparece como un combate ya sin resolución posible en el interior de la imagen. A diferencia de *The Players vs. Angeles caídos*, en *La pieza de Franz* resulta evidente la intención por hacer dialogar (ligando, friccionando) el polo de la política y el de la estética. A veces eso funciona de manera productiva pero, por lo general, quedan confinadas como dos series separadas que el film no logra juntar. Los textos intercalados de Marx, Feuerbach o el propio Liszt, por ejemplo, arrastran la sonata fuera de sí y permiten proyectarla sobre un espacio político concreto; en cambio —más allá del interés que reviste una conexión inesperada— Fischerman no consigue profundizar, a través del choque audiovisual, la confrontación de esos contenidos con la situación política argentina. En determinado momento, el pianista cierra violentamente la tapa del piano y abre *El libro rojo* de Mao en el capítulo sobre cultura y arte. Su mano copia un fragmento sobre una partitura: "En el mundo actual toda cultura, toda literatura y arte pertenecen a una clase determinada y están supeditadas a una causa política determinada". Luego, el músico saca una bala de entre las cuerdas del piano y recarga la lapicera con que copió esas palabras. En la intención evidente de la imagen por cruzar las dos series, se convalida su fracaso alegórico y se pone de manifiesto la distancia entre ambas. El film no logra atravesarlas. Cuando Eisenstein critica el *montaje paralelo* en Griffith, destaca allí la imposibilidad de trascender una visión dual del mundo. Puesto que

"la idea de montaje es inseparable del contenido general del pensamiento como un todo", son los mismos hallazgos de Griffith en el terreno del montaje los que definen sus límites ideológicos: el efecto (el efectismo) del montaje en sus películas es un *tempo* que deriva de una alternancia mecánica de cortes transversales o motivos antagónicos mientras que el *ritmo* de la escuela soviética es una síntesis orgánica que resignifica el valor de sus partes¹¹⁸. Digamos entonces que, buscando esa "unidad de orden superior" (que surgiría de la yuxtaposición y la síntesis entre componentes contrastados), *La pieza de Franz* se confina a un paralelismo mecánico que funciona sobre la condición de mantener aisladas las series que aparentemente pone en contacto. Aunque su intención declarada se alinea con ciertas proclamas de Liszt ("¿No sonará nunca la hora del sacrificio y de la acción viril? ¿Estoy acaso irremediablemente condenado a este oficio de saltimbanqui y de cómico de salones?" o "¿Es posible, aún, el Artista Rey?"), no logra fusionar los dos espacios: el interior, en donde se lleva a cabo el ritual de la música, y el exterior, en donde los manifestantes celebran los cambios políticos. Y aunque cita la célebre Tesis XI sobre Feuerbach, en la práctica se limita a interpretar sus materiales sin alcanzar una verdadera transformación.

Entonces, a pesar de su virtuosismo técnico, su audacia experimental y su rigor estético, *La pieza de Franz* no deja de

¹¹⁸ Véase Sergei Eisenstein, "Dickens, Griffith y el cine actual", en *La forma del cine*, op. cit. No está en debate aquí la conclusión que saca Eisenstein acerca de la superioridad de la escuela soviética por sobre la escuela americana, ni tampoco la productividad de sus teorizaciones en la práctica concreta de sus propios films. Interesa, solamente, por su intervención crítica frente a un modo dominante de expresión.

funcionar como un satélite de esa película central que es *The Players vs. Angeles caídos*. Película central no sólo para la filmografía de Fischerman sino también para la constitución de una estética alternativa dentro del cine argentino. Al revisar la producción del Grupo de los Cinco, Rafael Filippelli destaca la singularidad de este film frente a las otras películas que, vistas a la distancia de treinta años, revelan una propuesta mucho más convencional que la anunciada en su momento: "*The Players vs. Angeles caídos* fue la única película del Grupo de los Cinco que puso de manifiesto una decidida vocación experimental, no como utilización de algunos procedimientos sino como programa estético. Muy probablemente, *The Players vs. Angeles caídos* haya sido la expresión más radical del cine argentino hasta ese momento"¹¹⁹. Que el film surja en el seno de un grupo cinematográfico caracterizado por una propuesta estética sumamente moderada no es una casualidad y sólo en apariencia puede resultar una contradicción. Porque, precisamente, el extremismo del film de Fischerman presupone una convención fuertemente consolidada a la que niega pero sobre la cual, a la vez, se recorta. Su oposición consiste en confrontar un tipo de discurso filmico excesivamente estructurado contra aquello que más teme: la improvisación, la ausencia de una narración ordenada, la dispersión, lo inorgánico. *The Players vs. Angeles caídos* revela de qué modo el cine dominante sólo puede imponerse sobre la exclusión de toda otra forma de representación alternativa; en este sentido, la película

¹¹⁹ Rafael Filippelli, "Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los cinco", en Néstor Tirri (comp.), *El Grupo de los cinco y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*, Buenos Aires, Dirección General de Publicaciones de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2000, p. 19.

funciona como ambigua condensación de una serie de tensiones (entre política y estética, entre narración e indeterminación, entre cine comercial y cine experimental) que poco después empezarían a polarizarse no sólo dentro de la obra del cineasta sino también en el contexto cultural argentino. La serie que comienza en *The Players vs. Angeles caídos* y continúa en *La pieza de Franz* y en *Gombrowicz o la seducción* inaugura una mirada antes desconocida para el cine argentino sobre qué debe ser y qué debe hacer un film. Para decirlo en los términos antagónicos con que trabaja Fischerman: bajo la superficie resplandeciente de los juegos de los Players siempre acecha la amenaza de los Angeles caídos.

II

Desde la segunda mitad de los 50 hasta fines de los 60 (los años que median entre la Generación del 60 y el Grupo de los cinco), Rafael Filippelli consigna dos procesos clave: "la mayor importancia, en la vida cultural, de lo político, entendido como cambio radical, por una parte; y un nuevo tipo de profesionalización cinematográfica aprendido o desarrollado en la publicidad, por la otra"¹²⁰. Aunque en algunos casos (es lo que sucedió con Solanas pero también con Fischerman) esos procesos eran confluyentes, en el mediano plazo terminarían por dividir aguas. Mientras la profesionalización serviría para consolidar la actividad dentro del cine comercial, la politización

¹²⁰ Ibid., p. 13.

llevaría a algunos cineastas hacia los márgenes de la industria y más allá. En esos márgenes habría que sumar, también, la presencia débil pero insoslayable de un cine underground volcado a los ensayos formales a la manera del *New American Cinema* o el cine europeo experimental. Si la Generación del 60 todavía podía pensarse como una renovación en diálogo con algunos presupuestos del cine tradicional, en la década del 70 el territorio del cine se fracciona de manera insalvable: desde distintos frentes, tanto el cine político como el cine experimental proponen una alternativa que no circula por los carriles del cine industrial ni por los carriles renovadores de los jóvenes de la Generación del 60 sino que instauro un nuevo espacio en abierta beligerancia con aquellos¹²¹.

Las diferencias del cine político y del cine experimental frente al cine comercial podrían sintetizarse en el hecho de que mientras el primero procuraba *otra misión para el cine*, el segundo se presentaba como *otro cine*. El cine político (*La hora de los hornos*; *Operación Masacre*, Jorge Cedrón, 1973; *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, Gerardo Vallejo, 1968-71; *Los traidores*, Raymundo Gleyzer, 1973) articuló nuevas formas colectivas de producción y de exhibición, al margen del circuito comercial aunque disputándole cierta franja de sus espectadores. En Europa, Godard había roto no sólo con el cine industrial sino también con la *Nouvelle vague* y había fundado el colectivo cinematográfico Dziga Vertov formado por

¹²¹ Sobre el mapa del cine argentino en los 60, véase Simón Feldman, *La Generación del 60*, Buenos Aires, Legasa / Ediciones Culturales Argentinas / Instituto Nacional de Cinematografía, 1990; Gustavo Castagna, "Paradojas de un mito: la generación del sesenta", en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia*, op. cit. y Emilio Bernini, "Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el 'nuevo cine argentino' (1956-1966)", *Kilómetro 111* n° 1, noviembre de 2000.

militantes de diversas organizaciones maoístas. El programa del grupo consistía en realizar films que provocasen intervenciones críticas cuestionando el aparato cultural, social y político. Sus acciones se dirigían contra la burguesía y el revisionismo, por un lado, y contra las formas cinematográficas convencionales, por otro. "Quien dice contenido nuevo debe decir formas nuevas, quien dice formas nuevas debe decir nuevas relaciones entre contenido y forma", explicó Godard¹²². El concepto de *Tercer cine*, acuñado por Solanas y Getino, expone esa actitud: ni el cine industrial que copia el modelo de Hollywood, ni el cine de autor que pretende un modelo burgués independiente (y cuya renovación, como en el caso de la Generación del 60, se mantiene dentro de los márgenes del sistema) sino una tercera alternativa: un cine de descolonización que opone "al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine

¹²² Yvonne Baby, "Entrevista con Jean-Luc Godard", reproducida en Ramón Font (comp.), *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 172. Sobre cine y política en la Argentina, véase Octavio Getino, *Cine y dependencia*, Buenos Aires, Puntosur, 1990; Fernando Solanas, *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura (entrevista de Horacio González)*, Buenos Aires, Puntosur, 1989; Fernando Peña y Carlos Vallina, *El cine Quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000; Ana López, "Argentina, 1955-1976: The Film Industry and its Margins", en John King y Nissa Torrents (comps.), *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*, Londres, British Film Institute, 1987 y Emilio Bernini, "La vía política del cine argentino. Los documentales", *Kilómetro 111* n° 2, septiembre de 2001.

a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros" ¹²³.

En cambio, el cine experimental (*Film-Gaudí*, Claudio Caldini, 1975; *Come Out*, Narcisa Hirsch, 1972; *Mimetismo*, Marie Louise Alemann, 1977; *Quién es esa loca*, Horacio Vallereggi, 1975; *Point Blank*, Silvestre Byrón, 1972), vinculado en su origen a las artes plásticas, tendió hacia el individualismo y a dar la espalda a cualquier forma de cine convencional, como si fueran actividades inconmensurables que sólo compartirían el mismo soporte. Las búsquedas del cine experimental no apuntaban a un nuevo tipo de representación sino a cuestionar las bases mismas sobre las que se había apoyado la representación cinematográfica entendida en un sentido narrativo. Incluso, se llegó a emplear el término *Cuarto cine* para referirse al cine experimental como un espacio autónomo y diferenciarlo de la alternativa que proponía el cine político. Frente a lo *oposicional*, que confronta con el cine dominante, lo *opcional*, que designa una pura alteridad. Adaptando las categorías de Noël Burch (el MRI: Modo de Representación Institucional) y mezclando de

¹²³ Fernando Solanas y Octavio Getino, "Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", en *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 57. Véase también Octavio Getino, "Algunos apuntes sobre el concepto de tercer cine", en *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*, México, Edimédios, 1984. Aunque es posible establecer una conexión entre Solanas y Godard (véase, por ejemplo, "Godard por Solanas, Solanas por Godard", revista *Cine del Tercer Mundo* n° 1, Montevideo, octubre de 1969), tal vez el cineasta latinoamericano que tensionó de manera más productiva la vanguardia estética y el radicalismo político haya sido Glauber Rocha. Esa tensión es evidente en toda su obra, pero sobre todo en los films *Tierra en trance* (*Terra em transe*, 1967) y *La edad de la tierra* (*A idade da Terra*, 1980), así como en los manifiestos "La estética del hambre" y "La estética del sueño", (ambos están reproducidos en revista *La caja* n° 4, junio-julio de 1993). Para un análisis de la obra de Rocha desde esa perspectiva, véase Ismail Xavier, *Sertão Mar. Glaber Rocha e a estética da fome*, San Pablo, Brasiliense, 1983.

manera un poco confusa lo experimental con lo underground o la exploración formal con la provocación, el cineasta Silvestre Byrón escribió: "El Modo de Representación Opcional funda un cuarto cine. El experimentalismo, el video-arte, lo porno, la tesis integran esa modalidad; lo underground en tanto espacio incondicionado —opcionalidad contrastada al oficialismo y la oposición de la imagen— donde la libertad es condición de condiciones. O donde la imagen está en trance, sin destino prefijado, siendo objeto de interés en sí misma. Librado a su opcionalidad, el MRO califica el 'es' de la imagen sobre el 'debe ser' del MRI"¹²⁴.

Si la Generación del 60 todavía creía posible una renovación aliada a algunas zonas de las estructuras tradicionales del cine, a fines de esa década y comienzos de la siguiente, el panorama se ha modificado sustancialmente. Las formas convencionales de producción y de exhibición ya no parecen dejar lugar para proyectos medianamente provocadores o que se sitúen más allá de sus márgenes. Por ejemplo, una compañía productora como Aries (fundada por los cineastas Fernando Ayala y Héctor Olivera y responsable de los films más adocenados de los años 70), nunca buscará funcionar como los productores independientes de la década del 60 sino que intentará reproducir los mecanismos del viejo sistema industrial y llegará a poseer, incluso, sus propios estudios (los Estudios Baires). La producción del período permanece aferrada a

¹²⁴ Silvestre Byrón, "M.R.O.", en *EAF (Extensión Archivo Filmoteca)*, www.geocities.com/eaf_underground, 1998. Sobre experimentación cinematográfica, véase Jean Mitry, *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1980; Dana Polan, *Image-Making and Image-Breaking: Studies in the Political Language of Film and the Avant-Garde*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1991; A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

un historicismo escolar o a un costumbrismo chato y retrógrado, carentes de toda preocupación formal: *La fidelidad* (Juan José Jusid, 1970), *El santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970), *Argentino hasta la muerte* (Fernando Ayala, 1970), *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1971), *La tregua* (Sergio Renán, 1974) o *La Mary* (Daniel Tinayre, 1974), por mencionar unas pocas. Sólo dos cineastas notables, surgidos en las postrimerías de la generación del 60, logran realizar films de excepción: Leonardo Favio (*Crónica de un niño solo*, 1965; *El romance del Aniceto y la Francisca*, 1967; *El dependiente*, 1968) y Hugo Santiago (*Invasión*, 1968) trabajan dentro de esas estructuras de producción y distribución aunque desde un lugar excéntrico que logra mantenerse ajeno a todos sus clichés¹²⁵.

El proyecto del Grupo de los cinco surgió en 1968 como una alternativa al sistema convencional de producción y distribución; sin embargo, es ya desde su nacimiento un intento anacrónico: si por un lado pretenden realizar un *cine de autor*, al mismo tiempo intentan obtener la misma rentabilidad que los films comerciales. Es decir, un cine independiente pero con una estrategia de distribución en común que no repitiera la relación ingenua y desigual que la Generación del 60 había mantenido con los circuitos de exhibición. Los directores del Grupo de los cinco (Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Raúl de la

¹²⁵ Para un análisis del cine de esos años, véase Raúl Beceyro, "El cine argentino y su público", en *Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1986. Sobre las características del sistema de estudios, véase Claudio España (comp.) *Cine argentino 1933-1956. Industria y clasicismo* (vol. I y vol. II), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001. He trabajado sobre Leonardo Favio y sobre Hugo Santiago en David Oubiña y Gonzalo Aguilar, *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y algunas otras reflexiones*, Buenos Aires, Nuevo Extremo, 1993 y en David Oubiña (comp.), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, IV Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente / Gobierno de la Ciudad, 2002.

Torre, Juan José Stagnaro, Néstor Paternostro) pensaron en aprovechar la experiencia adquirida en el cine publicitario para confeccionar y promover sus productos de manera eficiente. De la Torre, por ejemplo, declaró que habían encargado un costoso estudio de mercado "que escandalizó tanto a los cineastas puros como a los comerciales" y que tenía por finalidad anticipar las preferencias del público y diseñar estrategias de promoción. El intento fracasó rápidamente luego de que cada uno de ellos dirigiera su obra prima: *The Players vs. Angeles caídos* (Alberto Fischerman, 1968), *Tiro de gracia* (Ricardo Becher, 1968), *Mosaico* (1968, Néstor Paternostro), *Juan Lamaglia y Sra.* (1969, Raúl de la Torre). El film *El proyecto*, de Juan José Stagnaro nunca llegó a concluirse y el cineasta debutaría años después con *Una mujer* (1975)¹²⁶. Menos complejo que la Generación del 60 en su propuesta estética y con menos recursos que las estructuras industriales tradicionales, el Grupo de los cinco tampoco pretendía generar —como el cine experimental o el cine político— otros circuitos de exhibición. Su tímida apuesta consistió en generar alternativas de producción y de distribución (prescindiendo de un productor y creando una compañía de distribución) que permitieran seguir beneficiándose con los mismos espacios de exhibición del cine comercial¹²⁷. El resultado fue una serie de films

¹²⁶ Sobre el Grupo de los cinco puede consultarse, además del ya mencionado volumen compilado por Néstor Tirri, el artículo de Lorena Cancela y Silvina Rival, "El final de una década en la Argentina: 1969 (Desde la periferia cinematográfica: El Grupo de los cinco)", *Otrocampo* n° 4, www.otrocampo.com, 2000.

¹²⁷ Que esas alternativas aportaban apenas un matiz al cine industrial conocido puede advertirse en el caso de Raúl de la Torre. Junto con Fischerman, de la Torre fue el único de estos cineastas que desplegó una labor más o menos continua en la dirección de largometrajes. Tanto *Juan Lamaglia y Sra.* como sus películas posteriores funcionaron abiertamente dentro de los marcos

pretensiosos que, además, no tuvieron repercusión de público. Aunque tal vez no fue sólo ese carácter anacrónico lo que determinó su corta vida. Más allá de afinidades personales, no hubo ninguna voluntad estética compartida. La única cohesión era un débil frente común de directores-productores ante los mecanismos institucionalizados de distribución. Podría decirse que el grupo tuvo su único momento de existencia durante el rodaje de la secuencia de "La fiesta de los espíritus" en *The Players vs. Angeles caídos*: en tanto proyecto estético efectivo, el Grupo de los cinco nace y muere allí. El film de Fischerman era una apuesta enérgica que excedía los postulados conjuntos: la obra que debía certificar la existencia de una operación colectiva invalidaba los limitados alcances de la propuesta artística del grupo antes, incluso, de que ésta se pusiera en funcionamiento¹²⁸.

convencionales de producción y distribución. En el artículo ya citado, Miguel Grinberg reaccionaba violentamente contra esa falsa alternativa: "Llegan finalmente las obras a la pantalla y se asiste a una triste, desoladora caravana de burbujas que fenece rápidamente. Esto no es un Nuevo Cine, es un entretenimiento más perpetrado en nombre del arte. Es el viejo e impotente disconformismo de los años cincuenta con una careta de insurrección reivindicadora. Es la nada disfrazada de todo, es el conformismo con careta de rebelión, es el bufón del Rey con un bofe en lugar de cerebro" (Miguel Grinberg, "Las olas bajan turbias. El viejo 'nuevo cine' argentino", *Cine & Medios* n° 2, primavera de 1969, p. 38).

¹²⁸ *Mosaico* es un film totalmente captado por la estética publicitaria y el costumbrismo de *Juan Lamaglia y Sra.* no se diferencia demasiado de los productos más convencionales del cine comercial; *Tiro de gracia* (aun cuando, en más de un sentido, su estética resulta deudora de la Generación del 60) es el film que más se acerca a la propuesta de Fischerman. Como se verá en el capítulo siguiente, *The Players vs. Angeles caídos* dialogó mejor con un conjunto más amplio de cineastas contemporáneos que excedían los estrechos límites del Grupo de los cinco y con quienes compartía un mismo universo estético: *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971), *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971), *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971) o, incluso, un film apenas anterior como *Invasión*. Véase Edgardo Cozarinsky, "Hacia el ideograma. Diálogo con Alberto Fischerman y Hugo Santiago (con intervención de Luis Puenzo, Máximo Soto y Roberto Scheuer)", *Cine & Medios*

En ese panorama heterogéneo de fines de los 60 y comienzos de los 70, *The Players vs. Angeles caídos* se convirtió rápidamente en un punto de referencia, no sólo porque era un lugar de múltiples cruces (el Grupo de los cinco, el cine político, el cine experimental) sino, sobre todo, porque reenviaba todas esas líneas en una dirección original. Filippelli rescata en el film la ausencia de montaje paralelo, lo cual le permite establecer una diferencia fundamental con los otros films del Grupo de los cinco en donde su uso exacerbado aparece como un resto de la narración clásica. La persistencia de ese recurso viene a denunciar que la supuesta modernidad de esos films era sólo superficial y que, en realidad, permanecían mucho más enraizados en modos convencionales de representación de lo que proclamaban o se permitían admitir¹²⁹. Es posible ahora redimensionar el comentario de Eisenstein sobre el montaje griffithiano enunciado más arriba a propósito de *La pieza de Franz*. Porque mientras en ese caso el aislamiento de las dos series era un resultado no querido allí donde el realizador procuraba una síntesis, en los films del Grupo de los cinco, en cambio, el recurso de la alternancia es una convención que directamente nunca aparece cuestionada. Cincuenta años después de Griffith, los jóvenes cineastas trabajan sobre la misma normativa

nº3, verano de 1970. En este sentido, la fidelidad estética de Fischerman hacia el Grupo de los cinco es contradictoria y problemática: aunque los directores de "la noche de las cámaras despiertas" son publicistas como los del Grupo de los cinco, procuraban una vía diferente para resolver las relaciones entre cine, compromiso social y producción comercial. Julio Ludueña hace explícito ese enfrentamiento: el cortometraje que realizó para el acto en Santa Fé criticaba a *Mosaico* porque, en lugar de promover un cine auténticamente independiente, buscaba seducir al mercado y se financiaba con un crédito del Estado (véase Beatriz Sarlo, "La noche de las cámaras despiertas", en op. cit., pp. 223-224).

¹²⁹ Véase Rafael Filippelli, "Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los cinco", en op. cit., pp. 16/17. Allí se expone una crítica a éste y otros procedimientos comunes a los films del Grupo de los cinco.

cinematográfica. Y puesto que repiten los procedimientos, no pueden sino continuar atados a un determinado modelo de cine. No se trata de un mero detalle formal sobre la disposición de los planos sino de un particular modo de organizar el sentido que permanece fiel a una estética tan difundida como aceptada de manera acrítica. Significativamente estos films, en apariencia tan modernos, remiten a un tipo de estructuración narrativa de la que deberían abjurar.

A diferencia de los otros films del Grupo de los cinco, la película de Fischerman resiste a la fácil tentación de organizar su material de acuerdo a un mecanismo de articulación en paralelo. Lo cual es particularmente notable en una obra que, por sus mismas características dramáticas y espaciales (dos bandos: los Players y los Angeles; dos espacios: el set y la parrilla de luces), parecía prestarse naturalmente a ese modo de organización. En cambio, pone en escena un tipo de configuración visual radicalizada que, como propone Adorno en su ensayo "Diapositivas sobre el Film", permite interrumpir el flujo afirmativo y automatizado de la cadena de imágenes. En efecto, a través de ese texto tardío es posible advertir ciertos cambios en la actitud de Adorno hacia el cine: en los films un poco "toscos y no profesionales" de los jóvenes realizadores alemanes nucleados alrededor del manifiesto de Oberhausen, entrevé un aspecto liberador que escapa a la estandarización de la industria cultural y vislumbra la posibilidad de que los *mass media* puedan convertirse en algo cualitativamente distinto. A partir de allí, revisa parcialmente su inveterado rechazo hacia el cine y acepta, al menos, considerar alguna forma cinematográfica alternativa aprovechable dentro de una teoría crítica.

El disgusto de Adorno hacia el cine había estado motivado en gran medida por la calidad de su soporte fotográfico y por sus mecanismos de representación que permiten duplicar el mundo empírico. Ese valor analógico define una complicidad ideológica porque promueve una aceptación de la realidad tal cual es. Es lo que se expresa en *Dialéctica del Iluminismo*: "La industria cultural tiene la tendencia a transformarse en un conjunto de protocolos y justamente por ello en irrefutable profeta de lo existente (...) La nueva ideología tiene por objeto el mundo como tal. Adopta el culto del hecho, limitándose a elevar la mala realidad —mediante la representación más exacta posible— al reino de los hechos. Mediante esta trasposición, la realidad misma se convierte en sustituto del sentido y del derecho. Bello es todo lo que la cámara reproduce"¹³⁰. Se trata de una dialéctica cerrada, sin escape posible, en donde el mundo exterior no es otra cosa que la simple prolongación de los hechos mostrados en el film. Años después, Adorno mantiene su posición crítica: "El proceso fotográfico del film, principalmente representacional, confiere al objeto una significación intrínseca mayor —en tanto ajena a la subjetividad— que la otorgada por las técnicas estéticamente autónomas; éste es el aspecto retardatario del cine en el proceso histórico del arte. Incluso cuando el film disuelve y modifica sus objetos tanto como le es posible, la desintegración nunca es completa. En consecuencia, no habilita una construcción absoluta: sus elementos, por más abstractos que sean, siempre conservan algo

¹³⁰ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1987, pp. 177-178.

representacional; nunca son valores puramente estéticos"¹³¹. No obstante, ahora puede reconocer algunos puntos de resistencia en ciertos postulados de las vanguardias: si la falsa objetividad fotográfica es lo que inhibe un uso artístico del medio, sólo es posible reaccionar contra esa condena apoyándose sobre la producción de modos de experiencia subjetiva (Adorno propone una recreación objetivista de la experiencia subjetiva) y la toma de conciencia sobre la intencionalidad de la representación. La clave de este proceso radica en una clara diferenciación entre *técnica* y *tecnología* que, en el cine, tienden a equipararse: mientras que la primera se refiere a la mecánica compositiva, la segunda pertenece al medio de (re)producción. Obviamente, para poder construir una estética del cine es necesario olvidar su origen tecnológico y trabajar sobre sus posibilidades técnicas: "La naturaleza reaccionaria de cualquier estética realista es hoy inseparable de su carácter de mercancía. Al reforzar afirmativamente la superficie fenomenológica de la sociedad, el realismo desestima cualquier intento de penetrar esa superficie como si se trata de una empresa romántica (...) El film se enfrenta al dilema de encontrar un procedimiento que no caiga en la artesanía ni se deslice hacia el mero documentalismo. La respuesta obvia hoy, como hace cuarenta años, es el montaje que no interfiere con las

¹³¹ Theodor W. Adorno, "Transparencies on Film", *New German Critique* n° 24-25, otoño-invierno, 1981/82, p. 202. Para un análisis de la actitud de Adorno hacia el cine, véase Miriam B. Hansen, "Introduction to Adorno, *Transparencies on Film (1966)*" en el mismo número de *New German Critique*. Hansen destaca la importancia del cineasta Alexander Kluge (cuya práctica, a su vez, había sido influida por la Teoría Crítica) en la promoción de esos cambios en el pensamiento de Adorno. Sobre Adorno y el cine, véase también, Miriam Hansen, "Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer", *New German Critique* n° 56, Primavera-Verano, 1992 y el ya citado libro de Andreas Huyssen, *After the Great Divide*.

cosas sino que las organiza en una constelación análoga a la de la escritura"¹³².

Por supuesto, no es tan claro que esa "respuesta obvia" deba concentrarse exclusivamente en el montaje, pero lo que interesa aquí es la opción por un vínculo crítico (no afirmativo de la percepción convencional) entre técnica, materiales y contenidos frente a una difundida fetichización de la tecnología del medio. Como escribe Eduardo Grüner: "el lenguaje analógico y diegético del cine, en efecto, es —de todos los lenguajes artísticos— el que mejor permite la ilusión de una reproducción fiel de la *naturaleza* y por lo tanto, en la terminología de los formalistas rusos, de *automatización* rutinaria de la percepción. Pero es al mismo tiempo el lenguaje que, por razones técnicas, tiene la mayor potencia para producir una radical desarticulación de esos automatismos perceptivos (...) Es *porque* el cine es capaz de construir las formas más verosímiles de representación de lo real, y no a pesar de ello, que es también capaz de denunciar más profundamente las ilusiones ideológicas del *representacionalismo*"¹³³. En efecto, los films que surgían en Oberhausen y que cautelosamente entusiasmaban a Adorno se sostenían, como todo el cine moderno, sobre una revisión crítica de la noción de transparencia. En esa estrategia de radicalización, la representación puede y debe convertirse en una crítica de la representación. Noël Burch, por ejemplo, explica que su objetivo es "construir las bases históricas para prácticas contestatarias" y que, por eso, su análisis del cine primitivo intenta demostrar que el

¹³² Theodor W. Adorno, "Transparencies on Film", op. cit., pp. 202-203.

¹³³ Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, op. cit., p. 107.

llamado *lenguaje del cine* "no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la Historia"¹³⁴. Según su interpretación de esa historia del cine, el potencial estético de los films ha sido reprimido bajo la imposición de un cierto modo dominante de representación que, debido a su notable fuerza expansiva, ha terminado por asumirse acríticamente como el lenguaje natural del cine. Lo que Burch denomina "Modo de Representación Institucional" se identifica con el film realista clásico y se define como un tipo de discurso basado en una forma de exposición lineal, causal y clausurada, que construye la ilusión de continuidad temporal y de profundidad espacial y que tiende a privilegiar una mirada transparente (denotativa) sobre lo representado. Burch sostiene que el MRI adopta un tipo de relación entre espectador y representación propia del *proscenium theatre*, la profundidad espacial del Quattrocento y la claridad del tiempo narrativo de la novela realista del siglo XIX mientras que, simultáneamente, borra las marcas de esa construcción para naturalizar y convalidar lo que él denomina una perspectiva burguesa¹³⁵. La articulación de esos códigos completó su institucionalización hacia 1919 (el año de *El gabinete del Dr. Calligari*, de Robert Wiene, que es presentado como

¹³⁴ Noël Burch, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 16.

¹³⁵ Noël Burch y Jorge Dana, "Propositions", *Afterimage* n° 5, verano de 1974, p. 49. Al referirse a los conceptos de Burch, Bordwell escribe: "Lo que comenzó como una máquina para reproducir la realidad perceptual, se convirtió en un vehículo de fantasía e incluso de alucinación (...) Al ocultar la manera en que estas técnicas cinematográficas particulares dotaban a las imágenes de volumen y presencia humana, el MRI ofrecía una ilusión de realidad y una experiencia visual organizada de acuerdo a las prioridades de una ideología específica. De todos los medios estéticos, sólo el cine podía satisfacer completa y sutilmente el sueño burgués de imitación de lo real" (David Bordwell, *On the History of Film Style*, op. cit., p. 96).

el primer cuestionamiento a ese modelo); pero diferentes modos alternativos subsisten en varios frentes y son recuperados por las vanguardias —tanto en la década del 20 como en la segunda posguerra— para cuestionar las tradiciones de representación. Así, en el primitivo cine europeo y americano o en el cine japonés, Burch encuentra complejas formas expresivas anti ilusionistas que demuestran que el MRI no es un lenguaje natural sino un sistema artificial de dispositivos que reprime otros modos representacionales¹³⁶.

Frente a esa forma dominante de representación del cine realista clásico (pero también frente al realismo baziniano que se apoyaba en una supuesta ontología fotográfica), el modernismo eligió un modelo crítico que derivaría hacia lo que Wollen denominó *counter-cinema*. Así explica el surgimiento de un grupo de films comprometidos con el radicalismo político y la experimentación formal en abierto enfrentamiento con el cine convencional. A partir de un juego de oposiciones, Wollen destaca la interrogación crítica que el *counter-cinema* hace de los códigos del cine narrativo de Hollywood: transición narrativa (exposición lineal y teleológica); identificación emocional con los personajes; transparencia representacional (enmascaramiento de los medios de producción); espacio diegético simple, unificado y homogéneo; clausura textual de una ficción que funciona de manera autónoma y armónica; promoción

¹³⁶ El Modo de Representación Primitivo (MRP) es el tema del ya citado *El tragaluz del infinito*, mientras que el cine japonés de preguerra es objeto de análisis en Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1979.

de un placer narrativo que tranquilice al espectador¹³⁷. Sin duda, *Viento del Este* (*Vent d'est*, Jean-Luc Godard, 1969) es aquí una instancia privilegiada aunque esa misma forma de reflexión audiovisual ya se anticipaba con claridad al menos en *Dos o tres cosas que sé de ella* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966), en *La Chinoise* (1967) y en *Week-end* (1967). Mientras Godard repite la imagen de un falso indio y un soldado a caballo, se nos advierte: "Primero, Hollywood hace creer que este reflejo de un caballo es un caballo y, luego, que este reflejo de un caballo es más verdadero que un verdadero caballo. Hollywood hace creer que este indio de cine es más verdadero que un indio real y que sobre el caballo hay un actor más verdadero que un soldado". La pregunta es: ¿cómo denunciar la opresión sin reproducir sus mecanismos?, ¿cómo formular ideas revolucionarias sin articular un nuevo lenguaje?

En Latinoamérica, los postulados del *counter-cinema* encarnaron en ciertas películas del llamado Nuevo Cine Latinoamericano: aquellas que intentaban eludir las restricciones del neorrealismo tal como era usualmente traducido en América Latina (acercándolo al estilo del realismo socialista y, por lo tanto, transformándolo en una forma reaccionaria que se excusaba en una voluntad instrumental de testimonio y denuncia) o, al menos, combinarlo con un estilo más experimental¹³⁸. *The Players vs.*

¹³⁷ Véase Peter Wollen, "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'Est*", en Philip Rossen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.

¹³⁸ Es el caso de *La hora de los hornos* o de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968); aunque, de nuevo, el puente más productivo entre la vanguardia política y la vanguardia estética va de Jean-Luc Godard a Glauber Rocha. No casualmente el cineasta brasileño aparece en *Viento del Este*, parado en una bifurcación de caminos e invitando a seguir la ruta del nuevo cine: "es un cine peligroso, maravilloso" dice allí. Sobre los modos en que el cine

Angeles caídos no pertenece ni al Nuevo Cine Latinoamericano ni al movimiento de cine experimental. Pero Fischerman tensa esos dos polos: no porque se coloque a mitad de camino, sino porque se sitúa a la misma distancia por afuera de ambos. Por un lado, a pesar de que muchas veces se lo asoció al cine experimental, nunca formó parte de esa tendencia. Narcisa Hirsch, una figura representativa de ese movimiento, niega claramente la influencia o la pertenencia de Fischerman, aun cuando reconoce rasgos experimentales en *The Players vs. Angeles caídos*. Desde esa perspectiva, el film resulta todavía tributario de un formato convencional de representación que el experimentalismo rechaza¹³⁹. Por otro lado, su inflexión política entre líneas nunca llega a convertirlo en un film militante. Aunque tanto Fischerman como Solanas incorporan ciertos mecanismos publicitarios y trabajan sobre formas abiertas, la relación entre estética y política es claramente diferente e, incluso, antagónica. Así como para Solanas y Getino *La hora de los hornos* es un *film act* o una *film action*, *The Players vs. Angeles caídos* podría definirse —por oposición— como una *action filming*. Si bien ambos conceptos rescatan el carácter inconcluso, gerundial y participativo de la obra, la noción

latinoamericano absorbe y, a la vez, se diferencia del cine político europeo, véase Paul Willemen, "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", en Jim Pines and Paul Willemen (comps.), *Questions of Third Cinema*, Londres, British Film Institute, 1989; Ana M. López, "An Other History: The New Latin American Cinema" y B. Ruby Rich, "An / Other View of New Latin American Cinema", en Michael Martin (comp.), *New Latin American Cinema. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, Detroit, Wayne State University Press, 1997; Mariano Mestman, "Entre Argel y Buenos Aires: El Comité de cine del Tercer Mundo" (1973-1974), en Gerardo Yoel (compilador), *Imgen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002; Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation*, Michigan, UMI Research Press, 1982.

¹³⁹ Aldo Paparella, "Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino", *Film* n° 13, abril / mayo 1995, pp. 34-35.

de *film action* pone el acento en la vocación abiertamente militante: se trata de un objeto en movimiento construido para derivar en una práctica política concreta. Hay, allí, entre ambos momentos, una continuidad activa que los involucra en una misma entidad. Lo que interesa no es la película sino el acto vivo de su proyección: "El film se niega como tal, se abre ante los participantes y se asume como acto"¹⁴⁰. La *film action* no establece más que una distinción programática entre el objeto película, la toma de conciencia y los hechos revolucionarios que deberían sucederse como una consecuencia natural. Lo que denomino *action filming*, en cambio, resaltaría el modo en que el azar, la velocidad y la espontaneidad de la producción se incorporan al objeto: a la manera de la *action painting*, es una especie de derrame en donde la obra cede al repentismo de la inspiración. Hay un movimiento fluido que envuelve al artista con la obra. En lugar de desbordar la película hacia una acción posterior —como en el caso de la *film action*—, en la *action filming* el proceso de realización desborda sobre la obra. El resultado sigue siendo un objeto artístico cerrado sobre sí mismo aunque, a diferencia del cine clásico, hay algo del protocolo estético que se ha desplazado desde el film hacia el evento que constituye su realización. Hay una autonomía formal de la obra que no está

¹⁴⁰ Fernando Solanas y Octavio Getino, "Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", en op. cit., p. 42. Para un análisis detallado de *La hora de los hornos*, véase Luciano Monteagudo, *Fernando Solanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993; Robert Stam, "Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes", *Millenium* n° 7/9, 1980/81; Mariano Mestman, "The Hour of the Furnaces", en Alberto Elena and Marina López (eds.), *The Cinema of Latin America*, Londres, Wallflower Press, 2003; Zuzana M. Pick, "The Collective and the Nation: *The Hour of the Furnaces*", en *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, Austin, University of Texas Press, 1993.

destinada a construir un modelo a espaldas del cine dominante (como en el cine experimental), sino a confrontar con él a partir de su deconstrucción crítica (como en el cine político). En ese punto Fischerman se aproxima al Godard anterior a *Viento del Este*, lo cual explica la apropiación de ciertas consignas modernistas acerca de la representación y la narración que el *counter-cinema* definiría de manera más violenta y más abiertamente política (aunque también, a menudo, de una manera más esquemática que no lograría integrar su doble estrategia de radicalización): crítica de la unidad, la continuidad y la clausura narrativas que proporcionan una falsa totalidad armónica, cuestionamiento de las estrategias de transparencia que borran la materialidad del film y sus condiciones de producción, rechazo de los códigos de verosimilitud que promueven una aceptación pasiva del mundo ficcional. Hay, obviamente, un límite que Godard atraviesa en *Viento del Este* mientras que Fischerman permanece del lado de acá. Es evidente que *The Players vs. Angeles caídos* encuentra su modelo más atrás, en *Una mujer es una mujer* (*Une Femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961): el género musical, el sistema de citas, los mecanismos de interpretación actoral, el tono lúdico y desenfadado. Sin embargo, aun con ese desfasaje, interesa la opción por Godard porque indica un cambio notable frente al modelo de Antonioni que apenas unos años antes caracterizaba a muchas elecciones de la Generación del 60. En Antonioni hay, ciertamente, un brusco cambio de estilo respecto del cine anterior; pero con Godard se produce una ruptura radical, como si el cine

recomenzara desde otro lugar, apoyándose sobre nuevas premisas creadoras¹⁴¹.

En *The Players vs. Angeles caídos*, Fischerman revierte todos los mecanismos con que el discurso realista logra su fluidez y, usándolos en contra de ese mismo discurso, produce su "desarticulación" para dejar a la vista los dispositivos que lo sostienen y le dan continuidad. La noción de discontinuidad aparece trabajada en un doble sentido. Por un lado, desde el punto de vista de la representación, se diluye la distancia entre el contexto real y el contexto imaginario de la obra. Sin abandonar nunca su vocación de artificio, la película utiliza una locación real (el estudio de filmación), aprovecha las improvisaciones o los momentos en que los intérpretes no actúan e incorpora a su ficción momentos del rodaje. Resulta difícil definir qué acciones fueron puestas en escena para la cámara, qué acciones fueron capturadas por la cámara e, inclusive, qué acciones fueron realizadas para que presenten un aspecto de espontaneidad. No es sólo que se quiebra la distancia entre el registro ficcional y el documental sino que, al nivelarlos y al establecer una circulación fluida e indiferenciada entre ambos, no proyecta una superficie

¹⁴¹ Véase, por ejemplo, la distinción entre los dos cineastas propuesta por Rafael Filippelli en "Apuntes sobre el cine moderno, Antonioni y Godard", *Punto de vista* n° 43, agosto de 1992. Fischerman podría ubicarse en ese limbo donde *modernismo* y *modernismo político* se separan y se conectan a la vez. Ese pasaje está claramente reflejado, por ejemplo, en la política editorial de *Cahiers du cinéma*: de la inflexión teórica de los 60 al extremismo maoísta luego de la revuelta del '68, tal como lo describe Antoine de Baecque, en *Les Cahiers du cinéma: Histoire d'un revue*, vol II: *Cinéma, tours détours*, París, Cahiers du cinéma, 1991. Sobre modernismo y modernismo político, véase David Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley, University of California Press, 1994; John Orr, *Cinema and Modernity*, Cambridge, Polity, 1993 y el debate entre Peter Wollen, (" 'Ontology' and 'Materialism' in Film", *Screen* n° 17, vol. 1, spring 1976) y Annette Michelson ("Paul Sharits and the Critique of Illusionism: An Introduction", en *Projected Images*, Minneapolis, Walker Art Center, 1974).

visual uniforme sino un territorio escarpado asediado por los saltos narrativos y los cambios de tono. Dicho de otra manera: lejos de establecer una continuidad, la ausencia de una separación nítida entre la situación profilmica y la escena filmada pone de manifiesto su incomensurabilidad irreductible y, por lo tanto, obliga a un esfuerzo de visión para construir un sentido (dado que el sentido supone un espacio homogéneo en donde pueda funcionar como un continuo). Esa misma discontinuidad se aplica a los espacios en donde transcurre el film. Se trata siempre de un mismo lugar (el set de filmación) que, sin embargo, muta continuamente y permanece como un espacio informe: nunca es posible conocer sus dimensiones, su orientación o la relación entre sus diferentes sectores. Las primeras dos escenas, por ejemplo, muestran sendos despertares (un hombre solo, una pareja) en habitaciones distintas; pero luego, una panorámica unirá las dos habitaciones y revelará que conformaban un mismo espacio. Por otro lado, desde un punto de vista estructural, la planificación hace un extenso uso del falso *raccord* y del montaje discontinuo. De este modo, en lugar de suturar el hiato inevitable del cambio de planos para producir una superficie fluida (que permitiría una lectura de la secuencia visual sin saltos), el corte introduce permanentemente una interrupción: por congelado de imagen, por intercalación de pantallas en negro o por simple ausencia de *raccord*. Pero Fischerman no sólo hace visible el corte para evitar la incompatibilidad de dos planos en sucesión sino que, incluso, introduce el corte dentro de un mismo plano para generar un corto circuito allí donde la imagen hubiera discurrido como un continuo de manera natural. El mismo encuadre, el mismo espacio y el mismo personaje

pero realizando una acción distinta: a diferencia del fundido encadenado que permitiría mostrar el paso del tiempo como un flujo continuo, aquí es una aceleración brusca que empuja al plano en un salto hacia adelante. No captura el tiempo sino que lo desgarrá. De la misma manera, cuando los Players cantan en playback, la cinta se detiene o hace que rostros masculinos entonen con una voz femenina y viceversa. El montaje, entonces, funciona sobre un principio general de discontinuidad ya que, en vez de ligar los planos, coloca obstáculos entre ellos; pero al mismo tiempo, puesto que resulta inevitable leer allí una sucesión, es el espectador quien debe orientar la secuencia en alguna dirección más definida.

El film opera a partir de un distanciamiento y un desmontaje generalizados, aprendidos en un cruce de Brecht con el estructuralismo y cuyo propósito —en los términos de Barthes— es, justamente, "reconstruir el 'objeto', de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las 'funciones') de este objeto"¹⁴². En esa intersección de diversas líneas de pensamiento, son los propios films los que se proponen como una reflexión sobre sus modos de producción de sentido. Para la teoría

¹⁴² Roland Barthes, "La actividad estructuralista", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 257. En otros textos contemporáneos, como "La revolución brechtiana" o "Las tareas de la crítica brechtiana" (incluidos en ese mismo volumen), Barthes rescata el uso de los postulados de Brecht. Como testimonios de esos cruces entre diferentes perspectivas durante los años 60, véase por ejemplo el ya mencionado texto de Peter Wollen, "Godard and Counter-cinema: *Vent d'Est*"; Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Philip Rossen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, op. cit.; Jean-Pierre Oudart, "Notes pour une théorie de la représentation", *Cahiers du cinéma* n° 230, 1971; Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, "Cinema / Ideology / Criticism", en Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, 1998 y la serie de artículos de Jean-Louis Comolli, "Technique et idéologie", *Cahiers du cinéma* n° 229, 230, 231, 233, 234, 235, 241, entre 1971 y 1972.

cinematográfica, eso permite incorporar la reflexión sobre cultura de masas a la discusión ideológica y utilizarla contra los mecanismos del cine-espectáculo. Si el marxismo habilita un proceso de concientización y de reflexividad, el estructuralismo permite ver el funcionamiento de la obra como un sistema de relaciones variables. Significativamente, las nociones de "conciencia" y de "estructura" aparecen unidas en un mismo sintagma en el título de un libro de Oscar Masotta que es, junto con Eliseo Verón, uno de los impulsores del estructuralismo en la Argentina: en sus trabajos se advierte que las conexiones del análisis estructural con el marxismo (a través de Althusser) y con el psicoanálisis (a través de Lacan) forman parte de un mismo horizonte de época¹⁴³. Este entorno ideológico es una presencia fuerte en *The Players vs. Anteles caídos* y se traduce en sus operaciones estéticas: interrupción del flujo visual por cortes internos al plano, discontinuidad del montaje que rompe el *raccord* entre planos, asincronía entre imagen y sonido, fragmentación dramática de modo tal que las acciones quedan desprovistas de un vínculo lógico de causa-efecto, ausencia de linealidad y teleología del relato, indeterminación de códigos interpretativos debido a la

¹⁴³ El libro de Oscar Masotta es *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1968. El mismo vínculo tenso entre las citas de Marx y Lévi-Strauss se advierte en el libro de Eliseo Verón *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1968. Sobre el impacto de estas perspectivas en el ámbito cultural de la izquierda ilustrada en la Argentina y, en particular, sobre el carácter emblemático de la figura de Masotta, véase Oscar Steimberg, "Una modernización 'sui generis'. Masotta / Verón", en Susana Cella (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, op. cit.; los textos sobre Masotta incluidos en Alberto Giordano, *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges - Oscar Masotta*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991; Carlos Correas, *La operación Masotta*, Buenos Aires, Catálogos, 1991 y el análisis de Beatriz Sarlo acerca de los debates Verón - Sebrelli - Masotta en la sección "Marxismo, estructuralismo, comunicación", en el ya citado *La batalla de las ideas (1943-1973)*.

imposibilidad de diferenciar entre el régimen de ficción y lo no ficcional, desmontaje de la unidad psicológica de los personajes que pasan a funcionar como actantes de identidad variable¹⁴⁴. Esa negatividad crítica que el film importa de las poéticas vanguardistas impide que la atención del espectador sea absorbida por la representación y sea fijada de manera pasiva. Pero como se verá en las secciones que siguen, lo curioso, en Fischerman, es que el carácter participativo de la obra parece tensionarse entre una forma de construcción conciente de sí y el abandono al caos de una ceremonia colectiva más o menos informe. Entre el control razonado sobre los materiales y una actitud aleatoria o indeterminada, muy presente en las estéticas de la época; es decir, entre el anti-ilusionismo dialéctico y programático de Adorno y la espontaneidad alógica y dionisiaca de las "iluminaciones profanas" que Benjamin exaltó en las vanguardias.

III

En el folleto del cine Loire, *The Players vs. Angeles caídos* se anunciaba como "Una película que está hecha por actores, técnicos, realizador y USTED. ¿Por qué el cine-participación es un nuevo cine

¹⁴⁴ Por un lado, esto último implica una resistencia a la construcción psicológica del personaje y su reemplazo por la categoría de actante (Greimas) o *participante* (Barthes); es decir que se define en función de las acciones que le son asignadas (y que él permite hacer inteligibles) dentro de una estructura. Por otro lado, eso supone —consecuentemente— la ruptura con el modo de actuación "realista" a la manera de Stanislavski o el Actors' Studio: obstaculización de la *memoria emotiva* en favor de un distanciamiento que impide la identificación, el anclaje psicológico y la interiorización de los conflictos.

en la Argentina?" El breve texto promocional pretendía resaltar la originalidad del film y, al mismo tiempo, definía esa novedad por la intervención activa del espectador. La idea de un arte participativo era una presencia frecuente en los discursos de fines de la década del 60 y se asociaba a las nociones (o, más bien, a la divulgación y la trivialización de las nociones) introducidas por el fenómeno del *happening*. El término *happening* funcionaba como un gran paraguas conceptual bajo el cual cabía de manera imprevisible y contradictoria todo aquello que fuera considerado joven, moderno, festivo, snob, excéntrico, intrascendente, divertido o bohemio¹⁴⁵. Pero además, los mecanismos del *happening* (en donde la obra es desplazada por una idea de creación entendida como proceso o evento coral, participativo e indeterminado) sintonizaban con ciertas tendencias que habían eclosionado en el arte de la segunda mitad de siglo. La aspiración de una obra abierta y colectiva aparecía como extremo y superación de una curva del arte moderno que, partiendo del movimiento textual de *Un coup de dés* y pasando por la definición de Duchamp sobre el espectador moderno ("son los observadores quienes hacen los cuadros"), finalmente alcanzaba el sueño de Lautréamont acerca de un arte hecho por todos.

En su crítica a los soportes artísticos tradicionales, Jean-Jacques Lebel afirma mediante una interrogación retórica: "¿Se comienza a comprender que el modo de percepción al cual recurrimos actualmente —y sobre el cual se fundan el teatro, la literatura y la

¹⁴⁵ Así lo señalan, por ejemplo, John King, "El happening", en *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Gaglianone, Buenos Aires, 1985 y Madela Ezcurra, "La palabra happening en los medios de información masiva", en Oscar Masotta y otros, *¡Happenings!*, op. cit.

pintura— es un fraude? En fin, el *happening* nos ofrece medios muy superiores a esos procedimientos unilaterales. Nos propone un cambio y una colaboración efectiva allí donde la pintura nos proponía un eterno monólogo y el teatro una serie de discursos". Para Lebel, el *happening* es el único medio que permite afrontar los problemas del arte contemporáneo a través de la intensificación y la renovación de la percepción. Y Susan Sontag, que incorpora ese fenómeno a la tradición de una sensibilidad surrealista en el arte del siglo XX, destaca su capacidad para "destruir los medios convencionales y crear nuevos sentidos o contra-sentidos a través de la yuxtaposición radical (...) Así entendido, el arte está animado obviamente por la agresión, agresión contra la supuesta convencionalidad de los espectadores y, sobre todo, agresión contra el propio medio artístico"¹⁴⁶. En la época de la filmación de *The Players vs Angeles caídos*, la ilusión de una *película-happening* aparecía como un desarrollo posible. Al amparo del movimiento internacional de los nuevos cines (que cuestionaban los modos tradicionales de representación) y de las prácticas estéticas de vanguardia (que incorporaban al cine como componente en las performances o en los eventos plásticos), los límites de lo cinematográfico se habían ampliado considerablemente. Fischerman podía entonces definir a su film como un "*happening* pesimista".

¹⁴⁶ Jean-Jacques Lebel, *El happening*, Buenos Aires, Nueva visión, 1967, p. 26 y Susan Sontag, "Happenings: an art of radical juxtaposition", en *Against Interpretation*, Nueva York, Anchor Books, 1990, p. 270. Para una caracterización del *happening*, véase también Michael Kirby (ed.), *Happenings. An Illustrated Anthology*, Nueva York, Dutton & Co., 1965 y Mariellen R. Sandford (ed.), *Happenings and Other Acts*, Nueva York, Routledge, 1994.

El *happening* es un fenómeno estético y comunicacional híbrido formado por una serie de acciones sucesivas o simultáneas organizadas dentro de una estructura y basadas en una manipulación creativa de la relación hacia / entre los asistentes con el objeto de producir un fuerte desacomodamiento de la percepción. Las acciones son indeterminadas (no son improvisadas ya que por lo general hay un *script* en donde son minuciosamente diseñadas aunque, a la vez, dentro de ciertos límites pueden no estar pautadas de manera rigurosa); idealmente desaparecería la distancia entre ejecutantes y público (ni unos son considerados actores ni los otros receptores pasivos) de modo tal que debería establecerse una comunicación sin mediaciones; no hay argumento, es decir un significado acumulativo o "literario", sino una serie de unidades discretas que no constituyen un encadenamiento lógico (lo que Michael Kirby denomina "estructura insular o compartimentada"); y por esa misma razón, los conceptos de comienzo y de final tienden a diluirse (o como dijo Jonas Mekas, los acontecimientos "se funden lentamente en el mundo, se mantienen así algún tiempo, y se disuelven de nuevo imperceptiblemente"). Hay sobre todo un momento, en *The Players vs. Angeles caídos*, donde la voluntad del *happening* se hace evidente: "La fiesta de los espíritus filmada por el Grupo de los cinco", registrada simultáneamente por los distintos miembros del grupo y luego compaginada por Fischerman. La secuencia se presenta como uno de los tantos intertextos con *La tempestad* y corresponde al momento en que Próspero planea deslumbrar con su magia a la joven pareja que forman Fernando y Miranda: convencido del legítimo amor que se profesan, Próspero le pide a su fiel Ariel que reúna a los

espíritus del bosque para celebrar las nupcias entre los amantes. En el film de Fischerman eso se traduce como lo que podría ser la fiesta del lanzamiento de una campaña publicitaria o como una especie de cóctel excéntrico y moderno que hubiera sido importado directamente desde el Instituto Di Tella. La celebración es filmada por varias unidades (cada una a cargo de los cineastas del Grupo de los cinco) que se entremezclan con la gente y pasan a formar parte de la acción, diluyendo la distancia entre el registro y lo registrado. La situación posee varios de los elementos usuales en un *happening*: simultaneidad de acciones, estructura alógica, rescate de lo efímero y lo imprevisto, supresión de la distancia entre artistas y espectadores¹⁴⁷.

Sin embargo, lo que hay de *happening* en "La fiesta de los espíritus" pertenece más a la situación del rodaje que al objeto film. Aunque la película de Fischerman participa del mismo impulso desestructurante que el *happening*, en rigor no puede ser considerado un *happening*. En primer lugar, su soporte material y técnico pertenece a lo que Lebel denomina "arte del pasado"; está pensado para perdurar y repetirse de manera invariable: carece, por

¹⁴⁷ El actor Clao Villanueva, incluso, reconoce que durante "La fiesta de los espíritus", los intérpretes dejaron pasar la oportunidad para tomar la película en sus manos. Ese momento del film, abierto a lo imprevisto, a la participación colectiva y a lo irreplicable, anticipa la estructura (incluso en su simultaneidad espacial) del rodaje de "La noche de las cámaras despiertas", que tendrá lugar poco tiempo después aunque con la participación de un grupo diferente de cineastas. Sarlo define a esa conspiración estético-política como un *happening* y rescata no sólo la falta de planificación, la improvisación, la incorporación del azar, lo instantáneo y lo efímero sino también su capacidad para desbordar la esfera del arte y convertirse en un modelo de intervención político-cultural de alto impacto. Ciertamente, "La noche de las cámaras despiertas" acepta con mayor justeza ese paralelismo; de todos modos —como se ve— algunos de esos rasgos no son del todo ajenos a la filmación de *The Players vs. Angeles caídos*. Véase Beatriz Sarlo, "La noche de las cámaras despiertas", en op. cit., pp. 258-261.

lo tanto, del aspecto único y fugaz que debería caracterizar al nuevo fenómeno. Pero además, mientras que el *happening* es un "medio de lo inmediato", el cine sería —según la fórmula de Oscar Masotta— "un medio de lo que de inmediato hay en la mediatización del objeto". Para las teorizaciones contemporáneas a su emergencia, el *happening* debería diluir la distancia entre la obra y el espectador que, de hecho, pasarían a ser categorías perimidas: no habría autores ni receptores sino asistentes que participan de un proceso. El tiempo, se encargaría de matizar esa ideología estética; pero incluso en ese momento, *The Players vs. Angeles caídos* no podía sino mantenerse fiel a una concepción más clásica: el film como resultado de un proceso ajeno a los espectadores que lo reciben más o menos pasivamente. Hay una relación mediada, una distancia (espacial y temporal) que viene impuesta por el registro y la proyección. En todo caso, lo que podría aceptarse es que ciertos rasgos de la estética del *happening* (que evidentemente dominó el rodaje) subsisten en *The Players vs. Angeles caídos*. Se ve la película como se asistiría al registro filmado del *happening* que fue. Fischerman se ha preocupado, además, por imprimir a la compaginación una estructura de libre asociación entre escenas contraria a la noción clásica de un relato que se desarrolla de manera continua, lógica y progresiva. En este punto, la estructura del film atenta contra las normas tradicionales de organización narrativa¹⁴⁸. Mientras pasan los títulos

¹⁴⁸ Escribe Sontag: "El Happening no tiene ningún argumento, ninguna historia y, por lo tanto, ningún elemento de suspenso (lo cual, posteriormente, obligaría a la satisfacción del suspenso). El Happening trabaja creando una red asimétrica de sorpresas sin climax ni conclusión; en vez de las relaciones lógicas del arte en general, las conexiones alógicas de los sueños" ("Happenings: an art of radical juxtaposition", en op. cit., p. 266).

de comienzo, un viejo integrante de los Angeles caídos explica a Clao (que aspira a ser aceptado en el grupo) por qué, cuando aparecieron los Players, ellos debieron exiliarse en las galerías superiores del estudio: "Un día llegaron, peleamos, nos vencieron. Tuvimos que venirnos aquí. Desde entonces intentamos recuperar nuestro sitio sin conseguirlo. En eso consiste el juego. Ellos son los buenos, nosotros los malos. Y los buenos siempre ganan". Allí, a la manera de prólogo, fuera del film, está ya el núcleo narrativo; las acciones no agregarán nada en el sentido de un desarrollo sino que se dedicarán a expandir sus resonancias poéticas. (Tal como quería Borges: en lugar de escribir historias, es mejor imaginar que ya existen para poder discurrir libremente sobre ellas.) La película comienza, en cierto modo, una vez que ha terminado de narrarse la historia. También se podría decir: una vez que ha terminado el tiempo de las narraciones¹⁴⁹. En todo caso, lo que hace el film es desplegar (no desarrollar) esa idea originaria: la organización de los materiales no progresa de manera lineal sino a través de asociaciones y resonancias. A partir de situaciones iniciales informes y diversas, las escenas parecen destilar un tema; pero en cuanto logran aislarlo, se interrumpen y, apenas esbozado, lo abandonan. Estos conatos de relatos son la única forma de narración que Fischerman conserva. O como diría Barthes: mientras que en la estética tradicional todo el

¹⁴⁹ No es un dato menor que *The Players vs. Angeles caídos* haya sido la última película rodada en los Estudios Lumiton, por otra parte uno de los pocos que aún sobrevivían a fines de los 60. Para ese entonces, la industria cinematográfica estaba en bancarrota y la perfecta maquinaria del *studio-system* local se hallaba desmantelada. Si la estructura del cine de estudios se asentaba sobre una usina de narraciones, el film de Fischerman surge en un momento donde parece necesario un recambio de los modelos de representación. Quizás, entonces, tampoco haya sido una casualidad que el director eligiera trabajar sobre *La tempestad*, la obra con la que Shakespeare se despidió del teatro.

esfuerzo "consiste en disfrazar el tema, en darle variaciones inesperadas", en este caso "no hay variación, sino solamente variedad, y esta variedad es puramente combinatoria"¹⁵⁰.

The Players vs. Angeles caídos se presenta como un film en estado de disponibilidad. En cierto modo, se niega constantemente en tanto obra: a medida que se hace, se deshace. Las secuencias no vienen a colocarse unas *detrás* de las otras sino unas *encima* de las otras, desdibujándolas y olvidándolas. Se trata de una progresión que supone, de manera contradictoria, el borramiento de las motivaciones psicológicas, la precedencia dramática y los nexos causales. Lo que sucede no deja rastros. Nada se fija, nada permite proyectar los contenidos hacia adelante. La austeridad misma del espacio, su carácter abstracto, su pobreza referencial, permite conferirle funciones múltiples y variables; las acciones se insinúan y se desarman como si, a cada momento, fuera posible reformular las reglas del juego; los personajes carecen de una identidad definida y, sabiéndose dentro de una representación, ensayan constantemente cambiar sus máscaras para adaptarse a los roles que, en cada ocasión, les toca en suerte interpretar. Aquel a quien le pintan unas cejas y unos bigotes malévolos, en la escena siguiente puede cambiar su maquillaje por uno de payaso. Y si alguien se queja cuando es desplazado de su rol durante los ensayos: "yo hacía de Fernando; ¿ahora qué hago?", enseguida le responden: "hacé de Ariel". El film

¹⁵⁰ Roland Barthes, "Literatura y discontinuidad", en *Ensayos críticos*, op. cit., p. 222. Ese rasgo centrífugo de un relato que tiende a la multiplicidad y a la dispersión es destacada también por Karlheinz Stockhausen, un compositor emblemático del período: "Mi música, como la vida, es imposible de explicar como un acontecimiento que se desarrolla normalmente... Ya estoy harto de obras que van de un principio a un cierto fin, sin ir en todas las direcciones posibles" (citado en Jean-Jacques Lebel, *El happening*, op. cit., p. 72).

parece regirse por lo indeterminado y el azar. Ese es el vínculo entre la puesta en escena y la actuación, entre el montaje y lo filmado, entre la película terminada y su visión: a su momento, cada una de esas instancias está obligada a proveer —en palabras de John Cage— "la morfología de la continuidad"; es decir, debe hacerse cargo de estructurar un material, en cierto modo informe, arrojado a la consideración no porque autorice diferentes interpretaciones sino porque impone una responsabilidad de la lectura y cifra allí su única salvación. Sin duda, Cage (cuya experiencia en el Black Mountain College, en 1952, está en el origen de los *happenings*) es un modelo ineludible para un tipo de organización estética que evidencia una voluntad de experimentar con la falta de control sobre los materiales¹⁵¹. Y esto en el doble sentido de la *indeterminación* y del *azar*, tal como pueden diferenciarse esos términos: "en la terminología de Cage, el azar se refiere al uso de algún tipo de procedimiento aleatorio en el acto de la composición. *Music of Changes* y su uso del *I Ching* para ordenar y coordinar elementos de los diagramas en la partitura es un ejemplo perfecto de esto. La *indeterminación*, por otro lado, se refiere a la habilidad de una pieza musical para ser ejecutada de maneras sustancialmente diferentes (es decir, la obra existe de tal manera que el intérprete es confrontado con una variedad de modos singulares de interpretarla). *Twenty-five pages*, de Brown es un buen ejemplo: consiste en una partitura de veinticinco páginas independientes cuyo orden de

¹⁵¹ Fischerman, que poseía una sólida formación musical (había estudiado con Mauricio Kagel), conocía bien la obra de Cage, así como la Arnold Schönberg, Alban Berg y otros compositores del siglo XX.

superposición se deja a la libre voluntad de los intérpretes y, por lo tanto, varía de una interpretación a otra"¹⁵².

En esa decisión de sustraerse a un control intencional sobre los materiales, combinando lo indeterminado y lo azaroso, el modelo de Cage siempre resultó tentador para adjetivar los particulares movimientos del film de Fischerman. En el momento de su estreno, Edgardo Cozarinsky escribió: "El cine argentino nunca conoció nada parecido, y aun dentro del contexto internacional contemporáneo es un film desconcertante, quizás único: se llama *The Players vs. Angeles caídos*, y desde la semana pasada, en un sótano de la calle Corrientes, proclama la necesidad de un saludable desorden, las bondades de un arte aleatorio"¹⁵³. La caracterización del film en tanto obra aleatoria es fuertemente significativa como categoría de oposición frente al cine comercial más convencional. Se trata de una idea que flotaba en el aire y, de hecho, una descripción similar surge en otras críticas de la época. Refiriéndose a los personajes del film,

¹⁵² James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 108. Véase también, Richard Kostelanetz, *John Cage (ex)plain(ed)*, Nueva York, Schirmer Books, 1996. Marjorie Perloff utiliza las *lecture-poetry* de Cage para definir las "poéticas de lo indeterminado". Así, por ejemplo, las *Zen stories* aparecen como narraciones despreocupadas por satisfacer las expectativas que generan: "un sistema de representación es reemplazado por un sistema de ejemplificación en el que el método de presentación, referido a los materiales presentados, se convierte en un modelo del cual se infiere el sentido. En el 'arte de presentación ejemplar' de Cage, el sentido inferido es que sólo podemos saber cómo suceden las cosas pero nunca sabemos muy bien qué sucede ni, mucho menos, por qué" (Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Illinois, Northwestern University Press, 1981, pp. 315-316). El propio Cage se refiere a sus obras como si fueran obras en disponibilidad, sin comienzo, medio ni fin: "Comienzan en cualquier parte, duran lo que sea... No son, por lo tanto, objetos preconcebidos y acercarse a ellas en tanto objetos es un error. Sólo son ocasiones para la experimentación" (John Cage, *Silence. Lectures and writings*, Londres, Marion Boyars, 1968, p. 113).

¹⁵³ Cozarinsky, Edgardo, "¡Llegaron los Players!", en *Primera Plana* n° 338, 17 de junio de 1969, reproducido en Néstor Tirri (comp.), *El Grupo de los cinco*, op. cit., p. 71.

Máximo Soto dijo: "El universo donde actúan está rarificado. Es un lugar inhabitable. Y, aun así, es de una extrema coherencia. Una coherencia cuyas leyes no conocemos. Comprendemos de un modo cada vez más preciso que todo está en juego, que todo puede pasar, y fundamentalmente lo imprevisible. El juego —explicaba Georges Bataille en sus *Conferencias sobre el no-saber*— es lo indefinible, lo que el pensamiento no puede concebir. Así, este ensayo casi de creación automática, aún cuando aparenta estar aplicado a narrar un sinnúmero de acciones, una lucha de bandos en pugna, se transforma en una reflexión sobre la incapacidad de revelar las apariencias"¹⁵⁴. El *arte aleatorio* (su aceptación de someterse a la lógica de los materiales) o la *creación automática* (su abandono al flujo espontáneo de la inspiración), a los que se podría agregar otras modalidades como la improvisación del *free jazz* o el repentismo de la *action painting*, remiten a un tipo de organización que reduciría al mínimo una intervención conciente sobre los elementos compositivos.

Pero al mismo tiempo, habría que preguntarse hasta dónde pueden llevarse estos paralelismos y qué aplicación efectiva pueden tener en el cine estas equivalencias más o menos metafóricas. A diferencia de la literatura, la música o la pintura, el cine no *inscribe* sino que compone a partir del *registro*, y esa diferencia determina un tipo de relación diferente con el azar o lo imprevisto. No se trata de un agregado desestabilizador que introduce nuevas resonancias sino lo dado, lo informe, el punto de partida. "Los cineastas —escribe Noël Burch— han debido acomodarse a su presencia, de buen o mal grado,

¹⁵⁴ Máximo Soto, "The Players vs. Angeles caídos", *El Herald del Cinematógrafo*, reproducido en el dossier, "La crítica en Argentina: una compilación", *Film* n° 44, www.filmonline.com.ar, 2001.

desde los primeros tiempos. Al principio, por otra parte, el azar tenía una influencia casi total en el cine: Lumière instala su cámara en el andén de la estación de la Citotat y espera la llegada del tren. Cuando éste aparece, hace girar la manivela, pero en cualquier caso es el azar quien tiene enteramente en sus manos la *puesta en escena*: la acción del film consiste esencialmente en trayectorias y gestos *imprevisibles*: los de los pasajeros que bajan del tren, los de la gente que espera en el andén"¹⁵⁵. Y, sin embargo, explica Burch, ya en ese film temprano, se advierte el intento por controlar el azar: elección de un cierto punto de vista, determinación del comportamiento plástico del tren, delimitación de la acción dentro de un espacio acotado. Es que, precisamente porque parte del registro, el azar y lo indeterminado son las variables que el cine ha tenido que controlar para constituirse como discurso estético. A diferencia del tópico de la hoja en blanco, el cuadro cinematográfico es un espacio atestado desde el comienzo. Componer es eliminar, acomodar, encauzar ese caos. Esa tensión es constitutiva. Por lo tanto, ¿cuál es, en cine, la función del azar, lo no intencional, lo imprevisto?

Desde que los films de Griffith sistematizaron un modo de representación (que pronto impuso su dominio) a partir de las fórmulas del relato decimonónico, ha existido la contrapartida utópica de un cine que se desarrollaría de manera autónoma y casi sin control por parte del realizador. El sueño de las vanguardias es la imaginación de un cine puro, es decir un arte del movimiento y del tiempo. Lo cual supone, en primer lugar, deshacerse de una narración orgánica. Fernand Léger escribió: "En un arte como éste [el cine], en

¹⁵⁵ Noël Burch, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985, pp. 114-115

donde *la imagen debe ser todo* pero se la sacrifica para servir a una anécdota romántica, los films de vanguardia debían defenderse y demostrar que *las artes de la imaginación*, relegadas a un rol secundario, podían, por sí solas, a través de sus propios medios, construir películas sin guiones, *haciendo de la imagen en movimiento su actor principal*". Y Antonin Artaud defendió la proximidad de las imágenes en movimiento con el suceder alógico e irracional de los sueños: "Lo que es claro es lo que nos es inmediatamente accesible, pero lo inmediatamente accesible es la simple apariencia de la vida. Comenzamos a darnos cuenta de que esta vida demasiado conocida y que ha perdido todos sus símbolos, no es toda la vida. Y la época que vivimos es bella para los brujos y para los santos, más bella que nunca. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe"¹⁵⁶. No resultan caprichosas, entonces, las leyendas que se tejieron alrededor del rodaje de *The Players vs. Angeles caídos* según las cuales el trabajo avanzaba escandalosamente sin un rumbo definido, respondiendo a estímulos imprevistos, a entusiasmos momentáneos, a asociaciones libres o intuiciones difusas. En los relatos de la filmación, las escenas de la película son como un *objet trouvé* que sale al encuentro del director a medida que éste deambula por el estudio en busca de alguna revelación. El propio Fischerman fomentó esa idea de una creación espontánea sólo rendida al poder de la inspiración: "Al principio

¹⁵⁶ Fernand Léger, "Ballet Mécanique", en *Functions of Painting*, Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 86. Antonin Artaud, *El cine*, Madrid, Alianza, 1982, p. 15.

había algo parecido a una experiencia pura: una cantidad de gente reunida en una galería con el pretexto de probarlos para un film (...) Únicamente para quien no entienda nada parecerá fácil esta ausencia de plan, que es un método más exigente y riguroso que la ilustración de un guión detallado: plano, contraplano, panorámica con referencia a X. Toda decisión es vital, en cada corte de montaje, en cada sonido se juega la vida de una imagen, la vibración de un momento"¹⁵⁷.

En efecto, la posibilidad de una mayor espontaneidad va directamente ligada a la ausencia de un plan o de alguna forma de guión previo al rodaje. Y esa diferencia ha servido para definir dos estéticas cinematográficas enfrentadas. Refiriéndose al diferente espacio ocupado por el guión en cada una de esas tradiciones, Jean-Claude Carrière escribe: "De un lado, para Méliès (que viene del *music hall*, del ilusionismo y del teatro) ese componente [el del guión] es esencial. Sus guiones están dibujados plano por plano porque hay tantos trucos, tantos efectos especiales, que no hay lugar para la improvisación. Toda la película está ya en el guión. Del otro lado, se dice —aunque tal vez sea una leyenda— que Max Linder escribía los guiones sobre los puños de su camisa, de camino al estudio. Seguramente esto sólo ocurrió un par de veces, pero sirve para definir esa otra escuela que no considera al guión como la matriz de la película sino, al contrario, como la base mínima de algo vivo, algo nuevo que deberá ocurrir durante el rodaje. Estas dos tradiciones persisten hasta hoy"¹⁵⁸. Frente a la concepción de un cineasta como

¹⁵⁷ Citado en Edgardo Cozarinsky, "¡Llegaron los Players!", en op. cit. pp. 72-73.

¹⁵⁸ Jean-Claude Carrière, "La novela de aprendizaje", en David Oubiña y Gonzalo Aguilar (comps.), *El guión cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós / Universidad del cine, 1997, pp. 15-16.

Hitchcock que se apoya sobre el deseo de un guión tan perfecto que ya no sería necesario filmar, siempre es posible pensar en cualquiera de los films de Godard quien, con su guión de dos páginas, siempre teme no llegar a la hora y media de película; o en los primeros films de Casavettes, que hacen de la improvisación su materia prima; o en *En el transcurso del tiempo* (*Im Lauf der zeit*, 1976) de Wim Wenders, que sólo contaba con un mapa allí donde debería haber tenido un guión. De la misma manera, cuando Fischerman reconstruye la experiencia del rodaje de *The Players vs. Angeles caídos*, dice: "Nadie sabía qué era lo que estaba haciendo, me movía por el capricho, por la inspiración momentánea, trabajaba casi sin planes, la película se iba estructurando sobre la marcha y sin guión. Todo era aparentemente arbitrario. Creo que todos han sufrido mucho por no tener puntos de referencia durante el proceso de filmación. Pero, por mi método de trabajo, no podía darle pistas a nadie"¹⁵⁹.

Se podría pensar, entonces, que allí hay una disposición de lo aleatorio y de lo imprevisto por encima de cualquier forma racional de organización; pero significativamente, los rodajes que tienden a prescindir de planificación, obligan a un complejo trabajo de montaje (es lo que sucede, por ejemplo, con Godard). De modo tal que el momento de organización de los materiales sólo habría sido desplazado de una etapa a otra de la realización¹⁶⁰. Como si fuera

¹⁵⁹ Citado por César Maranghello, en "Alberto Fischerman, el hombre que sabía escuchar", en Néstor Tirri (comp.), *El Grupo de los cinco y sus contemporáneos*, pp. 29/30.

¹⁶⁰ Raúl Ruiz dice que habría que contratar al guionista una vez que la película está terminada (mencionado por Alan Pauls en VV.AA. *El guión cinematográfico. (Actas de las III Jornadas de discusión, en el VII Festival de cine argentino, Santa Fe, 1989)*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral,

posible (o deseable) prescindir del guión en tanto mapa que orienta el rodaje, pero no de aquello que lo funda y lo justifica: la existencia de una instancia en donde se diseña la arquitectura del film. En efecto, Fischerman sostiene que, durante la filmación, se convirtió en "una especie de dictador totalitario" ya que nadie sabía por qué y para qué se filmaba cada plano. Es que, al tratarse de un trabajo colectivo, la relativa facilidad con que se impone la ausencia de objetivo o intencionalidad entre los colaboradores de un rodaje no hace sino aumentar —de manera inversamente proporcional— la conciencia de la composición y el control de los materiales del lado del realizador. No debería olvidarse que, al fin y al cabo, los Players están reunidos en la galería para ensayar *La tempestad*: en la obra de Shakespeare, la figura de Próspero es la de un demiurgo que orienta según su voluntad el destino de los demás personajes prisioneros en la isla (en realidad, toda la trama es una cadena de controles y sometimientos: desde el usurpador Antonio hasta el tosco Calibán, todos los destinos individuales son sometidos a designios superiores que coartan su albedrío y les imponen determinadas acciones). Es evidente que, como un Próspero oculto, el cineasta gobierna y encauza sus elementos compositivos: bajo el aparente caos narrativo se transparenta una serie de decisiones formales que manipulan los materiales y los fuerzan a producir determinados efectos¹⁶¹. Resulta

1991). Parece una provocación, pero eso es lo que hace Godard, sentado en su sala de edición, cuando despliega su película *Guión de la película Pasión* (*Scénario du film Passion*, 1982) enteramente dedicada a mostrar la compleja ingeniería de las asociaciones libres a través del montaje.

¹⁶¹ En una de las escenas musicales, los Players cantan: "Yo andaba por aquí, ancho es el mundo, / tengo todo el tiempo para empezar / Trato de encontrarle un lugar a todo / pero sin esforzarme / por trabajar". Cada verso es entonado por un personaje distinto en despreocupada y caótica continuidad, como si (en

muy significativo el modo en que concluye el film. Así como en *La tempestad* Próspero apela a los espectadores para que lo liberen con su aplauso, en *The Players vs. Angeles caídos* el actor Clao Villanueva increpa a la cámara en plano medio corto: "Hace un tiempo me hablaron y me dijeron qué es lo que yo tenía que decir acá, ahora, inexpresivamente. Hace muy poco hubo gente que pretendió hacerme creer que el que realmente maneja ignoraba que yo iba a cambiar el texto que me había dado. Y yo no quiero entrar tampoco en ese juego. Hay un compromiso que tuvimos todos desde un principio, un compromiso que estaba dado por la posibilidad de cambiar absolutamente todo: cambiar las reglas del juego, cambiar el juego, cambiar los juegos. Cambiar todo lo que sucedió acá, modificar absolutamente todo desde un principio. Nadie hizo nada. Nosotros no pudimos hacer nada. O quizás no quisimos. Es posible que si nosotros nos damos cuenta de que está en nuestras manos hacer lo que no hicimos; es decir, si nos damos cuenta de que nos podemos mover, que podemos romper el encuadre, que podemos poner nerviosos a los actores, que podemos esperar que el director interrumpa, que podemos hacer todo eso y que igual se sigue filmando... Quizás, si nosotros hubiéramos destruido la película, es decir: la posibilidad de destruir todo, la posibilidad de empezar de nuevo". Mientras pronuncia la última frase, su imagen da lugar a un título que indica: "Inventar los juegos".

En su discurso, Villanueva se muestra decepcionado porque el director no cumplió con su promesa inicial sobre una transformación

consonancia con la letra de la canción) todas las piezas encastrarán sin esfuerzo; pero es evidente que, por detrás de esa fluidez aparentemente espontánea, hay un delicado trabajo de edición sonora.

absoluta de las relaciones que conforman una película; pero aun ese plano que debería impugnar la actitud del cineasta termina incluido en el film. Y en este sentido, la resignación del actor revela tanto su impotencia como, quizás, una imposibilidad estructural del medio: la pretensión de una poética absolutamente aleatoria parecería estar más allá de las posibilidades del cine. Al menos de un cine que aún cree en alguna forma de narración y que, por lo tanto, no se ha abandonado por completo al automatismo experimental. Pero lo que importa aquí es que *The Players vs. Angeles caídos* mantiene esos dos polos en tensión en el centro de la imagen cinematográfica. Y esa tensión irresuelta es una elección extrema puesto que rehúsa definirse; pero no porque se coloque a mitad de camino entre el control y el automatismo, sino porque insiste en practicarlos al mismo tiempo. Sin que se lo pueda asimilar a la escritura automática, a la música aleatoria o a la *action painting*, el film toma de ellos una misma actitud ante lo imprevisto y lo no intencional. Porque incorpora esa conspiración extrema de los elementos accidentales que Raúl Ruiz, a partir de Benjamin, denomina *inconciente óptico*: "todos estos elementos innecesarios, curiosamente, poseen una tendencia a reorganizarse formando un corpus enigmático, un conjunto de signos que conspiran contra la lectura usual de la imagen, agregándole un elemento de inquietud y de sospecha"¹⁶². Los Angeles caídos

¹⁶² Raúl Ruiz, *Poetics of cinema*, París, Éditions Dis Voir, 1995, p. 57. En "El arte en la época de su reproductibilidad técnica" y en "Pequeña historia de la fotografía", Benjamin define la noción de *inconciente óptico* con las mismas palabras: "La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia. Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su

conspiran contra los Players, así como conspira contra el director la ira de los actores que integran ese grupo desplazado y amenazan con desbordar el cuadro. En esa tensión la imagen libera sus virtualidades: muchos años después de la llegada del tren a la estación de la Ciotat, Fischerman vuelve a conseguir un plano atestado. Y al permitir que ingrese a la imagen ese "inconciente óptico" reprimido por la institución cinematográfica, pone cuestión las bases mismas de la representación filmica.

IV

En *On the History of Film Style*, David Bordwell confronta la *versión standard* sobre el desarrollo del estilo (en la cual la historia del cine aparece como una evolución lineal que incorpora incluso las rupturas dentro de una sucesión teleológica que vendría a revelar sus capacidades estéticas inherentes) con la *versión oposicional* del modernismo de posguerra (para la cual "la dualidad entre la vanguardia y el cine narrativo *mainstream* se convierte en el principio de organización fundamental")¹⁶³. De manera significativa,

actitud en esa fracción de segundo en que se *alarga* el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos ese inconciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconciente pulsional" (Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*, op. cit., p. 67). Es evidente que Benjamin tiene en la cabeza las imágenes de Muybridge.

¹⁶³ David Bordwell, *On the History of Film Style*, op. cit., p. 84. En el Capítulo 2, "Defending and Defining the Seventh Art: The Standard Version of Stylistic History" y en el Capítulo 4, "The Return of Modernism: Noël Burch and the

las dos líneas que estructuran la obra de Alberto Fischerman pueden distribuirse según este esquema de oposición: por un lado, aquellos films que constituyen su obra visible, los que narran de acuerdo a las convenciones del cine comercial como *Los pocillos*, *El hambre*, *Los días de junio*, *La clínica del Dr. Cureta*, *Las puertitas del Sr. López* o *Ya no hay hombres*; por otro lado las películas vanguardistas cuya línea de experimentación se define en *The Players Vs. Angeles Caídos* y se continúa en *La pieza de Franz* y *Gombrowicz o la seducción*. Entre ambas series no hay más comunicación ni intercambio que una mutua negación. Si cada una desmiente a la otra, al mismo tiempo cada una es condición de posibilidad de la otra: el primer grupo de films ignora completamente al segundo, no incorpora ninguno de los mecanismos probados en su laboratorio; pero por su parte, este segundo grupo no sólo impugna las convenciones del *mainstream* sino que, al hacerlo, también cuestiona el resto de la obra del propio Fischerman.

En sus películas comerciales el director procura infructuosamente encontrar variantes estilísticas que permitan negociar la voluntad de expresión artística con la posibilidad de recepción masiva. Luego de *The Players vs. Angeles caídos* y de *La pieza de Franz*, Fischerman insiste, durante los años 70 y comienzos de los 80 en que el cineasta y el publicista pueden convivir armónicamente en su obra: *Los pocillos* (episodio del film colectivo *Las sorpresas*, basado en relatos de Mario Benedetti) es la historia de un cruel triángulo amoroso que incluye un marido ciego; la trama de

Oppositional Program", Bordwell desarrolla extensamente los términos de esa confrontación.

El hambre (episodio del film colectivo *De la misteriosa Buenos Aires*, basado en relatos de Manuel Mujica Láinez) tiene lugar durante la época de la conquista, con el fuerte sitiado por los indios y la población sin nada para comer; *Los días de junio* intenta revisar los efectos de la dictadura mediante las historias de cuatro amigos que se reencuentran luego de la restauración democrática y ajustan cuentas con viejos rencores, traiciones, afectos e ideales. Se trata de films muy diferentes pero todos comparten la premisa de un cine "serio" (todavía impregnado por las pretensiones del Grupo de los cinco sobre un cine de autor con rédito comercial) dominado por la idea de eficacia estética ligada al oficio publicitario y a cierta pretenciosa ampulosidad. En *La clínica del Doctor Cureta* (a partir de la historieta de Meiji) y en *Las puertitas del señor López* (sobre la historieta de Carlos Trillo y Horacio Altuna), en cambio, Fischerman prueba acercarse al cine de entretenimiento y a un público masivo. Los films —dijo el director— procuraban combinar "la lucidez crítica de una historieta social (bien mordaz), el cine de autor, el humor y el entretenimiento". Pero lo cierto es que no exploran en profundidad los posibles cruces entre lenguajes; más bien apelan a un humor grueso, de teatro de revistas, y reflatan de golpe toda la tradición del costumbrismo y la picaresca más televisivos. En *Ya no hay hombres*, una comedia romántica sobre una mujer que imagina al hombre ideal y que luego deberá enfrentarse en la vida real con la materialización de su sueño, la idea de un efecto calculado (¿cómo generar un proyecto que interese a un productor?, ¿qué quiere ver la gente?, ¿qué ingredientes debe haber en un film como para obtener buenas recaudaciones?) estuvo presente desde su misma concepción. Pero no

hizo más que exacerbar eso que había estado ahí siempre: lo que atraviesa a todas estas incursiones en géneros tan distintos fue la aspiración por encontrar un punto de acuerdo entre la expresión individual y la recepción masiva que, en la práctica, supuso un escaso cuestionamiento de las convenciones y una baja productividad estética¹⁶⁴.

Los tres films de oposición, en cambio, son obras secretas e invisibles. *The Players vs. Angeles caídos* fue la única que tuvo estreno comercial aunque en una sala pequeña, durante unas pocas semanas, y nunca fue reestrenada desde entonces. *La pieza de Franz* no sólo sufrió innumerables problemas durante la posproducción que demoraron su finalización por casi veinticinco años sino que, además, su formato de medimetraje siempre hizo inviable su exhibición en los cines. *Gombrowicz o la seducción* ni siquiera intentó un estreno convencional: se propuso como una larga investigación audiovisual llevada a cabo bajo la forma de un workshop que el cineasta compartió con estudiantes del Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía. Pero si estos films resultan invisibles, eso no es sólo el resultado de una cierta inadaptación ante las convenciones de exhibición sino, sobre todo, la consecuencia de una poética radicalizada que exige una recepción de desacostumbrada intensidad. Se trata de obras difíciles de clasificar, que exhiben una gran complejidad perceptiva, que

¹⁶⁴ Sobre esta línea del cine de Fischerman, véase el ya citado texto de César Maranghello, "Alberto Fischerman, el hombre que sabía escuchar" y, en particular, sobre sus films de entretenimientos en el contexto del cine argentino de los 80, véase Diana Paladino, "El cine de entretenimiento, una industria de vacaciones", en Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994.

resisten a la interpretación y que, incluso, pueden parecer ajenas a cualquier intento de significado. ¿Cuál es la historia que cuenta *La pieza de Franz*? ¿Se esconde algún sentido detrás de los juegos dramáticos de *The Players vs. Angeles caídos*? ¿Existe alguna estructura en esa sucesión aparentemente informe que es *Gombrowicz o la seducción*? A primera vista estos films parecen acomodarse fácilmente dentro de lo que Bordwell denomina *cine paramétrico*, es decir un tipo de narración en donde las configuraciones estilísticas (que en el cine narrativo suelen ocupar un lugar restringido por las demandas de lo que los formalistas rusos llaman el *syuzhet*) adoptan un libre juego inmanente propio del cine abstracto o no narrativo. Siguiendo la línea trazada por Bordwell, Kristin Thompson define a la forma paramétrica "como gobernada por un principio estructural en el que la motivación artística deviene sistemática y central a lo largo de todo el film; la motivación artística crea entonces configuraciones que son tanto o más importantes que las estructuras del *syuzhet*"¹⁶⁵.

Bordwell relaciona la forma paramétrica con el surgimiento del serialismo dodecafónico en los años 50 puesto que, en ambos casos, se trata de estructuras determinadas por una elección estilística; pero en el cine, los parámetros no son abstractos ni matemáticamente precisos, de manera tal que aun las configuraciones estilísticas paramétricas cooperan de una manera sesgada para una comprensión más completa e intensa del film entendido como una totalidad. En *Narration in the Fiction Film*, Bordwell hace un esfuerzo notable de

¹⁶⁵ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor*, New Jersey, Princeton University Press, 1988, p. 247. Y véase David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, capítulo 12.

disección y clasificación de los principios representacionales con los que el cine construye sus narraciones. Su perspectiva es cognitivista y constructivista (intenta explicar cuáles son las condiciones formales para comprender un film mediante un proceso de inferencias con las que se construyen evaluaciones perceptivas) y se apoya sobre una concepción del relato en tanto estructura que organiza teleológicamente los estímulos y las respuestas. El sistema narrativo de Bordwell trabaja sobre la variación de tres parámetros: *fábula*, *syuzhet* y *estilo*. Partiendo de la distinción establecida por los formalistas rusos, Bordwell define *fábula* como un constructo imaginario creado progresiva y retroactivamente por el espectador: es la acción en tanto cadena de eventos organizada cronológicamente como una sucesión de causa-efecto. La *fábula* es inferida gracias a un proceso fenomenológico compuesto por el *syuzhet* y el *estilo*: el *syuzhet* es la arquitectura del film, el sistema a través del cual esa historia virtual es efectivamente organizada y presentada; el *estilo*, en cambio, es el sistema que organiza las técnicas específicamente cinematográficas. Mientras que el *syuzhet* es independiente del medio y construye al film como proceso dramático, el *estilo* pertenece a lo concretamente cinematográfico y lo construye como un proceso técnico. Define Bordwell: "En el film de ficción, la narración es el proceso en donde el *syuzhet* y el *estilo* interactúan para guiar y encauzar la construcción de la *fábula* por parte del espectador"¹⁶⁶. Todo consiste, entonces, en desentrañar cómo funcionan la forma y el *estilo* del film en relación a las estrategias y los fines narrativos.

¹⁶⁶ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., p. 53.

En los films "normales" (así los llama Bordwell) el sistema del *syuzhet* controla el sistema estilístico de modo tal que éste funciona como un vehículo de ese proceso que guía al espectador en la construcción de la fábula. Los films "normales", aquellos que han establecido el canon narrativo, son los del *cine clásico* de Hollywood: "una particular configuración de opciones normalizadas para representar la fabula y para manipular las posibilidades del *syuzhet* y el estilo". Alrededor de ese paradigma del relato clásico, Bordwell organiza la *narración del cine de arte* y la *narración del materialismo histórico* como estructuras en donde "el estilo tiene un rol más destacado en virtud de su desvío respecto de las normas clásicas" (para indicar una subjetividad expresiva o un comentario autoral, en un caso; para resaltar un constructo retórico, en el otro). En ese esquema de clasificación, la *narración paramétrica* constituye un caso aún más extremo en donde "el sistema estilístico del film crea configuraciones *autónomas respecto de las demandas del sistema del syuzhet*. El estilo del film puede organizarse y enfatizarse hasta un grado en el que se vuelve al menos tan importante como las configuraciones del *syuzhet*"¹⁶⁷.

La argumentación de Bordwell no sólo se sostiene sobre la antigua distinción entre forma y contenido (aquí bajo el influjo formalista de *fábula* y *syuzhet*) sino que además propicia un carácter casi esencialista de la narración clásica. Cualquier diferencia se dirime como variación o desvío respecto de ese centro único y, por esta razón, Bordwell sólo considera aquellos elementos que puedan

¹⁶⁷ Ibid., p. 156, p. 275 y p. 275 respectivamente. Confrontado al cine de Godard, que parece "resistirse con firmeza a la comprensión narrativa", Bordwell se ve obligado a dedicarle un capítulo aparte, como si fuera una categoría única.

ser reconducidos hacia allí. Se trata de un reduccionismo que fuerza a los films para incluirlos en categorías preestablecidas y en el cual la narración clásica deviene una naturaleza: no hay organización de la materia cinematográfica que pueda ser considerada al margen de ella. De este modo, aquellas películas muy alejadas de ese centro narrativo (como sucede con las estructuras paramétricas), son consideradas a partir de una hiperinflación estilística en donde la exacerbación de ciertos elementos formales tiende a dominar el *syuzhet* y a obstaculizar lo que debería ser una vía clara de acceso a la fábula. Escribe Bordwell: "En general, la configuración estilística de un film se separa del *syuzhet* cuando sólo una motivación 'artística' puede dar cuenta de ella. Es decir que si el espectador no puede justificar adecuadamente el trabajo de estilo como necesario para alguna concepción del realismo, para fines transtextuales como el género, o para requerimientos de la composición, entonces se ve obligado a considerarlo como una presencia suficiente en sí misma y que pretende hacerse palpable en tanto tal"¹⁶⁸. Por un lado, la definición de narración paramétrica opera por descarte; pero, además, Bordwell entrecomilla la noción de motivación artística como si se tratara de un excedente suntuario al que —puesto que no puede ser explicado— se le asigna un sentido poético.

Bordwell sostiene todo su análisis de los procesos de comprensión narrativa sobre el concepto de *schemata*: diferentes tipos de esquemas conceptuales que guían a la percepción en su proceso activo de producción y testeo de hipótesis. Puesto que la comprensión supone la necesidad de asignar una coherencia a lo

¹⁶⁸ Ibid., p. 280.

percibido, el espectador "aplica *schemata* narrativos que definen los eventos narrativos y los unifican mediante principios de causalidad, tiempo y espacio (...) En la construcción de la historia, el observador utiliza sus *schemata* e incorpora nuevas pistas para desarrollar suposiciones, hacer inferencias sobre los eventos y probar las hipótesis sobre situaciones anteriores o futuras". A menudo algunas inferencias deben ser revisadas y algunas hipótesis deben suspenderse para luego confirmarse, rechazarse o permanecer abiertas. "Todo este proceso tiene lugar dentro de los términos establecidos por la narrativa, por el bagaje perceptual-cognitivo del espectador, por las circunstancias de recepción y por la experiencia precedente"¹⁶⁹. El rol que se le asigna a ese momento previo en la percepción estética es tan poderoso y determinante que cualquier innovación o variante no puede sino acabar en una tautología que vendría a confirmar su omnipresencia: no hay, digamos, formación poética que pueda resistirse a una lectura en términos de prosa. La noción de *schemata* supone un centro y lo instala en el espacio de la narración clásica. En efecto, se trata de un modelo que produce sentido para determinados films que funcionan de acuerdo con esa estructura canonizada; pero Bordwell lo generaliza y lo hace extensivo para todo tipo de relato. Así, cualquier diferencia es

¹⁶⁹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., p. 39. El modelo de Bordwell es aquí, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954). Lisa le pregunta a Jeffrey: "Empecemos desde el principio. Contame todo lo que viste y lo que vos creés que eso significa". La insistencia de Lisa por comprender reproduce la estrategia del film que suministra información sensorial y nos hace interpretarla. "Todo film de ficción —explica Bordwell— hace lo mismo que *La ventana indiscreta*: nos solicita que sintonicemos nuestra capacidad sensorial para captar determinadas longitudes de onda informacional y luego traducir los datos recibidos en el formato de una historia" (p. 47).

reabsorbida y normalizada en un sistema único y omnipresente. De manera tal que resulta imposible una alternativa pura a ese modelo y, en consecuencia, la categoría de oposición deviene contradictoriamente dependiente de ese centro al que debería enfrentarse¹⁷⁰.

En este sentido, el concepto de *cine paramétrico* no hace más que narrativizar dentro de un molde clásico a aquellos films que, precisamente, intentan escapar de esa norma: toda ruptura se recorta contra un centro institucionalizado y, paradójicamente, sólo a condición de fortalecerlo. Sin embargo, una ruptura lograría constituirse en alternativa únicamente en la medida en que no se piense como desvío respecto de una esencia sino como deconstrucción de una normativa que se ha naturalizado. ¿Por qué no aceptar, simplemente, que hay películas construidas a partir de presupuestos diferentes a (y no sólo deformantes de) los films clásicos? Así como las películas vanguardistas de Fischerman no tienen ninguna deuda estética con sus films comerciales, del mismo modo pueden prescindir de los *schemata* sistematizados por el *mainstream*. Ni el espacio, ni los personajes, ni los mecanismos de representación se aplican en ellas al mismo uso que en la prosa cinematográfica descrita por Bordwell. Significativamente las tres obras transcurren

¹⁷⁰ Bordwell dice explícitamente que la estructura paramétrica "tiende a ser reconocible por sus deformidades" (Ibid., p. 288). Puede verse una aplicación de este mismo enfoque cognitivista en Inez Hedgez, *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*, Indianapolis, Indiana University Press, 1992. Además de que las películas límite que propone Hedgez resulta altamente discutible —*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979); *Ultimo tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1973) e, inexplicablemente, *E.T. The Extra-Terrestrial*, (*E.T. El extraterrestre*, Steven Spielberg, 1982)—, la noción de lo extremo se reduce a desafiar el normal horizonte de expectativas con que se asiste a un film.

casi exclusivamente en interiores, en estudios vacíos que han sido despojados de toda función ilusionista; es decir que no son utilizados por la capacidad de los decorados para imitar las características de las locaciones naturales sino, precisamente, por su base artificial¹⁷¹. Los personajes, por su parte, carecen de una unidad psicológica sobre la cual proyectar dispositivos de identificación: son agentes mutantes, inestables, sin ninguna continuidad o coherencia en sus conductas (los intérpretes de *La pieza de Franz* representan diferentes funciones sin instalarse en ningún personaje, los actores de *The Players vs. Angeles caídos* cambian de máscara lúdicamente y los cuatro discípulos de *Gombrowicz o la seducción* son como mediums hablados por el ausente). Por último, las acciones que tienen lugar en los films se sustraen a la estructura lineal, causal y clausurada del relato clásico: si bien se trata de comportamientos reconocibles, obtienen su sentido en mecanismos asociativos que los ponen a funcionar dentro de un sistema de resonancias. Fischerman no renuncia a la representación, pero tiende a eliminar en sus materiales el valor meramente referencial. Esto no implica una desconexión respecto de lo real, por supuesto; pero lo que la representación pueda tener de revelador no es su capacidad para hacernos reconocer un exterior sino la distancia que deja en evidencia.

En ese desmontaje de los códigos de representación tradicionales, Fischerman interroga los supuestos sobre los que se ha

¹⁷¹ Es cierto que *La pieza de Franz* trabaja sus evanescentes interiores en contrapunto con un exterior muy concreto (aunque de presencia muy acotada); pero ya se ha visto que, justamente, el problema del film era su incapacidad para hacer dialogar esos dos espacios que nunca dejaban de circular por carriles paralelos.

apoyado la realización cinematográfica y el lenguaje fílmico. "No es una imagen justa, sino justamente una imagen", se lee en un intertítulo de *Viento del Este*. Esa misma denuncia sostiene la crítica del ilusionismo en *The Players vs. Angeles caídos*: se trata de demostrar que no hay una verdad exterior que las imágenes vendrían a revelar con precisión sino, más bien, un sentido incierto que las imágenes no dejan de construir. Nunca se establece claramente qué hacen los Players en el estudio cinematográfico; ni siquiera ellos mismos parecen saber por qué están ahí: abandonados a su suerte en esa galería desierta, aislados del mundo exterior, forman una comunidad autosuficiente obligada a hurgar entre los restos de un naufragio para construir alguna idea de cotidianidad. En determinado momento, un camión llega desde la nada, atiborrado con objetos de utilería: valijas, sillones, un casco de soldado romano, un retrato de Enrique Serrano, capelinas, galeras, capas, el brazo de un maniquí, una piel de leopardo. Con todos esos objetos, los Players se disfrazan y se transforman. Es que la galería es un espacio no regulado y los actores se mueven por sus pasillos buscando aparejos o utensilios para adaptarlos a un nuevo uso. Tal vez están ahí simplemente para ensayar una obra de Shakespeare; o tal vez encontraron el libro entre los trastos y los deshechos y han pensado que era la biblia de una civilización desaparecida. Todas las explicaciones están allí y por eso ellos leen sus páginas como teólogos que buscaran desentrañar algún sentido en un texto fundamental. El film es autónomo y soberano: su sentido ya no se evalúa de acuerdo al registro de una realidad exterior y previa a él, sino de acuerdo a la organización de sus propias estrategias para producir sentido. Peter

Wollen escribe: "Un texto es un objeto material cuya significación está determinada no mecánicamente por un código externo ni orgánicamente como un todo simbólico, sino a través de la interrogación de su propio código. Es sólo a través de semejante interrogación, de semejante diálogo entre señal y código que un texto puede producir espacios dentro del sentido, dentro de la rígida camisa de fuerza del mensaje, para producir un nuevo tipo de sentido generado dentro del texto mismo"¹⁷². En efecto, cuando Fischerman afirma que su película "no trata sobre algo concreto sino que lo concreto es la película en sí", de algún modo es posible entrever allí ciertas ideas sobre el modernismo cinematográfico esbozadas por Wollen en la "Conclusión (1972)" agregada a su libro *Signs and Meaning in the Cinema*: "Uno de los principales efectos del movimiento moderno fue desacreditar las nociones de *intención* y de *contenido*. Un artista como Duchamp, por ejemplo, acentuó la impersonalidad de la obra, el papel del azar y la parodia, e incluso dejó trabajos deliberadamente inconclusos. Los surrealistas produjeron escritura automática; algunos artistas modernos remarcaron la importancia de la *forma*. Sin embargo, el punto de ruptura realmente importante consistió en el rechazo de la idea tradicional acerca de la obra como representación de algo más, se tratase de una idea o del mundo real, para concentrar la atención sobre el texto de la obra en sí misma y sobre los signos que la componen (...) El movimiento moderno permitió que el artista interrogara su trabajo por vez primera, que lo viera como algo

¹⁷² Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, p. 162.

problemático, que pusiera en primer plano el carácter material de la obra"¹⁷³.

Para Wollen esto no significa necesariamente la opción por un arte abstracto (él mismo sugiere el ejemplo de un artista abstracto como Kandinsky que, sin embargo, no pretendía otra cosa que capturar realidades espirituales a las que sólo se podía acceder a través de la pura forma). De hecho, una de las grandes divisiones dentro del modernismo se articuló alrededor del debate entre cineastas abstractos y cineastas post-brechianos acerca de qué forma de negatividad articulaba mejor la noción de un cine crítico. Wollen propone una caracterización de estas dos líneas en "The Two Avant Gardes": una vanguardia pictórica (Stanley Brackhage, Hollis Frampton, Paul Sharits, Malcolm LeGrice) y una vanguardia literaria (Jean-Luc Godard, Miklos Jancso, Nagisa Oshima, Jean-Marie Straub y Danielle Huillet)¹⁷⁴. Wollen ya había anticipado esas ideas en la "Conclusión (1972)", donde rastrea la influencia de los movimientos artísticos de ruptura de la década del '20 en el modernismo cinematográfico de los 60 y 70. Ese período se caracteriza por el demorado encuentro del cine con el movimiento moderno en las otras artes: "Las grandes rupturas en literatura, pintura y música, los martillazos que aplastaron (o deberían haber aplastado) a la estética tradicional, tuvieron lugar en los años previos a la Primera Guerra Mundial, cuando el cine se encontraba en su infancia, una novedad en el mundo del vaudeville, los peepshows y los nickelodeons"¹⁷⁵.

¹⁷³ Ibid., pp. 160-161.

¹⁷⁴ Peter Wollen, "The Two Avant-Gardes", *Studio International*, noviembre-diciembre de 1975.

¹⁷⁵ Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, op. cit., p. 155.

El primer impacto del modernismo en el cine fue en los años '20 (por un lado, los vanguardistas parisinos como Fernand Léger, René Clair, Man Ray o los abstractos alemanes como Hans Richter; por otro lado, la escuela soviética encabezada por Eisenstein). Sin embargo —sostiene Wollen—, se trató de un contacto superficial y fue abortado en la década siguiente con el surgimiento del nazismo, la consolidación del realismo socialista, la aparición del cine sonoro y la rápida expansión del cine norteamericano. En ese contexto, dominado por el cine de Hollywood, "un director como Orson Welles podía parecer un innovador, un experimentalista peligroso, Rossellini un revolucionario, Humphrey Jennings un poeta"¹⁷⁶. El verdadero cambio en la historia del cine debió esperar otros desarrollos que tendrían lugar décadas más tarde: por un lado, la aparición del cine underground, en especial el norteamericano (lo que en "The Two Avant Gardes" derivará en vanguardia pictórica), y, por otro lado, la nouvelle vague y los directores post-godardianos como Glauber Rocha, Dusan Makavejev, Alexander Kluge o Bernardo Bertolucci (lo que luego Wollen denominará vanguardia literaria).

Para la vanguardia pictórica —a menudo dominada por un "materialismo ontológico"— la narración es un elemento exterior, que fue impuesto por la escuela realista y que ha obturado las auténticas posibilidades de expresión del cine. Por lo tanto es completamente ajena a cualquier caracterización de la identidad del film. El "film puro" insiste en ciertas tendencias de la pintura abstracta: es no narrativo, no representacional y se sostiene sobre la opacidad del material para evitar cualquier atribución de sentido a la imagen.

¹⁷⁶ Ibid., p. 156.

Frente a ese completo rechazo de la narración, Wollen (como también Stephen Heath, aunque desde una perspectiva diferente) considera que el anti-ilusionismo modernista debería cruzarse con la referencialidad propia del cine en una "estética post-brechtiana". Intentando superar el ontologismo baziniano, el materialismo ontológico no hace otra cosa que reemplazar la subordinación del film ante el evento pro filmico por una concepción esencialista de los materiales. La estética post-brechtiana, en cambio, propone un anti-ilusionismo que no es anti-representacionalista. No se trata de abandonar la representación sino de mostrar los procedimientos que la articulan.

The Players vs. Angeles caídos participa, a su modo, de ese difundido debate a fines de los 60 y principios de los 70 acerca del tipo de ruptura que el cine moderno debía instrumentar en contra del cine clásico. Sin duda, la elección y el uso de la obra de Shakespeare están determinados por ese anti-ilusionismo brechtiano. Próspero es una metáfora del artista que maneja a conciencia los alcances y efectos de su arte. El saber que Próspero ha aprendido de los libros, en *La tempestad*, hace de él un ilusionista sólo para mejor desmontar lo ilusorio: es un mago pero, antes que nada, es el que sabe y usa esa magia que embelesa para hacer ver. Si engaña a los naufragos es sólo para revelarles sus trucos y enseñarles una lección. En algún momento llama "tramoya insustancial" a su arte y luego, cuando consigue su objetivo, abjura de esa "magia tosca" porque sabe que la fascinación que produce es efímera e irreal. Próspero vive su destierro en la isla como una pesadilla de la que no puede despertar, se toma venganza con encantamientos que vuelven a colocar las cosas

bajo la luz de la verdad y, finalmente, cansado de tanta ficción, pide a los espectadores que lo liberen del hechizo del teatro. Del mismo modo, Fischerman deja en evidencia los mecanismos ilusionistas del cine mediante una crítica de los mismos artificios que producen esa ficción de unidad y fluidez: montaje discontinuo, sonido fuera de sincro, decorados que no ocultan su condición artificial, incorporación del espacio detrás de cámara. El movimiento del film va y viene permanentemente entre la representación y la puesta en evidencia de los resortes que la hacen posible.

El desmontaje de la ilusión (el film dentro del film) es un tópico reiterado en el cine de la segunda mitad de siglo, que pronto se cristalizó, se canonizó y se incorporó a la retórica de la ficción; pero Fischerman no incurre en el lugar común de mostrar la representación por un lado y la situación de rodaje detrás de cámara por otro, tal como se presenta vulgarmente ese distanciamiento. Cuando eso sucede, la ficción y la no ficción permanecen como espacios separados: ese aislamiento es, de hecho, la condición de posibilidad para ponerlas a dialogar. Ilusionismo y distanciamiento son como el plano y el contraplano de una conversación entre extraños, porque su simultaneidad aparente no es sino la consecuencia de un ordenamiento sucesivo. En *The Players vs. Angeles caídos*, en cambio, la locación nunca intenta disimularse como decorado (no se trata de reproducir un estudio; es un estudio), el nombre de los personajes coincide con el de los actores y el punto de pasaje en donde una situación profílmica deviene escena dramática es indecible. No hay revelación. El anti-ilusionismo de Fischerman no trabaja a partir de una cómoda oposición sino que

surge de una fusión violenta (véanse, por ejemplo, las escenas musicales con playback, en donde es la imposible identidad de un rostro femenino doblado por una voz masculina lo que produce el extrañamiento; o "la fiesta de los espíritus", en donde el objeto película y la acción de su registro establecen el circuito de un anillo de Moebius). No se oculta primero el artificio para luego mostrar que era engaño. Todo está a la vista: la producción de la ilusión y su crítica se inscriben juntas en la imagen. Por eso todo resulta excesivamente natural y excesivamente artificial a la vez (como en la publicidad); cada término es un dispositivo de amplificación del otro. Así, sin renunciar a los modos tradicionales del relato, Fischerman muestra permanentemente su revés de trama.

En vez de suprimir o negar la noción de narración, *The Players vs. Angeles caídos* propone —alineándose parcialmente con el modernismo de Stephen Heath en "Narrative Space"— un uso negativo o crítico de la narración. Para Heath, la narración no es exterior al cine sino que, al contrario, sólo es posible definir un *counter-cinema* a través de la narración. El movimiento del plano, el movimiento dentro del plano, el movimiento de un plano a otro confieren al film esa movilidad constante que fascina pero que a la vez amenaza con una interminable dispersión; la narración, por su parte, permite aglutinar las mutaciones de la imagen y sostener la mirada del espectador por sobre la inestabilidad del plano. Narración y espacio son, así, los dos términos de una dialéctica que alcanzaría su síntesis en la unidad superior del film. "El relato contiene la movilidad que podría amenazar la claridad de la visión en una constante renovación de la perspectiva; el espacio se convierte en lugar —el relato como el

lugar donde tiene lugar el film— en un movimiento que no es otra cosa que la satisfacción de los ímpetus del Renacimiento"¹⁷⁷. Frente a ese espacio en movimiento, el relato construye una línea de puntos estables de orientación: la continuidad y la fluidez del cine clásico se sostienen sobre la condición fundamental de una discontinuidad y una fragmentación que son suturadas a través de la narración. Pero entonces, la narración no es una imposición exterior que vendría a desviar el film de su pureza original sino que es un momento indispensable de su constitución como forma discursiva. En lugar de ignorar la narración y suprimir esa contradicción, un auténtico modernismo crítico debería acentuar esa discontinuidad básica sobre la que se sostiene todo relato, volviéndola perturbadora, desbordante e irrecuperable. Es decir leyéndola en su negatividad¹⁷⁸. Si el rescate de la narración resulta central para el planteo de Heath, es evidente que sus motivos son opuestos a los que invoca Bordwell: no hay aquí un reduccionismo narrativo sino un uso dialéctico de la narración y,

¹⁷⁷ Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 39. Para apoyar su idea, Heath cita el artículo de Rosalind Krauss, "A View of Modernism", que resulta clarificador: "La perspectiva es el correlato visual de la causalidad en la medida en que cada cosa continúa a la siguiente en el espacio de acuerdo a una normativa... el espacio en perspectiva traía consigo el sentido de la narración: una sucesión de hechos que culmina y se aleja de este momento; y dentro de esa sucesión temporal —en tanto analogía espacial— era segregado el sentido tanto de ese espacio como de esos sucesos" (p. 71).

¹⁷⁸ El concepto de negatividad sobre el que Heath trabaja "no debería ser entendido —escribe David Rodowick—, como una simple antítesis del sistema del relato; es la condición de posibilidad de ese sistema, su fundación y su fuerza motriz. En cada ejemplo, Heath subraya el hecho de que continuidad y discontinuidad, simetría y disimetría, sistema y negación están vinculados a través de una relación dialéctica ineluctable (...) Por lo tanto, la negatividad diseña un potencial permanentemente renovable de discontinuidad que el relato debe recuperar" (David Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, op. cit., pp. 183-184). Sobre las estrategias anti-ilusionistas del modernismo, véase también Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 e Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, San Pablo, Paz e Terra, 1977.

en este sentido, lo que interesa son las potencias reprimidas que un aprovechamiento crítico pueda liberar. De manera similar, *The Players vs. Angeles caídos* mina permanentemente los supuestos narrativos cuidándose de no eliminarlos por completo: narra todo el tiempo, pero de manera dispersa y desbordada. Como si intentara demostrar que es posible narrar continuamente sin llegar a construir nunca una historia. Es más: como si el exceso narrativo fuera el principal enemigo de la narración.

V

"La economía clásica del film es su organización, es decir que se trata de una unidad orgánica; y la forma de esa economía es narrativa, la *narrativización* del film", escribe Heath¹⁷⁹. Para él, lo que caracteriza al cine clásico no es tanto su pretensión de transparencia como el carácter aglutinador de la narración. No vuelve necesariamente invisibles las marcas de su producción sino que, ante todo, las contiene. (Las contiene, por lo tanto, en un doble sentido: porque tiende a refrenarlas pero, también, porque las incluye.) Al organizar el flujo, el relato confiere una sistemática estabilidad que permite centrar la representación, contrabalanceando la inevitable perturbación que introduce el movimiento dentro de la visión. Pero de la misma manera, entonces, si la narración viene a resultar un componente básico en tanto funciona como un dique de contención,

¹⁷⁹ Stephen Heath, *Questions of Cinema*, op. cit., p. 43.

es porque en la base de la representación cinematográfica hay un exceso fundacional que el cine clásico logra acotar gracias a los dispositivos del relato. Y ese exceso no sólo es un rasgo propio de todo discurso filmico sino que es, precisamente, lo que define su función estética. En este sentido, *The Players Vs. Angeles Caídos*, *La pieza de Franz* y *Gombrowicz o la seducción* son películas excesivas que desbordan los parámetros del relato y se vuelcan hacia la desproporción. "El exceso —escribe Kristin Thompson— existe como una manera potencial de ver cualquier film, puesto que ninguna carga narrativa o cualquier otro tipo de motivación puede contener completamente la materialidad de las bandas de imagen y de sonido. Un film puede promover procedimientos de visión que nos lleven a ignorar el exceso. El cine narrativo clásico de Hollywood intenta minimizar nuestra concentración sobre el exceso subordinando los aspectos materiales del film al flujo narrativo (...) Otros films, en cambio, pueden redirigir nuestra atención desde una concentración exclusiva sobre la narración hacia el estilo y el material no estructurado"¹⁸⁰. Mientras que los films comerciales de Fischerman necesitan eliminar o atemperar toda desmesura, sus films vanguardistas no hacen otra cosa que permitir su emergencia¹⁸¹. "La locura está en el orden de las cosas: basta exagerar una línea, insistir sobre un objeto un poco más de la cuenta", dice alguien en *Gombrowicz o la seducción*.

¹⁸⁰ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor*, op. cit., pp. 259-260.

¹⁸¹ Se podría argumentar que *Las puertitas del Sr. López* y *La clínica del Dr. Cureta* también trabajan sobre la desmesura; pero es evidente que, en esos casos, lo grotesco o la fantasía carecen de todo impulso transgresor: son elementos absolutamente domesticados para adaptarlos a los usos más convencionales de la comedia costumbrista.

Esta película, en efecto, podría pensarse como un tratado sobre el exceso. Alrededor de la mesa de un bar en penumbras, se han reunido cuatro discípulos argentinos del célebre Witold Gombrowicz: Mariano Betelú (dibujante), Jorge Di Paola (escritor y periodista), Juan Carlos Gómez (doctor en Administración) y Alejandro Rússovich (profesor de filosofía y hacendado) intercambian sus recuerdos del maestro. La charla pronto se disgrega hacia otras dimensiones que pretenden acercarse a través de rodeos a la figura fantasmal de Gombrowicz: imitaciones, dramatizaciones, paráfrasis de sus textos, documentos, fotos y testimonios de quienes conocieron al escritor durante su prolongada estancia en la Argentina. El subtítulo del film anuncia que el escritor será "representado por sus discípulos", y habría que tomar esto en un doble sentido. Los cuatro hombres representan a Gombrowicz porque lo *interpretan*, hacen de él, lo imitan, lo parodian, se burlan y lo admiran a la distancia. Rússovich dice del escritor: "Yo lo interpreto, hago de él, hago como él; y entonces entiendo algo. Mi interpretación es, al mismo tiempo, un modo de comprender". Pero además, Gombrowicz es representado por sus discípulos porque están allí en lugar de él y por él. Puesto que no puede hacerse presente, ellos lo *sustituyen*. Alguien dice: "parecemos espiritistas convocando un cadáver" y, en efecto, el film se propone como una sesión de espiritismo a través de la imagen. Alternadamente, Gombrowicz encarna en todos ellos, pero parece elegir, sobre todo a Rússovich. Al final, en una habitación que replica la pobre habitación del escritor en la calle Venezuela, Rússovich incluso se enferma debido a esa encarnación, como un cuerpo poseído que queda exangüe luego de ser abandonado por el espíritu que se

había apoderado de él. En la definición de Di Paola: "Rússovich no imita a Gombrowicz, es Gombrowicz. En la imitación me parece que no hay sólo una repetición; hay algo perturbador. Hay algo casi siniestro". (Por esa razón todos se quejan de los crueles apodos que inventaba Gombrowicz: un apodo es una forma de posesión.) Fischerman desarrolla una inflexión original de la representación fílmica en dónde lo abstracto y lo indefinido cobran una expresión fuertemente material. Si la película no es una biografía o un documental es porque las imágenes son despojadas de la dimensión concreta que les permitiría representar un cuerpo (Gombrowicz es el gran ausente); pero luego, sin embargo, son obligadas a materializarlo de una manera negativa y resistente: representaciones abstractas construyen, a través de la conversación, una configuración sesgada o espectral del recuerdo.

Conciente de que sólo es posible acercarse a la memoria a través de rodeos, *Gombrowicz o la seducción* acecha a la figura del escritor y acepta ser habitado por su singular modo de expresión. Imitar, traducir, adaptar son connotaciones asociadas a la idea de representación¹⁸². Y son, indudablemente, el punto de intersección entre Fischerman y Gombrowicz, entre una película y una obra literaria completamente excéntricas. Fischerman describe a Gombrowicz como un autor para quien todo gira alrededor del estilo. Estilo es, aquí, lo excesivo. Cuatro versitos insignificantes (que

¹⁸² Rússovich dice que "Gombrowicz era un tipo interesante. Interesante quiere decir penetrante. Como cuando se dice: "una bala le interesó el pulmón". O: "una mujer está en estado interesante", porque algo la penetró, algo la transformó". Gómez sólo responderá: "Para penetrar en la verdad, hay que tomar distancia". Esa forma distanciada de la penetración, teatral y afectada, define al método de Fischerman.

Gombrowicz usaba para tomar a sus alumnos un absurdo examen de interpretación) son pronunciados en castellano por los integrantes de la mesa y luego recitados en polaco por una niña, una y otra vez: "Chip chip me llamaba la chiva / mientras copiaba yo al viejo rico / Oh rey de Inglaterra / viva el nombre de tu esposa Federico". Repetidos infinitamente en una lengua extranjera los versos pierden todo sentido. (Curiosamente, es la recursividad inalterada de la onomatopeya —chip, chip— lo que permite reconocer que se trata del mismo texto en dos lenguas diferentes. Es decir: la onomatopeya es lo único que significa.) Esta escena, que enhebra lo infantil, el exceso y el sinsentido, es la perfecta condensación del *principio de inmadurez* de Gombrowicz¹⁸³. Frente a ese recitado, la experiencia del espectador argentino que desconoce el polaco es equidistante de la experiencia de Gombrowicz traduciendo su novela *Ferdydurke* sin hablar castellano. Ricardo Piglia explica que el escritor (rodeado por su estafalario equipo de traductores liderado por Virgilio Piñera) no pretendía crear neologismos en ese traslado sino forzar el sentido de las palabras haciéndolas aceptar otros significados para inventar una

¹⁸³ En el prólogo a *La seducción*, Gombrowicz escribe: "El hombre, todos lo sabemos, tiende a lo absoluto. A la plenitud. A la verdad, a Dios, a la madurez entera... Abarcarlo todo, realizarse enteramente —éste es su imperativo. Pero en *La seducción* se manifiesta, a lo que creo, otro objetivo del hombre, más secreto sin duda, ilícito en cierto modo: su necesidad de lo inacabado... de lo imperfecto... de lo bajo... de la juventud" (Witold Gombrowicz, "Prólogo" a *La seducción*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 9). Esa inferioridad también define una extranjería: "Soy un forastero totalmente desconocido —escribe Gombrowicz—, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes ni ágiles, ni distinguidas, ni finas, pero ¿quién sabe si esta dieta obligatoria no resultará buena para la salud? A veces me gustaría mandar a todos los escritores del mundo al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigranas verbales, para comprobar qué quedará de ellos entonces" (Witold Gombrowicz, "Contra los poetas", en Edgardo Russo, *Poesía y vida*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986, p. 9).

lengua nueva: "En la versión argentina de *Ferdydurke* el español está forzado casi hasta la ruptura, crispado y artificial, parece una lengua futura. Suena en realidad como una combinación (una cruza) de los estilos de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández"¹⁸⁴. En tensión con una tradición dominante, la *fe ferdydurkista* (como dice alguien en el film) se acoge a la extranjería y ataca desde los márgenes: roba, deforma, mezcla, subvierte. El *Ferdydurke* argentino, igual que *Gombrowicz o la seducción*, hacen ruido.

Este es, de nuevo, el rol central que Stephen Heath confiere al concepto de *negatividad*: como una fuerza que el cine convencional controla a través de la narración y que un cine crítico debería liberar para mostrar sus contradicciones. Heath cita a Merleau-Ponty: "El aspecto del mundo cambiaría si lográsemos ver como cosas los intervalos entre las cosas", y agrega que "esa definición podría ahora reformularse: las relaciones del asunto tratado por el film —su visión, aquello a lo que apunta— se transformarían radicalmente si los intervalos de su producción se abrieran en su negatividad, si las ficciones de clausura de esos intervalos fueran interrumpidas, descubiertas en todas las contradicciones de su actividad"¹⁸⁵. Es lo que sucede con *The Players vs. Angeles caídos*. Esa potencia de lo

¹⁸⁴ Ricardo Piglia, "¿Existe la novela argentina", en *Literatura y crítica* (Actas del Primer encuentro de literatura y crítica, UNL, 1986), Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1987, pp. 84-85. (Curiosamente, el film de Fischerman fue preestrenado durante ese encuentro.) Por esa misma razón, escribe Piglia, *Transatlántico* —la primera novela que Gombrowicz escribe en la Argentina— es casi intraducible: porque pone en escena esa relación excesiva entre el artista exiliado y su lengua distante. Esa extrañeza sería la experiencia central de la novela moderna (pp. 82-83). Véase también Raúl Antelo, "Cuidado de si e anacronismo da imaginação" (en *Transgressão e modernidade*, Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2001), donde se conecta el *principio de inmadurez* en Gombrowicz con las *estrategias menores* enunciadas por Gilles Deleuze y Felix Guatari en *Kafka. Por una literatura menor*.

¹⁸⁵ Stephen Heath, *Questions of Cinema*, op. cit., pp. 62-63.

aleatorio o del automatismo que los críticos y el propio Fischerman advierten en el film indudablemente no es ajena a él pero —habría que agregar— tampoco funciona de manera aislada y excluyente. Si tiene algún valor estético es por su carácter relacional. Pero la relación no supone aquí la fluidez sino la potencialidad negativa de todo contacto. La película no suprime la narración a través de lo aleatorio sino que, justamente, pone en escena esa doble aspiración del cine (como tensión irresuelta) hacia la narración y hacia lo aleatorio. En *Gombrowicz o la seducción*, Rússovich pregunta: "¿Qué es una novela policial sino la organización del caos? A Gombrowicz le interesaba mucho el método de la novela policial. ¿Cuál es la relación? La relación, amigos, es el *entre*: uno no es uno sino que uno es lo que con uno el otro hace de uno"¹⁸⁶.

El film destaca la vocación discutidora del escritor: la discusión en tanto forma, se dice allí, enriquece la conversación. Por eso, entonces, la importancia de la contradicción y del contradictor. Leal a su *fe ferdydurkista*, el cineasta aboga, en un texto de 1992, por un arte polifónico de la composición al que denomina *syncrosemia*: "El cine es un discurso contrapuntístico de alta complejidad, en el sentido académico que se le otorga en música para diferenciarlo del discurso armónico que sucede por bloques verticales modulando acordes. Este contrapunto cinematográfico, incluida la imagen y desarrolladas las

¹⁸⁶ A la manera de *El ciudadano* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), *Gombrowicz o la seducción* adopta del policial una metodología de investigación. Pero también aquí, como en el film de Welles, el mecanismo gira en falso porque se trata de un enigma vacío, insignificante o irresoluble. Al comienzo, Gómez dice que el escritor constituye un enigma pero, en lugar de intentar cercarlo y precisarlo, el desarrollo del film lo posterga y lo aleja: Gombrowicz es una materia informe que en lugar de dejarse capturar, invade y toma posesión de los investigadores.

cualidades autónomas de cada línea sonora (diálogos, sonidos del ambiente, ruido, música ambiental y música incidental), consiste en la articulación de diversas líneas melódicas que discurren en forma simultánea y concertada. ¿Es posible imaginar la lectura de un film en términos no dramáticos, no programáticos, no pictóricos o figurativos, más allá del inevitable analogon de la fotografía? ¿Es posible leer un film en su dimensión más específicamente artística, abstracta, algebraica, es decir musical?"¹⁸⁷ En sus películas oposicionales, Fischerman pone a funcionar las tensiones de una manera productiva y hace del cine un espacio de debate.

La noción de automatismo y de creación aleatoria son los bordes con los que coquetea *The Players vs. Angeles caídos*. El film es, de hecho, una investigación de esos límites, un intento de probar la resistencia de ciertos procedimientos básicos de la representación cinematográfica cuando son exigidos hasta el extremo de confrontarse con ese reverso que la historia del cine ha construido como ajenidad: ¿se puede plantear al film como proceso anárquico de creación colectiva?; ¿es posible abandonarse al juego puro de los materiales sin pretender orquestarlos a través de una mirada aglutinante?; ¿hasta dónde se preservan el automatismo, la espontaneidad y lo instantáneo si las distintas fases de la composición tienden a imponer un cauce, un sistema de conexiones y una teleología?; ¿cuánto dura el libre juego del azar antes de caer

¹⁸⁷ Alberto Fischerman, "Syncrosemia: el cine como un arte de la composición", *Lulú* nº 4, noviembre de 1992, p. 55. Indudablemente, es posible advertir en estos postulados de Fischerman la influencia de ciertas ideas de Eisenstein sobre la relación entre imagen y sonido, en particular las expresadas en el manifiesto sobre "Contrapunto orquestal" firmado junto a Pudovkin y Aleksandrov. Véase Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (comps.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989.

irremediabilmente en los moldes de una estructura homogénea? Lo que interesa entonces no es tanto la posibilidad y el éxito de una narración aleatoria o una estructura paramétrica sino, más bien, el desafío de enfrentar al cine con eso que suele presentarse como radical otredad y que aquí aparece como reverso constitucional. Si la confrontación entre las dos líneas de la filmografía de Fischerman tiene algún valor teórico es porque no se trata de una mera oposición (entre "películas de autor" y "películas comerciales") sino porque el director lleva al extremo, en el interior de su obra, la tensión constitutiva del cine. Fischerman libera el *ruido* que subyace a toda narración; no lo utiliza como un ariete que vendría a expugnar la fortaleza de la representación clásica sino que lo revela como un impulso de dispersión que habitaba desde siempre en el centro de ese sistema organizado y que sólo ahora aparece como una potencia formal. Pero así como el relato es asediado por lo desmesurado, del mismo modo el impulso a la dispersión es amenazado permanentemente por el cauce de la estructura.

En la relación entre interpretación y montaje esa tensión aparece de forma espectacularizada: el cine como batalla entre la improvisación interpretativa y el control durante la edición. "La película tiene una carga *pirandelliana*. Lo que se cuestiona es la propia motivación del film, su propia existencia", dijo Fischerman. Si el rodaje aparece como el momento soberano de los actores, el montaje reencauza ese material hacia una configuración absolutamente controlada por el realizador. Luego de su arenga al final de la película, el actor Clao Villanueva declaró en una entrevista (y ésta es, tal vez, su verdadera arenga): "Alberto sabía que me

sentía descontento y me pidió que escribiera un texto para leerlo ante la cámara. Lo hice y, antes de filmar, vino a hablarme el sonidista y me dijo que tanto él como José en la cámara seguirían registrando aunque Alberto diera el *corten*, de modo que podía decir lo que quisiera. Yo olí que el asunto venía del mismo Alberto, que quería usar para el film hasta mi oposición. Hablé muy nervioso, con rencor, me detuve y, sin embargo, siguieron filmando; traté de moverme y romper el encuadre, y los demás me mantuvieron en mi sitio. Cuando reconocí, con rabia, que sólo destruyendo la película podía cambiar algo, se corta la imagen; pero es Alberto quien decide cortarla, como para señalar que es él quien manda, así como después se corta el sonido. Hubo un momento en que sí hubiera sido posible tomar la película en nuestras manos y hacerla distinta: durante la fiesta de los espíritus, cuando había en el aire una especie de *todo vale*. Pero no lo hicimos. La gente sólo puede cambiar algo cuando no se deja convencer de que no puede. Sólo entonces se vuelve peligrosa"¹⁸⁸. Villanueva habla en representación de los Angeles caídos, cuya participación durante el rodaje (al igual que en el argumento del film) fue relegada por el mayor desarrollo que fueron adquiriendo las escenas de los Players. Su protesta (que debía proyectarse con las luces de sala encendidas) es, por un lado, la aceptación resignada de una derrota pero, al mismo tiempo, en el pedido del director, hay una voluntad por poner de manifiesto de manera crítica un proceso que ha escapado a su control. Así como todo el relato aparecía condensado antes y afuera del film, a manera de prefacio, el discurso del actor se despliega como un epílogo

¹⁸⁸ Citado en Edgardo Cozarinsky, "¡Llegaron los Players!", en op. cit., p. 73.

después de que todo ha concluido (después, incluso, de la palabra FIN).

Más allá de su propia radicalidad, el film existe en relación al resto del cine. Como afirma Peter Wollen acerca del cine de oposición: "su función es batallar contra las fantasías, las ideologías y los dispositivos estéticos de un determinado cine con sus propias fantasías, ideologías y dispositivos estéticos"¹⁸⁹. Lo extremo en Fischerman consiste en exacerbar esa versión oposicional del estilo, propia del modernismo cinematográfico, en el interior de su propia obra. Ese cruce entre *ruido* y *melodía*, que *La pieza de Franz* apenas bosquejaba sin lograr una aleación contundente, ya había sido alcanzado con nitidez en la primera película del cineasta. *The Players vs. Angeles caídos* es, así, lo que se extiende entre dos momentos refractarios (entre lo no controlado y la instancia organizativa del relato, entre la vanguardia y el *mainstream*) a los que obliga a interactuar de manera conflictiva. O dicho de otro modo: lo verdaderamente extremo de su propuesta no es la búsqueda de una modulación puramente aleatoria ni la narrativización de sus componentes excesivos sino la confrontación del cine con esa oculta condición de posibilidad, con ese *ruido* que lo constituye y que toda representación intenta reprimir.

¹⁸⁹ Peter Wollen, "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'Est*", en op. cit., p. 129.

METODOLOGIA DE LA DISPERSION

I

"Entre 1970 y 1971 produje y realicé un film *underground* al que por no dejar sin título llamé ... o, para comodidad fonética, *Puntos suspensivos*. Quise que fuera una experiencia del lenguaje, pero resultó más bien un alarido formalista, un borrador a la vez esteticista y cimarrón", dijo Edgardo Cozarinsky en una nota periodística de 1988, tomando cierta distancia de su primera película¹⁹⁰. Años después, incluso, acentuaría esa separación. "Hoy no la vería de nuevo: representa cosas que me interesaban en una época y que no tienen nada que ver con lo que me interesa ahora"¹⁹¹. En efecto, la obra visible de Cozarinsky —la que comienza con su segundo largometraje, *Los aprendices de brujo (Les Apprentis-sorciers, 1977)* y, más notablemente, con *La guerra de un solo hombre* para prolongarse luego sobre casi una veintena de películas entre las que se cuentan *Boulevards del crepúsculo*, *Citizen Langlois* y *El violín de*

¹⁹⁰ Citado en Fernando Frassoni, "Edgardo Cozarinsky en busca de los espacios vacíos", *Página 12*, 20/10/88, p. 20. Más que a la marca prosódica de los puntos suspensivos, el título del film alude a su representación tipográfica y, por lo tanto, es impronunciable. Lo cual se corresponde bien con una obra en cierto modo invisible.

¹⁹¹ Fernando Chiapussi, "Un argentino en París (Entrevista con Edgardo Cozarinsky)", *Film n° 44*, www.filmonline.com.ar, 2001.

Rothschild (Le violon de Rothschild, 1996)— parecería haberse construido sobre la exclusión de ese comienzo. Mientras que *Puntos suspensivos* tiende al estallido y a la desagregación de sus materiales, las demás películas operan sobre las conexiones posibles entre materiales heteróclicos. En pocos años, los intereses y las elecciones formales del director han cambiado hasta tal punto que es difícil establecer zonas de contacto que permitan seguir una evolución ordenada. ¿Qué cosas preocupaban a Cozarinsky a comienzos de la década del 70? ¿Cuál es la relación entre esa opera prima y los films que le siguieron? ¿Existe tal relación?

En *El relato indefendible*, un ensayo contemporáneo a su primera película, Cozarinsky propone una caracterización del chisme como fundamento bastardo del género novelístico. La institución narrativa se reorganiza, así, de acuerdo a una genealogía que incluye a Cervantes, Laclos, Austen o Balzac, y que encuentra sus puntos más elevados en Henry James y Marcel Proust. "El relato del chisme es un relato puesto en escena. Destinador y destinatario (en términos lingüísticos), narrador y narratario (en términos de la teoría literaria), celebran mediante el chisme la ceremonia de la transmisión del relato, representan visiblemente esa relación que el texto impreso mediatiza entre un autor y un lector igualmente ausentes. 'La literatura en muchas de sus ramas no es otra cosa que la sombra de la buena conversación' observaba Stevenson, y la novela, que no se hubiera convertido en el género representativo de los tiempos modernos si no hubiese tenido la imprenta a su servicio, sanciona la intersección del habla y la escritura: los materiales del relato oral acceden a la autoridad del texto inmutable, que les estaba

vedada, en el momento mismo en que éste, mediante la reproducción mecánica, desacraliza esa misma autoridad"¹⁹². La etimología de la palabra relato alude a un suceso que vuelve a tener lugar en forma de una historia (es decir, que es traído nuevamente a escena gracias al vehículo de la narración): esa singular transmisión de un asunto por medios orales o escritos está en la base de todo relato. Ocurre tanto en un chisme como en una novela. Y al vincularlos, al identificar al chisme en la base de lo novelesco, Cozarinsky procura conferir cierta dignidad a un género ilegítimo que la concepción popular asocia a la habladuría, la maledicencia y la banalidad.

Esta perspectiva de la narración a partir del chisme es, ante todo, la elección de un tono menor. Como si eligiera trabajar en un suburbio de los relatos, el estilo (literario, cinematográfico) de Cozarinsky podría definirse a partir de esa mirada oblicua, sesgada, a contrapelo. Sobre sus relatos literarios ha dicho que lo que siempre le interesó fue "fijar la atención, poner en foco, como en una cámara fotográfica, en lo marginal, en las experiencias menores, en la gente desconocida. Y ponerlos en relación con esa cosa mayor, amenazante, que va a hacer de ellos víctimas. El discurso de los triunfadores no me interesa para nada, tampoco la víctima como víctima en sí (...) Mi atención se dirige a esas pequeñas cavidades en las que la gente continúa siendo ella misma y no se deja masacrar, o procesar, por el curso de las ideas con mayúsculas"¹⁹³. Y puesto a definir su lista de preferencias cinematográficas, opta por directores relegados

¹⁹² Edgardo Cozarinsky, "Le récit indéfendable", *Communications* n° 30, 1979. El texto es una versión ampliada y corregida de un ensayo anterior que, bajo el título "Sobre algo indefendible", data de 1973.

¹⁹³ Gustavo Pablos, "Historias en minúscula (Entrevista con Edgardo Cozarinsky)", *La voz del interior*, Suplemento de Cultura, 12/5/01, p. 2.

(Alexander Sokurov; Max Ophuls) o por films poco valorados de realizadores centrales (*Tercera generación*, *Die Dritte Generation*, Rainer Fassbinder, 1979; *The Saga of Anathan*, Joseph von Sternberg, 1953). Si incluye a Orson Welles, es para elegir *Mr. Arkadin* (1955): "el contracampo barato de *El ciudadano*. Una divertida inmersión en una novelería dudosa (*novelletish*) para inventar los más locos arabescos de estilo. Gran cine, hecho a partir de desperdicios"¹⁹⁴.

¿Qué es lo que tienen en común *El ciudadano* y *Mister Arkadin*? En ambos hay un personaje cuyo origen ha sido olvidado o anulado, tergiversado; una investigación que procura desentrañar ese pasado a partir de una cadena de testimonios (cuya marcha retrospectiva debería conducir a la verdad); una trama que circula de relato en relato, a través de una red de pasajes secretos cuyo mapa es puesto al descubierto por el film. ¿Y qué diferencia a las dos películas? Lo que, en términos de Deleuze, podría denominarse la *gran forma* frente a la *pequeña forma* (aunque reponiendo allí la diferencia entre un *valor mayor* y un *valor menor* que él se resiste a asignar)¹⁹⁵: *El*

¹⁹⁴ Edgardo Cozarinsky, "Notas sobre os filmes da minha *Carta branca*", en Antonio Rodrigues (comp.), *Edgardo Cozarinsky*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1997, pp. 45-46. [*novelletish*: sic en el original]

¹⁹⁵ Así define Deleuze la *gran forma*: "El medio y sus fuerzas se incurvan, actúan sobre el personaje, le lanzan un desafío y configuran una situación en la que el personaje queda atrapado. El personaje reacciona a su vez (acción propiamente dicha) con objeto de responder a la situación, de modificar el medio o bien su relación con el medio, con la situación, con otros personajes. Debe adquirir una nueva manera de ser (*habitus*) o elevar su manera de ser a las exigencias del medio y de la situación. De ello resulta una situación modificada o restaurada, una nueva situación" (Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, op. cit., p. 204). Y en cuanto a la *pequeña forma*: "Esta vez es la acción la que revela la situación, un pedazo o un aspecto de la situación, el cual desencadena una nueva acción. La acción avanza a ciegas, y la situación se revela en la oscuridad o en la ambigüedad. De acción en acción, la situación surgirá poco a poco, variará, se aclarará por fin o conservará su misterio. Llamábamos gran forma a la imagen-acción que iba de la situación como englobante (*synsigno*) a la acción como duelo (*binomio*). Por comodidad, llamaremos pequeña forma a la imagen-acción que va de una acción, de un

ciudadano es un gran fresco psicosocial en donde el medio sobredetermina los comportamientos y las acciones (de una situación a una acción que se resuelve en una nueva situación); en *Mister Arkadin* ya no hay una situación englobante que organizaría todos los comportamientos de antemano sino pequeñas acciones locales que avanzan un poco erráticamente pero que permiten deducir el funcionamiento del sistema (de una acción a una situación que lleva a una nueva acción). Así como Cozarinsky pretendía ver en el chisme un fundamento menospreciado de cierta tradición novelística, la conexión que establece entre los dos films de Welles se apoya sobre el reconocimiento de un mismo mecanismo narrativo pero diferentes modos de legitimación. Los relatos, los ensayos y las películas de Cozarinsky suelen operar con esos mismos rasgos dentro del tono menor señalado por *Mister Arkadin*: la identidad robada de "La novia de Odessa" o los falsos cuadros de "Identificación de un artista" y "Budapest"; la narración-investigación que recorre "Hotel de emigrantes" o *Citizen Langlois*; el sistema de pasajes sobre los que se estructuran "Mitteleuropa-am-Plata", "El viaje sentimental" o *Boulevards del crepúsculo*.

Sin embargo, esa idea sobre la narración (que encuentra su primera formulación teórica en 1973, con "El relato indefendible") recién será puesta en práctica luego de *Puntos suspensivos*, su primera obra de ficción. Porque aunque esa opera prima es también

comportamiento o de un *habitus* a una situación parcialmente revelada. Es un esquema sensorio motor invertido" (ibid., p. 227). En otro lugar, Deleuze afirma que las denominaciones *pequeña forma* y *gran forma* sólo procuran oponer con fines clasificatorios dos modos de la imagen-acción; sin embargo, me parece evidente que los valores de *mayor* y *menor* no son ajenos a la caracterización que él mismo hace ni a los ejemplos que proporciona.

una pesquisa que circula por diferentes espacios y que procura encontrar en ese tránsito el origen de un desvío, Cozarinsky trata allí sus materiales guiado por intereses diferentes a los de su obra posterior. En primer lugar, el itinerario del relato no se define aquí por la inestabilidad y el movimiento propios de una narración: la sucesión es estática y el film parece menos preocupado por narrar que por desmontar los mecanismos narrativos. En segundo lugar, la circulación del personaje por diferentes espacios no abre pasajes ni supone transformaciones: se trata de compartimentos estancos, espacios que exhiben su anquilosamiento y su inmutabilidad bajo la apariencia de una modernización. En tercer lugar, al cineasta no le interesa el personaje en tanto singularidad sino, solamente, como catalizador de un estado de cosas: no es presentado como una víctima y su marginación no apunta a suscitar ninguna empatía.

Habría que decir, entonces, que ese primer film posee intereses diferentes (y a veces opuestos) al resto de la obra de Cozarinsky. No hay en él singularidades sino arquetipos, no hay perspectiva oblicua sino frontal, no hay la subversión del tono menor sino una ruptura violenta con los modos dominantes. *Puntos suspensivos* es, en varios aspectos, una película extrema, un borde de estridencia que la poética de Cozarinsky toca tempranamente para luego olvidarlo y encaminarse en otra dirección. ¿Cuál es, entonces, la conexión entre esos dos momentos tan desiguales?, ¿qué circulación existe (si es que existe) entre uno y otro?, ¿cómo reunirlos bajo la figura de un mismo autor? ¿En qué sentido el comienzo instauro un extremo desde el cual no es posible avanzar en la construcción de una poética?

II

Desde las primeras imágenes, *Puntos suspensivos* se propone como un film de *recherche*: un hombre (interpretado por el editor Jorge Alvarez), es fichado de frente y de perfil, como si la película anunciara que se propone construir un retrato. M se llama el protagonista, igual que en el título del célebre film de Fritz Lang (exhibido en la argentina como *M, el vampiro de Düsseldorf*, 1931). Como Hans Beckert —el asesino serial interpretado por Peter Lorre en la película de Lang—, el sacerdote del film de Cozarinsky es rechazado por todos, incluso por aquellos que deberían haber sido sus aliados. Pero es evidente que el interés de Cozarinsky, como el de Lang, no reside tanto en la patología del personaje sino en el modo en que la sociedad se proyecta sobre él y lo excluye de sus pactos, como si pudiera exorcizar allí sus propios fantasmas¹⁹⁶. Enseguida, un discurso retrógrado homenaja a M refiriéndose a él como un prohombre: "Por permanecer fiel a la idea de religión y de civilización que nos une se le ha impedido enseñar; por permanecer leal al verdadero dios de los cristianos se le han suspendido sus atribuciones eclesiásticas. Pero quienes alguna vez escuchamos sus

¹⁹⁶ Es probable que ese nombre reducido a su letra inicial remita al sacerdote ultraderechista Julio Meinvielle, muy activo en los años posteriores a la Revolución Libertadora. Por otra parte, habría que pensar que en el origen de ese personaje religioso también están funcionando *Diario de un cura rural* (*Journal d'un curé de campagne*, el libro de Bernanos de 1936 actualizado por el film de Bresson de 1951), Hugo Wast y la tradición de la novela católica, el protagonista de *Un dios cotidiano* (1957), de David Viñas y el debate sobre la educación laica o libre.

sermones impregnados del verbo y encendidos por la espada llameante, sabemos que éste es nuestro hermano en la carne y en la sangre de Cristo, y que aun amordazado, aun perseguido, peleará hasta el fin". La escena siguiente lo muestra como un individuo común que desayuna, lava ropa o lee el diario igual que cualquier otro (aunque también, es cierto, en un arrebatado de locura escribe "Marx" sobre la planta de sus pies para poder aplastar el nombre contra el piso). Se trata de un cura reaccionario y fanático, sobreviviente de la vieja derecha, que ocupa el centro del film pero no porque a Cozarinsky le interese como personaje sino porque permite mostrar ciertas características de las figuras que se relacionan con él. "Este personaje —dijo el cineasta— era quien mejor mostraba las paradojas de la Extrema Derecha tradicional. Pero tampoco quería caracterizarlo, pues entonces el interés no estaría en su contexto, sino en el personaje en sí, y además, la psicología en el cine es cosa que no me interesa para nada y me aburre (...) Ese personaje no existe para mí, ni como individuo ni como psicología, es un caso que ilumina contextos, siendo éstos los que cuentan"¹⁹⁷. En su cruzada de higiene moral, M está obsesionado por extirpar a los enemigos del modo de vida occidental y cristiano que amenazan al organismo de la civilización como si se tratara de un cáncer. "El enemigo está adentro", dice. Y es preciso mantenerse en pie de guerra hasta exterminarlo.

Por eso, M deambula por la ciudad buscando sumar aliados para su misión sagrada. Durante su peregrinaje hace ciertas paradas, como

¹⁹⁷ Fernando de Cárdenas, "Entrevista con Edgardo Cozarinsky", *Hablemos de, cinen*° 65, 1973, p. 26.

para verificar el estado de sus alianzas con otros sectores: la milicia, la burguesía, la iglesia. Algo lo obsesiona desde el comienzo: un joven apolíneo, hijo de una impecable familia burguesa, que ha abandonado el rebaño y se ha convertido en guerrillero. El cura piensa: "Me gustaría saber en qué momento empezaste a alejarte de mí, en qué momento empezaste a dudar de todo lo que te enseñé, de todo lo que hasta entonces habías creído, o quizás nunca creíste. Algo te hizo cambiar, te preocupó durante días y semanas, o simplemente te despertaste una mañana y supiste que habías cambiado; que ibas a dejar tus estudios, tu familia, también a mí; que ibas a jugar, como en las películas que tanto te gustaban, con armas y misiones secretas y travesías clandestinas por la selva". A lo largo de todo el film, ese joven despreciado y deseado es un norte que, casi inconcientemente, guía la pesquisa del sacerdote. Finalmente, M abandona la ciudad y parte en su búsqueda. En el encuentro, que tiene las características de una posesión demoníaca, el joven desconocido sodomiza al sacerdote y éste muere, desvaneciéndose en el aire. Al final, la imagen de la ciudad sin M deja entrever que esos enemigos que asedian desde afuera, han sido siempre una construcción cuya amenaza es una excusa malsana para subsistir en el odio y el temor.

Puntos suspensivos no tuvo estreno comercial en la Argentina, fue poco visto en el exterior, los críticos no suelen mencionarlo en sus análisis de la obra de Cozarinsky y el propio cineasta se resiste a incluirlo en las muestras retrospectivas de sus films. Es como si su obra cinematográfica comenzara después de *Puntos suspensivos*. Lo que surge, al comparar esta primera película con las otras, es una notable diferencia estilística y un vuelco en las preocupaciones

estéticas: resulta difícil encontrar eslabones que permitan reconstruir una transformación coherente. Hay cierta inconmensurabilidad, como si pertenecieran a dos cineastas diferentes. Curiosamente, ese primer film de Cozarinsky establece una diferencia frente a algunas tradiciones del cine argentino, pero también —aunque de distinta manera— con respecto a su obra posterior. Edward Said considera a los comienzos "como el punto en el cual, en una obra determinada, el escritor se separa de todas las otras obras; un comienzo establece inmediatamente relaciones con las obras existentes, relaciones de continuidad o de antagonismo, o bien una mezcla de ambas"¹⁹⁸. Empezar —anota Said— es producir una diferencia. En este sentido, todo comienzo es una forma de respuesta. Todo comienzo, podría decirse, empieza antes de sí mismo. Frente a la idea de un *origen* absoluto, Said se afirma en la idea nietzscheana de un *comienzo*: no una continuidad que se despliega en el tiempo sino una elaboración activa, que expande o refuta, pero siempre transforma. Comenzar implica una discontinuidad, una declaración de intenciones que, de algún modo, apunta hacia aquello de lo que pretende separarse así como anticipa su propio desarrollo. Pero los inicios cinematográficos de Cozarinsky representan un "comienzo intransitivo", en el sentido radical y autocentrado que le da Said para diferenciarlo de un "comienzo transitivo" del cual siempre se espera una continuidad. Si usualmente un comienzo instala —hacia atrás— una diferencia y una discontinuidad así como señala —hacia adelante— el hueco de un

¹⁹⁸ Edward Said, *Beginnings. Intention and Method*, Nueva York, Columbia University Press, 1985, p. 3. Sobre el modo en que cada autor negocia de manera desviada con su tradición, véase también Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, 1997.

nuevo flujo que la obra vendrá a llenar, en el caso de *Puntos suspensivos*, en cambio, se verifica una doble diferencia, una exterioridad bifronte: hacia aquello de lo que el film se separa y hacia la obra posterior que se alejará de él. No se trata de una "construida *inclusividad* dentro de la cual se desarrollará la obra"¹⁹⁹ sino de una doble toma de distancia, un punto extremo en donde el principio coincide con un final porque abre un camino por el que no se podrá avanzar. Digamos, entonces, un extraño comienzo terminal.

Distanciada de la obra posterior del cineasta, *Puntos suspensivos* parece, en cambio, compartir los mismos intereses que otras películas argentinas de su época. Al igual que *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971) y *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1972), el film de Cozarinsky se instala en el espacio abierto por *The Players vs. Angeles caídos*. Ninguno de estos directores ha dejado de reconocer la deuda: Filippelli, por ejemplo, rescató el impacto que le causó esa obra y el beneficio que su propio film obtuvo en el diálogo estético con ella; Ludueña, por su parte, afirmó que Fischerman les había demostrado que "se podía filmar en 35 mm libremente, que se podía estrenar en una sala chiquita y estar meses allí, ser la tapa de *Primera Plana*, ir al exterior, ser considerado, terminar con la edad media en que estaba el cine argentino y entrar en la edad contemporánea a la altura de las experiencias que se estaban haciendo en el mundo (...). A partir de Fischerman se nos había

¹⁹⁹ Edward Said, *Beginnings. Intention and Method*, op. cit., pp. 72-73 y p. 12 respectivamente.

abierto una puerta a todos"²⁰⁰. Pero a pesar del entusiasmo de Ludueña, lo cierto es que la importancia de *The Players vs. Angeles caídos* es perceptible tanto en aquellas vías que abrió como en aquellas que vino a clausurar. Si desempeña un rol clave para los nuevos cineastas de comienzos de los 70, no es sólo porque señala el camino de un cine diferente sino también porque instauro un punto de no retorno: luego de *The Players vs. Angeles caídos* (y a causa de *The Players vs. Angeles caídos*) un film de esas características ya no puede aspirar a una difusión comercial y una aceptación más o menos amplia. De hecho, ni Cozarinsky, ni Bejo, ni Filippelli, ni Ludueña lograron estrenar sus películas (ni siquiera en una "sala chiquita"). Instalados en un borde cinematográfico, los nuevos realizadores debieron enfrentarse a los modos de producción industrial y a los circuitos convencionales de exhibición. Se trata de un cambio notable. Lo que antes podía considerarse cine *vanguardista* ahora —tal como lo llama Cozarinsky— será cine *underground*: la ruptura ya no se plantea tanto como una avanzada sobre un campo cinematográfico fuertemente institucionalizado sino como un margen subterráneo que, en lugar de un frente de confrontación, define más bien una línea de resistencia. En la introducción a un pequeño dossier sobre los nuevos films argentinos de los 70, se leía: "Los films más importantes realizados en la

²⁰⁰ La referencia de Filippelli al film de Fischerman pertenece a su texto "Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los Cinco", en op. cit., p. 19, y la de Ludueña aparece citada en Beatriz Sarlo, "La noche de las cámaras despiertas", en op. cit., pp. 246-247. En la mencionada entrevista de Federico de Cárdenas, Cozarinsky desestimaba la existencia de un grupo o un movimiento pero reconocía una fuerte comunión estética y un acuerdo sobre una cierta idea del cine entre *Puntos suspensivos* y otros films contemporáneos como *The Players vs. Angeles caídos*, *Alianza para el progreso* e *Invasión*.

Argentina durante los últimos tres años han sido hechos al margen de la industria cinematográfica, aun contra ella"²⁰¹.

A veces, esos films fueron censurados por lo que se consideraba una ofensa a la moral o por su carácter revulsivo en términos políticos; a veces, ni siquiera se los prohibió sino que, directamente, no interesaron a los distribuidores. Se trataba de un cine político y crítico pero en abierta discrepancia con los films de denuncia que circulaban por los carriles comerciales convencionales (*La batalla de Argelia*, *La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1966; Z, Constantin Costa-Gavras, 1969) e, incluso, con el cine militante y de agitación a la manera de *La hora de los hornos*. En un texto sobre su film, Cozarinsky rechaza "los lugares comunes que han hecho del cine político un género industrial, que es exactamente lo opuesto de cualquier idea de política (conocimiento más acción) ya que da por sentada la complicidad de autor y público, de sus identidades mismas, en la digestión de actitudes previamente compartidas: en resumen, un cine que no descubre ni revela nada". Y un poco más adelante agrega: "Da la casualidad que quienes han acusado a ... de film intelectual o europeizado son quienes pretenden disimular y facilitar las complejidades de este Buenos Aires que sólo existe a partir de la trasculturalización para mejor consumo de un público europeo ávido de tercermundismo como de posters con la imagen del Che. Creo que debemos resignarnos, hoy y aquí, a empezar por esclarecer nuestro lenguaje. Si vamos a vender la revolución como se venden gaseosas o desodorantes se terminará por descubrir que esa

²⁰¹ A. Ponce de León, "Tres cineastas argentinos toman la palabra", *Hablemos de cine* n° 65, 1973, p. 16. Además de la entrevista ya mencionada, el dossier incluye textos de Cozarinsky, Bejo y Ludueña.

revolución, al ser comprada, no es más que otra gaseosa, otro desodorante"²⁰². Se comprende entonces que, cuando el cineasta definía a su film como "un borrador a la vez esteticista y cimarrón", se estaba refiriendo a un doble frente de oposición: era cimarrón ante el cine comercial así como era esteticista ante el cine de denuncia.

En ese contexto, la fórmula intemperante de un esteticismo cimarrón procura escapar de las convenciones para quedar siempre fuera de lugar, desacomodado e irreconciliable. Cuando Serge Daney declara que nunca le gustaron las imágenes bellas es porque esa coquetería elimina la atracción violenta que caracteriza a los grandes cineastas, en beneficio de un falso esplendor reconciliado consigo mismo. La "no reconciliación", escribe Daney (traduciendo el título del film *Nicht Versöhnt*, 1965, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet) es una manera de entender la función del cine desde el centro mismo de su forma: "Es el rechazo obstinado de todas las fuerzas de homogeneización. Ha arrastrado a Straub y Huillet hacia lo que podríamos denominar una 'práctica generalizada de la disyunción'. Disyunción, división, fisión, tomando seriamente en cuenta el célebre 'uno se divide en dos' "²⁰³. En efecto, para los Straub como para Jean-Luc Godard, la imagen nunca es plana y toda la relación de un cineasta hacia su material o de un espectador frente a un film se basa

²⁰² Edgardo Cozarinsky, "Trabajar en y con la materialidad del cine", *Hablemos de cine* n° 65, 1973, pp. 17-18.

²⁰³ Serge Daney, *La Rampe*, París, Cahiers du cinéma, 1983, p. 79. Cuando Straub afirma que le llevó veinte años aprender a ver un film —explica Daney— "lo dice con la irritación de un obrero que detenta un saber difícil. ¿Qué quiere decir eso, en el fondo? Ver y entender lo que es (visible y audible). Ver por ejemplo —de un solo vistazo— el plano de John Ford, el rodaje de ese plano, el caballo, el actor distinto de su rol, el personaje distinto de su cuerpo, el ser humano distinto de su función social (...) Es evidentemente un límite, pero es la única aproximación materialista posible" (Serge Daney, *L'Exercice a été profitable*, Monsieur, París, P.O.L., 1993, pp. 23-24).

en la capacidad para desagregar lo que ve en sus componentes más elementales. Por eso Daney suscribe la indignación de Jacques Rivette frente a *Kapo* (el film que Gillo Pontecorvo realiza en 1960 sobre los campos de concentración): "Observen, en *Kapo*, el plano en que Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un travelling hacia adelante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio"²⁰⁴. Se trata de una cuestión de forma, sin duda, pero es que hay una moral de los procedimientos y es allí en donde se juega toda la verdad del cine. Pontecorvo es un impostor porque pretende embellecer una escena allí donde sólo cabía mostrar la impotencia de la imagen, y *Kapo* es un film abyecto porque procura la elegancia de un movimiento de cámara sin evaluar su necesidad, sin pensar responsablemente en la adecuada distancia que debería mantener. Para Daney, Pontecorvo elige descansar sobre el espectáculo de una imagen reconciliada consigo misma en lugar de ir hasta el extremo.

Frente a las estructuras constrictivas del cine industrial, pero también frente a la solemne tradición del cine político latinoamericano, los films de Cozarinsky, de Ludueña y de Bejo coinciden en un mismo tipo de estrategias críticas "disyuntivas". Por un lado, el tratamiento irónico o paródico de los grandes temas a través de la alegoría (en Bejo y en Ludueña, incluso, es evidente el cruce entre la síntesis veloz del comic y un modelo de representación

²⁰⁴ Jacques Rivette, "De l'abjection", *Cahiers du cinéma* n° 120, junio de 1961, citado por Serge Daney en "El travelling de *Kapo*", en *Perseverancia: Reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, El Amante, 1998, pp. 21-22.

semiótico). Convertidos en actantes, los personajes ya no son un punto de identificación emocional sino un lugar de reflexión. El itinerario del protagonista de *Puntos suspensivos* se escande a través de sus encuentros con la Iglesia, el Ejército y la Burguesía. Ludueña dice que los personajes de su film son símbolos y que reemplaza "la psicología de los personajes por el esquema de sus intereses". Bejo recurre a las categorías del Bien y el Mal para explicar el funcionamiento dramático de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y define a los personajes como arquetipos de acuerdo a los valores que representan: "Padre = autoridad, verticalidad; Hija = inocencia, virginidad; Hijo = rebelión; Tía = aceptación, experiencia; Señor = formalidad; Novio = machismo; Abuelo = senilidad, agresividad"²⁰⁵. Por otro lado, si bien hay una impugnación de los principios impuestos por Hollywood (psicología de personajes, estilo naturalista de actuación, linealidad de las estructuras narrativas, realismo de las situaciones dramáticas), la elección de estructuras ficcionales, e incluso cierta desconfianza ante lo documental, debería entenderse como un cuestionamiento a la impronta testimonial del Nuevo Cine Latinoamericano. La ficción es presentada como el verdadero discurso crítico sobre lo real. Ludueña afirma: "la ficción intenta recuperar un proceso para explicarlo, descubrir su verdadera estructura y ensayar sobre él. Las imágenes recreadas por la ficción

²⁰⁵ Al igual que en la película de Fischerman, hay que señalar aquí la influencia del estructuralismo (y su borradura de la categoría personaje en beneficio de un esquema actancial) tan en boga en esa época. El propio Cozarinsky afirma que en su film no hay personajes sino, al igual que en *Invasión* y en *The Players vs. Angeles caídos*, "figuras" y "tribus", es decir: actantes y estructuras de funcionamiento colectivo. Todas las referencias de este párrafo están tomadas de Julio Ludueña, "La ficción de la ficción es la realidad", Miguel Bejo, "un cine de transición" y Edgardo Cozarinsky, "Trabajar en y con la materialidad del cine", *Hablemos de cine* nº 65, 1973.

tienen sonido propio, ya no podrán ser utilizadas sino con el sentido con que fueron filmadas". Por último, la certeza de que la función cuestionadora del cine debe desplegarse en el nivel de las formas. Bejo define a los personajes de su film como "la familia clásica del cine que gradualmente llega a un límite, descubriendo la ideología que representa (...) Es el mismo film, al no poder sostener la convención, quien se obliga a mostrar su juego para sostener a los personajes". Cozarinsky propone trabajar *con y en* la materialidad del cine y, en lugar de un estímulo a la acción militante, señala el final anticlimático de su película: "Las últimas imágenes de ... se extinguen lentamente, primero en la banda sonora, luego en la pantalla, para dejar un vacío que sólo ha de llenar la combustión que puedan haber producido entre sí esas diferentes texturas que puse en contacto"²⁰⁶.

Pero además de la pertenencia a ese *milieu* cinematográfico propio de cierta vanguardia porteña, hay otro ascendiente que debería considerarse en el origen de *Puntos suspensivos*. Desde el inicio, la obra de Cozarinsky estuvo marcada por una permanente oscilación entre el cine y la literatura. Por lo tanto, no es casual que en 1974, apenas unos años después de ese extraño comienzo que es *Puntos suspensivos*, publique *Borges y el cine*. Hoy esa relación entre el escritor y el cinematógrafo resulta evidente pero, sin duda, en ese momento el libro se impuso como un descubrimiento. Su hipótesis no se reducía a confirmar el entusiasmo de Borges como espectador, ni a rastrear la admiración de ciertos cineastas por su obra, ni a recopilar

²⁰⁶ En el futuro, Cozarinsky sólo conservará la última de esas estrategias críticas; las dos primeras, en cambio, son caminos por los que ya no transitará. Efectivamente, las películas que siguieron a *Puntos suspensivos* desarrollan una textura ensayística en donde ficción y documental disuelven sus fronteras y cuya mirada se posa oblicuamente sobre el detalle, el margen, lo olvidado.

un conjunto de textos menores sobre películas; lo que el libro revelaba era el impulso crucial que había representado el cine (sobre todo como modelo de relato) en la práctica narrativa del primer Borges. Según Cozarinsky, cierto imaginario cinematográfico resulta fundante en la concepción borgeana de la narración: "Hay un momento, que podría situarse entre *Evaristo Carriego* y la composición de "Hombre de la esquina rosada", en que Stevenson y Von Sternberg suscitan por igual la atención de Borges, en que parece posible someter a los guapos del 900 y a Palermo a un tratamiento verbal equivalente al que *Underworld* aplica a Chicago y a sus gangsters"²⁰⁷. Joseph von Sternberg, Ernst Lubitsch, King Vidor: fines del período mudo y comienzos del sonoro, el apogeo de Hollywood. El universo cinematográfico de Borges parece restringirse a esos años en que da forma a su concepción de la narración literaria y que hacia 1935, con *Historia universal de la infamia*, está ya nítidamente configurada. Es indudable, entonces, que sus preferencias cinematográficas se hallan en consonancia con su poética de la escritura: Borges encuentra en el cine un dispositivo de resonancia en donde amplificar sus ideas generales sobre la narración.

En el prólogo a ese primer volumen de relatos, Borges anota que sus textos "son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética, alguna vez) ajenas historias"²⁰⁸. Así como el escritor empieza por reescribir otros relatos, también debe construirse un precursor y lo encuentra en la figura de un poeta

²⁰⁷ Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974, p. 24.

²⁰⁸ Jorge Luis Borges, "Prólogo" a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, en *Obras completas* (tomo I), Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 291.

menor, Evaristo Carriego, a quien le dedica un biografía literaria justamente considerada como un pretexto, una condición de posibilidad, una ficción de origen. En un análisis de Borges como crítico literario, Ricardo Piglia sostiene que todo autor practica siempre "una lectura estratégica, que consiste en la creación de un espacio de lectura para sus propios textos (...) escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de los textos que va a escribir o ha escrito"²⁰⁹. Esta "lectura estratégica" o interesada articula no sólo sus primeros libros sino también las críticas cinematográficas y los guiones que escribe en esos años. Ese mismo argumento sobre estrategias de lectura podría aplicarse a la relación que el cineasta Cozarinsky establece con el escritor Borges: si *Puntos suspensivos* también es el "ejercicio irresponsable de un tímido" que construye su propuesta estética a partir de la apropiación, *Borges y el cine* abre un espacio que legitima una cierta relación entre el cine y la literatura en función de la cual ese film debería ser entendido.

¿Cómo se define ese vínculo? ¿En qué medida Borges y su relación con el cine constituyen un modelo? Es indudable que el paralelismo entre las estrategias del escritor y del cineasta no puede llevarse demasiado lejos. *Puntos suspensivos* no es al cine de

²⁰⁹ Ricardo Piglia, "Los usos de Borges (entrevista de Sergio Pastormelo)", *Variaciones Borges* n° 3, 1997, p. 19. Sobre la invención-apropiación de Carriego por Borges, véase Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, capítulo III: "La libertad de los orilleros"; Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, capítulo I: "Borrar, borrajear" ; Nicolás Helft y Alan Pauls, *El factor Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, capítulo I: "Un clásico precoz"; Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, capítulo II: "Desafío y lamento, los tonos de la patria". He analizado la figura de Borges como crítico cinematográfico y como guionista en "Monstrorum Artifex: Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión*", *Variaciones Borges* n° 8, 1999.

Cozarinsky lo que *Historia universal de la infamia* es a la obra de Borges. Sobre todo porque mientras éste establece en su libro las bases de una poética, el film exhibe una estética que el cineasta ya no continuará. Por otra parte, la idea del cine que surge de las críticas y los ensayos de Cozarinsky previos a su debut como realizador no siempre coincide con lo que Borges (al menos el de *Borges y el cine*) puede buscar en los films en tanto pretextos para su escritura. Comparten, es cierto, el desprecio por el costumbrismo en el cine argentino, el gusto por la estilización, la predilección por algunos cineastas (Joseph von Sternberg, John Ford, Orson Welles). Sin embargo, otras cosas los separan. "Los films que Borges frecuentaba y citaba, con frecuencia menor a partir de los años 40", pertenecen a un tipo de cine que, "a pesar de Eisenstein y Welles, aún podía aparecer como un arte no estorbado por demasiados nombres propios"²¹⁰; las críticas de Cozarinsky, en cambio, muestran un tipo de relación con el cine que, en pocos años, se ha modificado radicalmente: se trata de un espectador de cine club, que lee *Cahiers du cinéma* y está al tanto de las últimas teorías. No ya un intelectual viendo cine, sino un intelectual del cine. Por eso puede ingresar a su corpus una serie de realizadores que no hubieran concitado el interés de Borges: Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, John Cassavetes, Michelangelo Antonioni, Jerzy Skolimovski, Jean-Marie Straub. Incluso cuando sus ensayos abordan el estudio de cineastas clásicos (como David Griffith o René Clair), su óptica es completamente diferente: está hecha desde la teoría y la historia del cine y no desde los fundamentos de una

²¹⁰ Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, op. cit., p. 11.

práctica escrituraria²¹¹. Importa esta distinción porque Borges ve cine con los ojos de un escritor; en cambio, por el modo de leer y por la actitud analítica frente a los materiales, *Puntos suspensivos* es todavía la película de un crítico cinematográfico.

Para Borges, el cine es el refugio de la épica (el culto del coraje, las aventuras fantasiosas, los héroes legendarios), y si recurre a él como modelo narrativo, es porque encuentra en ciertos films clásicos un modelo de trabajo sobre los géneros, los personajes arquetípicos y la promesa de una trama perfecta. Para Cozarinsky, en cambio, se trata de un laboratorio en donde experimentar con formas más modernas del relato, digamos posteriores a Henry James. En este sentido, su modelo es el de la literatura moderna e, incluso, el de la marca que Borges dejó sobre la literatura moderna. Por lo tanto, lo que el escritor valora en el cine es diferente de lo que el cineasta valora en la literatura. Pero con todo, la elección de Borges y el cine no deja de ser una construcción estratégica (en el sentido que propone Piglia); porque lo que importa en el gesto de Cozarinsky es la definición de un precursor y de un tipo de relación: por un lado se asocia a un escritor prestigioso (establece su doble perfil en el mismo nivel de comunicación); por otro lado esa asociación legitima el pasaje de crítico —literario y cinematográfico— a cineasta. Si el escritor Borges podía ir hacia el cine, el cineasta Cozarinsky podría venir desde la literatura. Cozarinsky desembarca en el cine con su bagaje de literato y de crítico: ése es el arrogante pergamino intelectual que puede exhibir para compensar su minusvalía técnica en la industria

211 Los ensayos aludidos son "Permanencia de Griffith", *Tiempo de cine* n° 18/19, marzo de 1965 y "Hacia un René Clair dramático", *Flashback* n° 2: *Los maestros de antes, hoy* (Chaplin, Renoir, Clair, Ford), noviembre de 1960.

cinematográfica²¹². Como el cine en los textos de Borges, la literatura es aquí la estrategia para provocar un corto circuito. Ese estatuto intelectual es la condición de posibilidad para que Cozarinsky pueda convertirse en director: en tanto literato, cineasta.

¿Qué es lo que usa Cozarinsky de la literatura (más bien de cierta literatura) como salvoconducto para ingresar al cine? En una ponencia muy posterior a su libro sobre Borges, expande algunas de las ideas que había presentado allí: para el primer Borges, "el acto creativo está en la narración del material ajeno, material que transforma con una serie de elipsis que es la base de todo hecho narrativo en el sistema borgeano (...) Lo que le interesa es recortar y reordenar. La narratividad se ejerce siempre en relación con una serie de recortes, de fragmentos, por lo tanto de elipsis. Esto es exactamente la sintaxis cinematográfica"²¹³. Borges encuentra en el montaje un tipo de secuencialidad expositiva menos constrictiva que la lógica verbal. Pero eso que podía resultar novedoso para la literatura no lo es para el cine. Aun si Borges es el modelo, ¿por qué Cozarinsky debe pasar por ese rodeo literario? Porque la concepción de organización narrativa que importa *Puntos suspensivos* no es la del cine industrial sino la que acuñó cierta literatura moderna, de

²¹² Cozarinsky: "Para hacer cine aquí, en Argentina, había que completar una carrera técnica muy pautada, donde todo estaba organizado para desanimar a la gente, sobre todo a quienes, como yo, tenían otra formación. Recuerdo que por entonces Leopoldo Torre Nilsson me dijo algo que me hizo ver el panorama con bastante claridad: 'Para poder hacer cine tenés que ser muy orgulloso y muy hipócrita. Orgulloso porque lo que traés de afuera, de tu mundo imaginario, literario, es lo que realmente cuenta. Pero tenés que ser muy hipócrita también; no dejar que eso se vea, porque nunca te lo van a perdonar' " (Graciela Speranza, "*Cahiers du cinéma*: los cuadernos en imágenes. Entrevista a Edgardo Cozarinsky", *Clarín*, Suplemento "Cultura y Nación", 9/9/01, p. 2).

²¹³ Edgardo Cozarinsky, "Borges y los textos de un cine imaginario", ponencia leída en el Foro de Literatura Contemporánea, Buenos Aires, 1988 y reproducida parcialmente en *Clarín*, Suplemento "Cultura y Nación", 29/9/88, p. 3.

Joyce a Dos Passos o Burroughs o Beckett, y que luego heredaron los nuevos cines de los 60. No el montaje en el sentido cinematográfico convencional sino tal como ha sido procesado por la literatura. Cozarinsky rehace, por su cuenta, el viaje del cine moderno. En ese punto, al menos, podría decirse que hace con la literatura lo que Borges hizo con el cine: si en la sintaxis cinematográfica clásica éste descubre una de sus tantas coartadas para introducir una ruptura en la narración literaria, aquél utiliza los tartamudeos agramaticales de las vanguardias literarias para distanciarse del cine tradicional.

Pero no es sólo que *Puntos suspensivos* evoluciona de manera fragmentaria sino que, además, esos fragmentos nunca insinúan un principio de orden lineal y continuo o algún parámetro de homogeneidad estilística. Como en la enciclopedia china de Borges, su único imposible paradigma es un fárrago heteróclito en donde los componentes ingresan sólo a condición de denunciar su irredimible diferencia y renunciar a cualquier mínimo común denominador²¹⁴. El despertar de M (en la secuencia "Qué hace por las mañanas") está trabajado sobre un realismo costumbrista; el monólogo del militar (en el "Primer encuentro: escenas de la vida marcial") posee un tono farsesco, de cabaret, que parece extraído del más burdo teatro de variedades; la secuencia "¿Dónde ocurre todo esto?" parodia el estilo documentalista de los *Travel Talks* de James Fitzpatrick, muy

²¹⁴ Esta heterogeneidad básica está en el origen de la narración cinematográfica, que opera por descomposición y recomposición de una unidad. El cine industrial funciona de manera tal de hacer invisible esa discontinuidad: si el rodaje impone un desglose, la postproducción sutura los hiatos entre planos. El rodaje de *Puntos suspensivos*, en cambio, fue particularmente fragmentario y se extendió de manera discontinua a lo largo de un año: es evidente la intención de Cozarinsky por poner de manifiesto esa discontinuidad y, además, usarla en forma productiva.

comunes en América Latina durante la década del 40; la cena con el matrimonio burgués (en el "Segundo encuentro: escenas de la vida burguesa") tiene una iluminación expresionista mientras que la charla adopta un tono de divulgación a la manera del *Reader's Digest*; en cambio, los saltos de eje y los cortes sin *raccord* de la escena siguiente, en el departamento de la hija de ese matrimonio, copian el estilo de la *nouvelle vague* para luego derivar hacia un romanticismo a la manera de Douglas Sirk; las imágenes del campesino que vió a la virgen (en "Tercer encuentro: escenas de la vida eclesiástica") reproducen el formato sensacionalista de un noticiero televisivo; y en la búsqueda final, cuando M emprende su largo viaje, se entremezclan la imaginiería paisajística de las películas de gauchos (como *Don Segundo Sombra*, Manuel Antín, 1969) con ciertas anticipaciones sobrenaturales del cine de vampiros y aparecidos en la tradición alemana de Murnau.

Cozarinsky declaró que su voluntad fue "construir una historia que hasta cierto punto es narrativa en sentido tradicional, de una manera no narrativa. No para ocultar la narratividad, sino para hacerla surgir de una manera indirecta. El esquema formal (empleo esquema en sentido de forma que al mismo tiempo va revelando una cantidad de relaciones y posibilidades de un material) que me interesaba era el del *ensamblaje* (no digo collage porque para mí representa la reunión de materiales en un plano) pensando en las cosas de Rauschemberg, en las que todos los elementos se reúnen en un espacio y es el espacio lo que importa, donde establecen relaciones y se confrontan, y algo ocurre o no (...) Un film que no funcionara como una obra, como una cosa terminada —por más

abierta que fuera— sino como un espacio, un lugar de encuentro, de contraposición y confrontación de elementos distintos que al pasar por ese espacio común dejarán trazas que fueran quedando como marcas de los distintos pasos"²¹⁵. El *assemblage* podría definirse como una técnica en la que objetos y materiales naturales o manufacturados, tradicionalmente considerados como no artísticos (una almohada, botellas de Coca Cola, animales embalsamados), son incorporados a la tela en una estructura tridimensional. Las fronteras entre el *collage* y el *assemblage* no son tan precisas, pero mientras el *collage* opera sobre el plano, el *assemblage* recurre también a salientes y protuberancias. Por esa razón, podría decirse que el *assemblage* tiende a diluir las fronteras entre pintura y escultura: se trata de una pintura, pero que invade escultóricamente el espacio del espectador. Rauschenberg dijo que procuraba trabajar "en el vacío entre el arte y la vida". Efectivamente, en sus *combine paintings* de la década del 50, la técnica del *assemblage* radicaliza los cuestionamientos del *collage* al espacio pictórico tradicional: en el *assemblage*, la liquidación de los parámetros de uniformidad plástica adquiere un sentido extremo, puesto que la diversidad de los

²¹⁵ Federico de Cárdenas, "Entrevista con Edgardo Cozarinsky", op. cit., pp. 22-23. Aun cuando en otros libros o films, Cozarinsky recuperará la noción de la obra como unidad dispersa, ya no trabajará en el mismo nivel de fragmentación estructural y heterogeneidad estilística. *La novia de Odessa*, por ejemplo, no es una mera colección de cuentos aislados sino que los relatos se imbrican unos con otros mediante vínculos sutiles entre los personajes. Y en un film como *El violín de Rothschild*, la ausencia de unidad narrativa entre las partes es compensada por el evidente andamiaje conceptual que organiza el relato.

materiales se proyecta ahora tridimensionalmente y acentúa el efecto de dispersión²¹⁶.

Poniendo en cuestión el espacio de la narración cinematográfica, el *film-assemblage* de Cozarinsky insiste en no integrar las diferencias: es un espacio sin características propias en donde se encuentran y entrecruzan de manera contradictoria distintos componentes. La noción de montaje que lo organiza no supone el concepto clásico de fluidez sino, solamente, un procedimiento por discontinuidad. Como en las enumeraciones borgeanas esa reunión de elementos dispares sólo funciona, paradójicamente, si no se integran en una secuencia. El marco que debería garantizar su cohesión decreta, sin embargo, un irrefrenable impulso hacia lo disperso. Los criterios que permiten producir sentido nunca son uniformes sino continuamente variables; por lo tanto, el único principio de organización consiste en rechazar, en cada momento, cualquier principio de organización. Más que una narración en el sentido novelesco, una figura de diseño que se propone desmontar los mecanismos de la lógica narrativa²¹⁷.

La única conexión entre esos momentos inconmensurables, el único débil hilo conductor que organiza un relato es M, el

²¹⁶ Sobre la noción de *assemblage*, véase John Elderfield (ed.), *Essays on Assemblage*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1992; William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1961 y Diane Waldman, *Collage, Assemblage and the Found Object*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1992.

²¹⁷ El espacio narrativo del film funciona como una *heterotopía*, en el sentido disfuncional con que Foucault define a las inquietantes taxonomías borgeanas para diferenciarlas del universo armónico de la *utopías* (Michel Foucault, "Prefacio" a *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1985). Para un análisis detallado de la enumeración en Borges, véase Beatriz Sarlo, "La fantasía y el orden", en *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit. y Sylvia Molloy, "El soterrado cimiento", en *Las letras de Borges*, op. cit.

protagonista, pero a condición de que atravesase impasible todos los espacios del film como un observador que no fuera modificado por los diversos encuentros a los que se enfrenta. Al principio, un cartel se interroga: "¿Quién es este hombre? ¿Quién podrá decir algo de él?" Sobre un fondo blanco, M posa de frente y de perfil, como en las fotos de un prontuario policial, mientras se escucha el repiqueteo de una máquina de escribir que inscribe sobre la pantalla negra los puntos suspensivos del título. Desde el comienzo, antes del comienzo, el film anuncia la suspensión de toda respuesta, la imposibilidad de conocer algo sobre M. Aunque la película se propone como una investigación sobre un personaje, al cabo de la pesquisa no es mucho lo que sabemos de él; pero, a cambio, su recorrido ha iluminado otros contextos. De modo que, si bien el cura ocupa el centro de la narración, es evidente que a Cozarinsky no le interesa en sí mismo sino por lo que pueda reflejar de aquellos que se cruzan con él: "al final del film, cuando ha sido borrado, cuando se ha evaporado tan perfectamente como Nosferatu en el film de Murnau, atravesado por el primer rayo de luz matinal, es poco lo que hemos aprendido sobre él, casi nada. Si algo ha podido recogerse es la forma en que otras figuras reaccionan ante él, algunos contextos, algunas relaciones señaladas, reveladas por su trayecto"²¹⁸.

Puntos suspensivos es, entonces, un film sin estilo que sigue el trayecto de un hombre cuyo destino no le interesa desentrañar.

²¹⁸ Federico de Cárdenas, "Entrevista con Edgardo Cozarinsky", op. cit., p. 17. El film no pretende un estudio psicológico del personaje; más bien lo rechaza. En otro momento de esa misma entrevista, Cozarinsky recurre a una metáfora química para definir al personaje y a su relación con el contexto: "un cuerpo ajeno entrando a un organismo y siendo rechazado, pero provocando una cantidad de reacciones a su paso" (p. 26).

Aunque la historia gira a su alrededor, M es un enigma vacío (como Charles Kane en *El ciudadano*); no un hueco que el relato vendría a llenar sino una superficie en donde se reflejan aquellos que miran en él. Importa por lo que produce a su alrededor. Una vez que ha puesto en marcha la narración, se diluye como enigma. En este sentido, la pregunta inicial, "¿Quién es este hombre?" funciona igual que el misterio de *Rosebud* en la película de Welles: es un MacGuffin, una coartada ficcional, una complicidad, un pretexto que fija la trama en un punto (que puede ser insignificante) alrededor del cual evolucionará la película²¹⁹. Para Cozarinsky, M es una especie de Rip Van Winckle que hubiera despertado en la Argentina de fines de los años 60. Su carácter anacrónico es lo que, como un catalizador, permite calibrar los desplazamientos de su entorno. Al cruzarse con ese cura reaccionario y pre-conciliar, los demás personajes quedan inevitablemente confrontados a su propio pasado y, en las diferencias que allí surgen, se evidencian los acomodamientos. Esa exterioridad analítica define a M como un observador lúcido e incisivo (más allá de las consideraciones morales que puedan hacerse sobre él) cuya mera presencia enjuicia implícitamente los comportamientos de los demás. Aquí *Puntos suspensivos* encuentra su linaje en la obra de Henry James, a quien el cineasta había dedicado un libro —*El*

²¹⁹ Para una caracterización del MacGuffin, véase François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1988, capítulo VI. En los films siguientes Cozarinsky recurrirá a menudo a un principio formal, a un pretexto ficcional, a una metáfora narrativa, es decir, un motivo aglutinante que le permita organizar los materiales documentales. Es lo que sucede, por ejemplo con la coartada biografista de *Citizen Langlois* o la "metáfora central" del sarcófago en *Autorretrato de un desconocido: Jean Cocteau (Autoportrait d'un inconnu: Jean Cocteau)* (1983) o el motivo del viaje en *Boulevards del crepúsculo*.

laberinto de la apariencia— en donde analizaba sus mecanismos de representación.

Tanto en Cozarinsky como en James se trata de indagar las posibilidades de una percepción correcta de la realidad. Sin embargo, aunque Cozarinsky aprende en James las reglas de composición de un relato, *Puntos suspensivos* no procesa de igual manera todos los elementos del vínculo entre ambos autores. La conexión entre ellos no radica en una concepción similar del personaje y de su relación con el mundo, a pesar del engañoso paralelismo que sobre este aspecto podría sugerir la lectura misma del ensayo de Cozarinsky. En su análisis de *The Sacred Fount*, el crítico destaca la singularidad del narrador en primera persona del cual, en principio, nada se sabe (ni siquiera su sexo hasta bastante avanzada la novela) puesto que nunca se lo describe. Justamente porque todo es narrado desde su perspectiva, él parece constituirse como el punto ciego de la representación. Existe sólo en tanto punto de vista: "La convención tácita de toda ficción, que el lector acepta naturalmente —escribe Cozarinsky—, es que la narración sea impersonal, o que utilice el punto de vista de uno o varios personajes, aun sin imponerse la limitación de la primera persona. Pero tanto el punto de vista como la primera persona exigen de un personaje que los sustente, por más lateral e insólita que sea su intervención en el relato. La dificultad surge en *The Sacred Fount* pues la primera persona es, aparentemente, sólo un punto de vista, cuya inteligencia analítica observa y saca conclusiones de la conducta de otros personajes sin

que exista él mismo como personaje"²²⁰. Sin embargo, es posible deducir los rasgos de su carácter a partir de su propia actitud de espectador; es decir, por el modo en que lo narrado se refracta sobre su perspectiva. De hecho, lo que interesa siempre en James no es una supuesta verdad que podría obtenerse a partir del examen de los hechos sino, precisamente, el diseño que una mirada impone a los materiales en bruto que entrega la realidad²²¹. Mientras que el narrador de James es un puro punto de vista, el protagonista de *Puntos suspensivos* no importa en tanto perspectiva sino, más bien, por lo que permite advertir de aquellos que lo miran a él (o se miran en él). Más que un panóptico, M es como una bestia de zoológico o un portento de feria, expuesto desnudo ante todas las miradas²²². Son, en todo caso, dos modos distintos de no existir como personaje: uno refracta todo lo narrado *a partir de* su propia perspectiva; el otro refleja como un espejo y sólo predica *sobre* aquellos que se enfrentan a él.

No es, entonces, una misma concepción del protagonista lo que vincula a la película de Cozarinsky con la obra de Henry James. Lo que aquella hereda de ésta es cierto espíritu ambulatorio y analítico

²²⁰ Edgardo Cozarinsky, *El laberinto de la apariencia (Estudios sobre Henry James)*, Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 15-16.

²²¹ Véanse, por ejemplo, sus relatos "La figura en el tapiz", "Lo real" o "La lección del maestro". El propio Cozarinsky definió a la obra de James como "una epopeya de la conciencia" y a su tema como el "desarrollo del sentido moral por el enfrentamiento de la conciencia con una experiencia difícil de asimilar" (Edgardo Cozarinsky, *El laberinto de la apariencia*, op. cit., p. 11).

²²² Es notoria la insistencia del film en exhibir al protagonista en su más llana corporeidad, incluso en su desnudez. Lo cual, ciertamente, contribuye a constituirlo como una superficie opaca, una cifra. Cuanto más se lo exhibe, menos se sabe de él. Pero aunque se trata de un fenómeno de feria, no es, como Kaspar Hauser, un abismo insondable en el que la humanidad se halla en retirada y en el que los demás se desconocen sino, más bien, como el hombre elefante, un desvío posible o un espejo deformado en el que se puede reconocer a la sociedad que lo mira.

que guía al periplo del personaje por diversos espacios²²³: Alguien regresa a un entorno conocido (o que creía conocer) sólo para verificar cómo todos allí han cambiado. Igual que el viajero cósmico en la teoría de Einstein, en ausencia del emigrado, el tiempo ha transcurrido de manera diferente, a distinta velocidad, para uno y para otros. Si el alejamiento disparó esa diferente aceleración de los tiempos, la reunión permite confrontar cambios y verificar distintos posicionamientos. Como en "A round of visits" de James, M circula por diversos entornos que deberían haberle resultado familiares pero es rechazado como si fuera un organismo extraño. Su visita deja en evidencia que él quedó al margen de los desplazamientos de los demás y eso lo ha dejado afuera²²⁴. Ese espacio que rechaza a M es el de la vieja derecha política (la derecha tradicional, eclesiástica, fascista y militarista) que ahora, camuflada de liberalismo, intenta presentarse como una derecha moderna que se hubiera desplazado hacia el centro. El recorrido de este sobreviviente fanático y reaccionario es, entonces, una peregrinación por el nuevo estado de cosas en las instituciones de la derecha argentina hacia fines de los 60.

Puntos suspensivos se organiza alrededor de tres secuencias centrales que son tres (des)encuentros, tres amargos momentos de detención en el largo via crucis del sacerdote: "Primer encuentro:

²²³ Esos rasgos, el vagabundeo y la observación, son también aspectos centrales en la definición que da Deleuze sobre el cine moderno. Véase Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1985, capítulo I: "Más allá de la imagen-movimiento".

²²⁴ Cozarinky repetirá este esquema en "El viaje sentimental", el primero de los relatos de *Vudú urbano*: allí, el protagonista, residente en París, emprende un viaje fantasmagórico a través del tiempo y del espacio que lo devuelve a Buenos Aires y al inevitable desencuentro con los viejos conocidos.

escenas de la vida marcial", "Segundo encuentro: escenas de la vida burguesa", "Tercer encuentro: escenas de la vida eclesiástica". En cada caso, el tono paródico que adopta el film impone una distancia crítica. Y esa distancia crítica le permite a Cozarinsky denunciar la persistencia de la intolerancia, la violencia y el fascismo por debajo del discurso supuestamente remozado de la derecha. Ya el primero de esos encuentros desnuda cómo se ha operado este cambio cosmético. No sólo porque se trata, literalmente, de un *strip-tease* sino porque está dramatizado en la retórica misma del monólogo cabaretero con que el militar se despide del cura. Mientras se quita su ropa castrense (un viejo uniforme de la época de la conquista del desierto), el hombre gruñe frases como "la raza", "la sangre", "la tradición", "la hombría de bien", "la patria", "el estilo de vida que nuestros mayores nos legaron", "la conservación de nuestro acervo cultural", "el virus de las ideologías foráneas"; pero luego, mientras se viste con traje de ejecutivo, derrapa sin solución de continuidad hacia otro tipo de discurso: "Porque se imponen los cambios de estructura. Que la coyuntura actual no nos supere. Se trata de adecuar las armas ideológicas al desafío tecnológico. A las Fuerzas Armadas compete hoy una nueva y gloriosa misión, la única vía para cumplir los postulados del desarrollo. El país impactado exige este replanteo a nivel de fuerzas vivas. Se me ha hecho tarde, padre: tengo una reunión de directorio en el United Interamerican Development Bank. ¿Lo acerco a alguna parte en mi gran Torino-supersport-carrozado?". El burdo mecanismo de travestismo con que Cozarinsky ejemplifica la mutación y la velocidad de esa mutación (en un solo plano y en tiempo real, ante nuestros ojos y los de M) intenta hacer evidente

que sólo se trata de un cambio de piel y que el cura no podría mantener el paso de ese desplazamiento. Es marginado, entonces, porque ha quedado atrás. Pero tampoco se trata de una verdadera confrontación entre la derecha tradicional y una derecha capitalista modernizante: M no es un enemigo que debe ser extirpado sino, solamente, la prueba comprometedora de un vínculo que no debería ser exhibido en público²²⁵.

A pesar de las diferencias, el enemigo es reconocible para todos ellos y sigue siendo el mismo aunque pueda adoptar distintas formas, tal como se expone en la visita al matrimonio burgués. Durante la cena, ese temor del Otro se condensa en diversos mitos concebidos por la paranoia de una clase social a través del prejuicio, el desprecio y la banalidad de la charla de salón ("Table talk should never be personal", sentencia el hombre). Primero la mujer se lamenta por los pobres con despectivo paternalismo: "Te voy a contar una cosa increíble que leí el otro día en *L'Express*. Fijate que los jabones tienen propiedades muy naturales, así que son absorbidos por la tierra; pero los detergentes son sintéticos así que se quedan en el espacio, me supongo, y se transforman en globos, en espuma o en algo por el estilo. Y estos productos monstruosos (...) empiezan a corroer y a

²²⁵ Al final de la película, luego de la desaparición del sacerdote, la panorámica de 360° sobre el amanecer en la ciudad inerte mientras se escucha el poema "Esperando a los bárbaros" hace suponer que nada ha cambiado. Es interesante, por otra parte, que la muerte de M (M —recuérdese— como *M, el vampiro* en el film de Lang) se duplique con la aniquilación de Nosferatu en el film de Murnau, arrasado por el primer rayo de sol. En su ensayo sobre Henry James, Cozarinsky utiliza la metáfora del vampirismo para referirse al narrador de *The Sacred Fount* cuya voraz observación del entorno despoja de intimidad a los demás (véase, Edgardo Cozarinsky, *El laberinto de la apariencia*, op. cit., pp. 25-31). En el caso de *Puntos suspensivos*, además, la asociación sacerdote-vampiro connota la persistencia y la recurrencia de esa fuerza del mal que atraviesa la oscura noche de los tiempos.

destruir todo lo que encuentran. Y pensar que estos pobres desgraciados, mucamos nuestros, los usan todos los días en la cocina. Mirá pobres infelices". Enseguida entra la mucama con una elegante fuente y sirve la comida compuesta por los miembros de un bebé descuartizado²²⁶. Luego el hombre enuncia una singular versión del peligro amarillo (o rojo): "Fijate que leí el otro día en el *Observer* que un profesor de la Universidad de Malibú Beach, un tal Cliterhouse, dice que el verdadero peligro amarillo no está en el salto hacia adelante preconizado por Mao sino en el salto hacia abajo. Te voy a explicar qué es. Los chinos están muy regimentados (...) Entonces, si vos les ordenás que salten todos al mismo tiempo, el mismo día y a la misma hora, desde una altura determinada (vos imagináte que son, qué sé yo, 500.000.000 de chinos, una cosa por el estilo), se produce una ola expansiva descomunal que provoca un maremoto en el Pacífico (...) y eso termina por hundir hasta la baja California, con todas las consecuencias que eso tiene". Por último, la llegada de la hija del matrimonio (que estudia en París) imprime una modulación generacional para ofrecer una versión snob y a la moda de esos mismos lugares comunes. Su desprejuiciado coqueteo con el exotismo encubre apenas la repugnancia de pertenecer al tercer mundo y la aspiración de confundirse con la cultura europea. Cuando el cura dice haber oído que en París hay mucho interés por los latinoamericanos, la joven responde: "Sí, pero los argentinos vamos muertos. No

²²⁶ El mito del niño asado y otras fantasías macabras empezaron a circular hacia fines de la década del '40 como figuras que condensaron los temores de la burguesía ante el surgimiento del peronismo, el poder de Evita y la mayor presencia de la clase baja en la vida pública. Véase Marie Langer, "El mito del niño asado y otros mitos sobre Eva Perón", en *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis*, Buenos Aires, Hormé, 1966 y Hugo Vezzetti, "Isabel I, Lady Macbeth, Eva Perón", *Punto de vista* n° 52, agosto de 1995.

tenemos color local, no parecemos indios, no impresionamos a nadie. Nous ne sommes pas assez tiers monde". Así, a lo largo de la cena, ese Otro temido —en tanto distinto de uno— es definido en términos de clase, ideológicos y culturales.

En ese contexto, el poema "Esperando a los bárbaros", recitado sobre el final de la película, adquiere un significado preciso. Sobre la imagen circular de la ciudad ya sin M se escuchan a dos voces las preguntas y las respuestas con que los versos de Konstantin Kavafis escenifican el horror y la fascinación de la alteridad: "La noche ha caído y los bárbaros no llegan / Llegan, en cambio, gentes de la frontera y dicen que no hay bárbaros a la vista / ¿Y qué haremos sin bárbaros? / Esta gente de algún modo era una solución"²²⁷. Lo otro aparece demonizado como una amenaza exterior; pero, en el final, el plural mayestático del poema debe admitir que esa alteridad era constitutiva de la propia identidad. Para esa civilización decadente que describe el poema, la presencia aterradora de los bárbaros en la frontera es la promesa de que algo (aunque sea algo terrible) suceda. Eso explica el estado de suspensión que, en el título, impone el gerundio. La espera angustiosa de los habitantes de la ciudad sitiada se convierte, paradójicamente, en su único signo vital. La garantía de

²²⁷ En *Crepúsculo rojo* (*Dans le rouge du couchant*, 2003), Cozarinsky vuelve por primera vez sobre algunos tópicos de *Puntos suspensivos* (los años 70 en la Argentina, la agitación política y la guerrilla) y, entonces, ese primer film regresa como si fuera la dimensión reprimida de toda su obra. Significativamente, el primer plano de *Crepúsculo rojo* es una larga panorámica circular sobre los edificios cercanos al puerto de Buenos Aires, que parecería recomenzar allí donde *Puntos suspensivos* había concluido, mientras se escuchan nuevamente unos versos de Kavafis (en esta ocasión del poema "La ciudad": "Nuevas tierras no hallarás, no hallarás otros mares. / La ciudad te ha de seguir. Darás vueltas / por las mismas calles. Y en los mismos barrios te harás viejo / y en estas mismas casas habrás de encanecer. / Siempre llegarás a esta ciudad").

su permanencia es esa amenaza imaginada de los bárbaros, eso salvaje, primitivo y brutal que vendría desde afuera para arrancar a la ciudad de su letargo indolente. No es un dato casual. Esa tensión entre fuerzas que son tanto políticas como estéticas articula otros films del período (que también discrepan, en un doble frente, con el cine argentino tradicional y con el nuevo cine político): *Invasión*, *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* o *Alianza para el progreso*, entre otros. En todos ellos el núcleo dramático es siempre una situación de asedio en donde miden sus fuerzas un interior aislado y un exterior fantasmal (aunque de un film a otro, por supuesto, cambia el valor que se le asigna a esos dos bandos). Es evidente que el tópico de un espacio asediado (que a su vez presupone la dicotomía civilización / barbarie) flotaba en el aire de fines de los 60. En el enfrentamiento entre los Players y los Angeles caídos, por ejemplo, aparecía dramatizada toda la tradición latinoamericana sobre *civilización y barbarie* (no sólo en la versión sarmientina sino, también, particularmente, en la reformulación que de ese antagonismo hace José Rodó a partir de las figuras de Ariel y Calibán). En *Puntos suspensivos*, reaparece ese vínculo problemático pero no tanto como tensión entre un anverso y un reverso que se excluyen mutuamente sino como estrategia de invención en la que el otro es representado como un vacío henchido de presagios que adopta los rasgos inequívocos del mal.

"La literatura —dice Ricardo Piglia sobre el *Facundo*— no excluye al bárbaro, lo ficcionaliza, es decir lo construye tal como se lo imagina el sujeto que escribe. El enemigo es un objeto privilegiado de representación. Hay que entrar en su mundo, imaginar su dimensión

interior, su verdad secreta, sus modos de ser. El otro debe ser conocido para ser civilizado. La estrategia ficcional implica la capacidad de representación de los intereses ocultos del adversario. En ese sentido la barbarie es la construcción del adversario *ideal*"²²⁸. He ahí el carácter necesario de esa pura alteridad, entonces, que es imaginada y construida como un antagonismo irresoluble, como una diferencia perfecta. La ficción no se lee en la disyunción manifiesta de ese enfrentamiento sino en su implícita conjunción. La construcción del Otro supone investirlo con una serie de significaciones imaginarias que lo convierten en receptáculo de todas las fantasías sobre lo desconocido. Lo que Edward Said define como *orientalismo* condensa de un modo genérico los rasgos de esa invención del Otro que viene a acomodarse a los propios intereses: "El orientalismo presupone la exterioridad, esto es, el hecho de que el orientalista —poeta o académico— hace hablar al Oriente, lo describe, simplifica sus misterios por y para el Oeste. No le interesa el Oriente excepto como la causa primera de lo que dice. Lo que dice y escribe, en virtud de que está dicho o escrito, indica que el orientalista está afuera del Oriente tanto en un sentido existencial como moral. El principal producto de esta exterioridad es por supuesto la representación (...) La afirmación escrita resulta una presencia para

²²⁸ Ricardo Piglia, "Sarmiento, escritor", *Filología* año XXXI, n° 1-2, 1998, p. 25. Sobre la construcción del Otro y de la barbarie a partir del modelo de *Facundo* como retrato hecho a partir de un juego de contraposiciones, como disputa entre apropiaciones y creaciones semánticas o como investigación criminalística, véase Noé Jitrik, *Muerte y resurrección de Facundo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983; Julio Schvartzman, "Facundo y la lucha por el sentido", en *Microcríticas. Lecturas argentinas (Cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996; Adriana Rodríguez Pérsico, "Las instituciones y la guerra en las biografías de la barbarie de Sarmiento", en *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, OEA, 1993.

el lector en la medida en que ha excluido, desplazado y convertido en superfluo cualquier posible "Oriente" en tanto *algo real*'. Por lo tanto, resulta significativo —como advierte Carlos Altamirano a partir de Said— que proliferen en Sarmiento las analogías orientalistas; es decir: no la mera descripción exotista sino una caracterización saturada de ideología. Y en esa misma dirección señalada por Said (aunque ahora traducida a una perspectiva multiculturalista que tiende a subsumir las *diferencias* bajo la pacífica coexistencia de lo *diverso*), Stam y Shohat analizan ciertos tópicos cinematográficos mediante los cuales el pensamiento eurocéntrico ha dado forma tanto a las fantasías de conquista sobre las tierras vírgenes así como a los temores de vejación por los salvajes. El viaje del cura, afuera de la ciudad y hacia el campo, en busca del misterioso joven, es un viaje hacia lo otro (como en *Una excursión a los indios ranqueles*), es una confrontación con la barbarie (como en *Facundo*) y es una inmolación cometida por un enemigo monstruoso (como en "El matadero")²²⁹. "Yo no existo. Vos lo sabés. Pero creíste tanto en mí", dice el joven casi al final, antes de sodomizar y dar muerte al sacerdote. Como el poema de Kavafis, el film de Cozarinsky no es tanto sobre lo Otro sino sobre los efectos que esa alteridad produce. Ciertamente, *Puntos*

²²⁹ Véase Edward Said, *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1994, pp. 20-21; Carlos Altamirano, "El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997 y Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Londres, Routledge, 1997 (en especial el capítulo "Tropes of Empire"). Para una confrontación del libro de Sarmiento con el de Mansilla, véase Julio Ramos, "Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla", en *Paradojas de la letra*, Caracas, Ediciones eXcultura, 1996 y para una confrontación con el texto de Echeverría, véase Adriana Amante, "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez", en Julio Schwartzman (director del volumen), *La lucha de los lenguajes*, tomo 2 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2003.

suspensivos no pretende un examen de ese desconocido que se presenta como la encarnación del demonio (o de lo bárbaro que, en este caso, es lo mismo), así como tampoco es el sacerdote el centro de su interés. Si importan es sólo porque aquél es el que ha pasado al otro lado mientras que éste es el que se ha quedado atrás; es decir, importan por lo que revelan en función de esa nueva derecha supuestamente moderna y liberal.

Lo que obsesionaba a Cozarinsky en el origen de la película era "hasta qué punto esa neutralización de fuerzas opuestas que siempre se opera en Buenos Aires y en distintas esferas de la política argentina era en realidad una especie de pantano en el cual se anegaban todas las cosas y se borraban las diferencias, pero no en sentido positivo, de conciliación —como podría parecer— sino en el de confusión, de estancamiento"²³⁰. Frente a esa neutralización, el modelo del *assemblage* en tanto esquema formal adquiere una dimensión más amplia como propuesta estética excesiva e irrecuperable: más que en la denuncia argumental es allí, en ese desacoplamiento de materiales, en donde el film plantea de la manera más extrema su refractaria oposición y su ruptura sin retorno. El máximo desajuste, la máxima fricción como respuesta a un equilibrio aparentemente armónico. Ya he señalado más arriba que *Puntos suspensivos* no busca fundir los distintos estilos de las secuencias sino que, al contrario, se esfuerza por mantener su autonomía. Pero lo interesante es que Cozarinsky no confina esa operación al nivel estructural sino que la hace desbordar, como un

²³⁰ Federico de Cárdenas, "Entrevista con Edgardo Cozarinsky", op. cit., p. 22.

principio general de desmontaje, sobre todos los componentes audiovisuales de la película.

El sonido directo aparece en abierta confrontación con el doblaje y la sonorización: Cozarinsky no intenta fusionarlos sino que aprovecha la potencia que surge de su coexistencia conflictiva (de manera exacerbada en la conversación entre el cura y la joven burguesa sobre las emociones y la mala literatura, donde incluso es otra voz —la del propio director— diferente a la del personaje la que se escucha en off). Pero además, el sonido directo es utilizado en contra de su valor habitual: aquí no connota el sentido de verdad o autenticidad que suele adjudicársele sino que, precisamente, es el escenario privilegiado de los clichés, los tics y los lugares comunes; es decir, el territorio de la hipocresía, la argucia, el fingimiento. Es lo que sucede en la escena de la mujer que acude a un consultorio sentimental televisivo y a quien M escucha indistintamente como en un confesionario o como quien asiste a las pruebas de un *casting*. Asimismo, la música suele ser impertinente respecto de la escena (como en el strip-tease del militar, en donde se escucha la melodía torera "España cañí") con lo cual el sentido de la imagen se disloca y reconfigura a partir de resonancias impensadas. En cambio, cuando parecería ir en el mismo sentido de las acciones, se produce una especie de sobreactuación musical que, finalmente, impide percibirla como una cuarta dimensión de la imagen y hace que se advierta la disociación. Así, por ejemplo, cuando la criada entra para anunciar que la cena está servida (y sabemos que el niño asado será el plato principal): los acordes terribles de "La canción del lamento" de Mahler anticipan la macabra revelación, pero en lugar de acentuar el

dramatismo de la escena desde el fondo de la imagen, la música deja en evidencia su irrupción en tanto golpe de efecto sonoro. El mismo efecto de absurdo extrañamiento surge cuando los personajes enuncian clichés pero recitados como si fueran su propio pensamiento (tal como sucede, durante la cena, con las teorías sobre los chinos y el gran salto hacia abajo o sobre el poder destructivo de los detergentes), o bien con las imágenes de Buenos Aires en 16 mm cuya connotación documental es rápidamente desvirtuada por un comentario sociológico y urbanístico sobre la ciudad de Calcuta. Cada uno de esos elementos (uso reactivo de la aparente espontaneidad del sonido directo, empleo no funcional de la música, naturalización de textos ajenos dentro del discurso de los personajes, impugnación de la diferencia entre documental y ficción) funciona como comentario crítico y distanciador respecto de los otros. Así, todo el montaje visual y sonoro apela a la deconstrucción en vez de aprobar una sutura. Es decir, no integra, no neutraliza la heterotopía de los componentes audiovisuales sino que subraya su impenitente discontinuidad.

Así planteado, el *assemblage* busca constituirse en un método compositivo que sea la cifra de un desmembramiento sin recomposición posible. No se trata de una poética alternativa sino del rechazo de toda poética. Lo heteróclito insiste en permanecer asociado pero sin alcanzar ninguna aleación; es decir, hay ocupación de un mismo espacio pero sin procurar un común denominador. Su método compositivo es la descomposición. En ese abigarramiento de materiales Cozarinsky no pretende tanto definir una línea estética sino, más bien, poner distancia con una cierta idea del cine. Se trata

de un *film de método*, dedicado a manifestar *in extremis* la voluntad de un rechazo. Su función es la de una gestualidad exacerbada. Frente a la homogeneidad estética, la linealidad narrativa, la identidad de los personajes y la causalidad dramática de un arte clásico, *Puntos suspensivos* bosqueja una contienda de cruces impensados que todavía no alcanzan (no quieren / no pueden) una resolución. Una película que no está ahí para inaugurar una poética propia sino para señalar la dimensión extrema de un despojamiento; una película que se lanza furiosamente hacia sus propios bordes sabiendo que no podrá expandirlos, como si fuera un puente que el cineasta atraviesa y que destruye luego de haberlo cruzado.

Mientras en este primer film hay una voluntad crispada por empujar los materiales hacia el punto de su dispersión, en las películas que realizará después, Cozarinsky se dedicará a acercar discursos aparentemente distantes para revelar, en una tensa continuidad, sus conexiones ocultas (o, en todo caso, su soterrada implosión). En este sentido, es cierto —como afirma el propio realizador— que *Puntos suspensivos* constituye un borrador. Pero no porque proponga una aproximación provisoria a cuestiones que luego serán reformuladas, ajustadas y perfeccionadas sino, más bien, porque constituye un descarte, un bosquejo que en seguida se desecha para ensayar en otra dirección. La declaración de intenciones sobre lo que debería seguir y que caracteriza a todo comienzo será desmentida por la obra posterior. Como si fuera un falso comienzo (o un comienzo en falso), un inicio fallido. El comienzo, en este sentido, es aquello que es dejado atrás: un punto de partida, es decir, un lugar del cual inevitablemente la obra se alejará. Y así como hay algo del

cine argentino que *Puntos suspensivos* rechaza pero aparece en el film como negatividad, de la misma manera esta opera prima es una ausencia que se intuye, fantasmal, por detrás de las películas que Cozarinsky realizará a continuación. Si hay alguna vinculación con la obra posterior del cineasta, si prepara el terreno para los films futuros, si establece su condición de posibilidad, eso se debe —en todo caso— a que explora y clausura una zona que luego quedará al margen de sus preocupaciones. *Puntos suspensivos* funciona como un negativo (en el sentido fotográfico) de los films que Cozarinsky realizará a continuación. Por eso el *punto de no retorno* es también, en cierto sentido, un *punto muerto*. Si *Puntos suspensivos* es un film extremo, la dimensión de su apuesta está dada por su radical despojo. De alguna manera, esta obra es lo contrario de una obra porque no integra sus materiales y sólo insiste en su indómita desarticulación. No hay allí un cineasta plantando sus banderas sino cortando todas las amarras.

III

Probablemente, la mayor diferencia entre el primer film de Cozarinsky y su obra posterior estriba en el modo de trabajo con materiales heterogéneos. Mientras que en esa opera prima todo el esfuerzo consiste en mantener la *separación* de los componentes (y buscar en su conflicto algún estallido de sentido), en las películas posteriores lo disímil *interactúa* de maneras contradictorias (a través

de un diálogo que descubre en los desplazamientos un nuevo significado para las imágenes). Hay un momento clave en *Puntos suspensivos*, en donde esos dos regímenes visuales coexisten en el interior mismo de la imagen. Se trata de la secuencia "¿Dónde ocurre todo esto?": curiosamente, allí en donde el film extrema su procedimiento (des)compositivo, se anuncia, sin embargo, el método de trabajo de películas muy diferentes que incluso niegan los comienzos del cineasta.

La secuencia se sostiene sobre una compleja alteración mutua entre el sonido y la imagen. Es una miniatura documental que describe en forma anodina y estandarizada la diaria agitación del centro de Buenos Aires: gente caminando por la calle, autos, negocios, vidrieras, afiches, letreros luminosos. Las imágenes son tomas de 16 mm ampliado, lo que confiere al conjunto una impronta testimonial (textura con mucho grano, imagen sucia, colores imprecisos y saturados, cierta desprolijidad en los movimientos de cámara) y produce automáticamente una distancia respecto de la secuencia que la precede y la que le sigue. Pero además, la banda sonora se halla en relación de doble divergencia respecto de esa sucesión visual. Por un lado, el texto que comenta las imágenes es una reflexión urbanística sobre la ciudad de Calcuta cuyas referencias específicas sorprenden tanto por las obvias diferencias entre las dos ciudades como por las impensadas similitudes metafóricas que surgen del choque entre imagen y texto. Ese texto es dicho en un castellano impostado, a la manera de los *Travel Talks* de Fitzpatrick, y en un segundo plano sonoro es repetido por otra voz en un inglés de falso hindú de película de Hollywood. Por otro lado, al comienzo y al final de la

secuencia se escucha el tema "Patrulla de cosacos", cuya música de balalaikas y acordeones es interpretada por una típica orquesta de baile argentina de los años 40. De este modo, el comentario en off y el tema musical no sólo generan una falta de correspondencia con la imagen sino que también introducen un doble nivel auditivo en donde lo reconocible y lo exótico no cesan de desdoblarse en permanente conflicto.

Por un lado, las imágenes, la música y la doble narración conspiran contra cualquier intento de cohesión audiovisual. Todo, en la secuencia, tiende a la dispersión. Si hay algún efecto de sentido, surge del choque entre dimensiones inconmensurables, como en un cadáver exquisito. Digamos: la secuencia funciona porque Buenos Aires no es Calcuta y reconocemos esa divergencia en la imagen y el sonido. Pero por otro lado, la puesta en contacto de esos niveles tan disímiles produce extrañas asociaciones que obligan a desplazamientos interpretativos para acomodar lo que se ve y lo que se escucha. En ese nuevo ordenamiento, la secuencia funciona porque aceptamos que Buenos Aires es Calcuta. O más bien: al superponerse, Buenos Aires y Calcuta se anulan mutuamente y pierden toda entidad espacial diferenciada. Los rasgos supuestamente inmutables que podían caracterizar a cada ciudad han perdido su valor distintivo. La secuencia podría leerse como una respuesta a la descripción de *La hora de los hornos* en donde Buenos Aires aparece como la ciudad-puerto que mira a Europa. Es evidente que el film de Solanas actúa en el imaginario de Cozarinsky como una referencia irónica. (Allí donde *La hora de los hornos* se formula interrogantes como "¿qué hacer?" y los responde programáticamente, *Puntos*

suspensivos sólo hace las preguntas —"¿dónde ocurre todo esto?", "¿quién es este hombre?"— pero nunca las responde.) La analogía entre Buenos Aires y Calcuta propone una especie de orientalismo invertido: una mirada extrañada sobre el propio espacio que surge de aplicar a un entorno conocido los lugares comunes construidos en la interpretación del Otro. Sin que resulte una situación ajena al sistema de *Puntos suspensivos* y sin que su reaprovechamiento en obras posteriores implique alguna continuidad estilística entre los dos Cozarinsky, lo cierto es que ambas interpretaciones son toleradas por el film. La secuencia posee un funcionamiento bifronte: hacia atrás, como agotamiento de un sistema de representación (el experimento de *Puntos suspensivos*), y hacia adelante, como insinuación de un método de trabajo que Cozarinsky desarrollará en los films siguientes (sobre todo, desde *La guerra de un solo hombre*). Podría decirse que todo funciona a partir de un doble distanciamiento y, a la vez, que las series separadas se asocian de algún modo en extraña conversación. Pero si la secuencia tolera ambos procedimientos, no es porque revele un vínculo oculto entre el momento inicial y el momento de madurez de la obra del cineasta sino porque su montaje / desmontaje le imprime una doble orientación contradictoria. Se puede intuir allí un punto de inflexión; pero, para eso, los mismos materiales deberán ser leídos en su reverso. Es que por su misma radicalidad, el film no busca despejar un camino que vendría a fructificar en nuevos films; más bien, parecería avanzar de espaldas, clausurando a su paso toda continuidad de la huella. Luego de ese inicio, no es posible sino comenzar todo de nuevo.

Puntos suspensivos es como una foto movida: una figura estática del movimiento, una imagen congelada del desguace un segundo antes de la completa dispersión. Las diferentes escenas funcionan como *tableaux vivants* y su multiplicidad estética nunca busca una armonía polifónica sino que, más bien, se esfuerza por acentuar el aislamiento y por cultivar intersticios y silencios. El peregrinaje de M consiste en una serie de paradas que une puntos fijos de un mapa urbano: lugares en donde se detiene para un breve intercambio. Y es siempre un mismo discurso puesto a prueba ante cada nueva instancia. En los films siguientes, los lugares y los discursos se desplazan; adquieren movimiento a través de personajes que viajan y los cargan con ellos. Los espacios se entrecruzan, se confunden, se sobreimprimen y revelan —como en los "retratos de familia" de Galton— singulares coincidencias, imprevistas resonancias. Surgen extrañas continuidades por las que se puede ir y venir a condición de no estacionarse nunca. *Los aprendices de brujo* (el primer film que Cozarinsky rueda en París luego de abandonar la Argentina) inaugura ese sistema de pasadizos entre universos aparentemente separados y distantes. Los tiempos, los espacios y los géneros se cruzan fluidamente en este film de anticipación sobre latinoamericanos exiliados en Francia²³¹. Pero aunque el tipo de trabajo con lo heterogéneo es diferente al de *Puntos suspensivos*, ese segundo primer film es todavía un film netamente argumental (como lo serán, más adelante, *Alta mar* (*Haute mer*, 1984) o *Guerreros y*

²³¹ En su momento, Ernesto Schoo insinuó el motivo del encuentro entre dos culturas (la Antigua Europa y el Nuevo Mundo) a propósito del film de Cozarinsky. Véase Ernesto Schoo, "Dos culturas que se enfrentan sin admitir la herencia común", *La opinión*, Buenos Aires, 17/9/77, p. 21.

cautivas, 1989) y, en este sentido, no sirve para caracterizar con precisión las líneas dominantes de una poética que se definirá, justamente, por su facilidad para fundir lo documental y lo ficcional.

Por eso *La guerra de un solo hombre* es un film clave en ese proceso. A diferencia de *Puntos suspensivos*, la inclinación de Cozarinsky por la reescritura ya no adoptará la forma de la parodia sino que derivará hacia un trabajo a la vez más visible y más sutil con discursos preexistentes. Pero esto tampoco lo convierte en un documentalista que realiza films de montaje a partir de material de archivo: su particular estilo ensayístico se construye en la disolución de las fronteras entre documental y ficción. En todo caso, es un cineasta que escribe sus propias ficciones sobre documentos encontrados²³². En *La guerra de un solo hombre*, Cozarinsky "pone en conversación" fragmentos de los *Diarios de París* de Ernst Junger con imágenes de las *actualités* filmadas durante el gobierno de Vichy. La expresión "poner en conversación" es de Cozarinsky y sirve para definir su concepción de la tarea del cineasta: al parafrasear la expresión "poner en escena", instala su actividad en el mismo universo semántico pero en abierta confrontación con la idea del

²³² Cozarinsky: "En *La guerra de un solo hombre* parto del documento para orientarme en el sentido de la ficción; en *Los aprendices de brujo*, como en *Puntos suspensivos* la ficción era interrumpida por desarrollos que debían aportar una reflexión sobre ella, la ficción se deslizaba permanentemente hacia el ensayo. En todos los casos hay contaminación. Ciertamente, la idea de pureza, tanto estética como racial, me ha resultado siempre antipática" (Pascal Bonitzer, "Entretien avec Edgardo Cozarinsky", *Cahiers du cinéma* n° 333, marzo de 1982, p. 18) También Sontag advierte ese circuito de intercambios y contagios a propósito de los textos de *Vudú urbano* (que son contemporáneos a ese film): "Así como Godard dijo que quería hacer films de ficción como si fueran documentales y documentales que fueran como films de ficción, Cozarinsky se ha puesto a escribir narraciones autobiográficas que son como ensayos, ensayos que son como narraciones" (Susan Sontag, "La cosmópolis del exiliado", prólogo a Edgardo Cozarinsky, *Vudú urbano*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 9).

realizador como *metteur en scène*. En todo caso, esa puesta en conversación es, aquí, la única puesta en escena. En esa discusión de larga data en donde la puesta en escena y el montaje se disputan la especificidad del cine (digamos, el frente Bazin-Tarkovsky vs. el frente Eisenstein-Godard), Cozarinsky debería alinearse entre los defensores de lo segundo²³³. *La guerra de un solo hombre* cruza literatura y cine, textos e imágenes, diario íntimo y documental; pero sobre todo cruza la supuesta verdad de la autobiografía con la supuesta verdad de la historia. La objetividad impersonal de la memoria colectiva guardada en los archivos y la sinceridad auténtica de la confesión personal. De una a otra, en la combinación de los distintos tipos de testimonios, Cozarinsky construye su narración. Eso es, por otra parte, lo que el propio cineasta dice sobre Borges: "En Borges, las categorías de lo narrativo no discriminan entre ficción y no ficción; su único propósito es exhibir las propiedades del discurso que les es propio: desentrañar, en el mero acontecer, un diseño que lo rescate del caos, que permita la ilusión del cosmos"²³⁴. Ese relato que produce el cruce evidencia la relativa verdad de los testimonios y permite que emerja otra forma de la verdad (menos arrogante, menos severa) que sólo puede fructificar en la ficción a partir de las pequeñas mentiras. ¿Qué es posible conocer? No los grandes movimientos del mundo, sino las mezquinas interpretaciones de los hombres cuando son arrastrados por el remolino de la historia. La

²³³ Véanse, por ejemplo, Jean-Luc Godard, "Montage, mon beau souci", en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1: 1950-1984)*, París, Cahiers du cinéma, 1998 y Andrei Tarkovski, "La imagen cinematográfica", en *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991.

²³⁴ Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, op. cit., p. 15. Sobre la relación entre cine y literatura según Cozarinsky, véase su texto "A la literatura y el cine les conviene guardar sus distancias", *Magazín literario* n° 1, julio de 1997.

verdad —si hay alguna verdad— no se revela en la profundidad de los documentos sino en su misma superficie; no en un trascendente curso de la historia (que el documento vendría a materializar) sino en la manera en que los imaginarios sociales diseñan su relación con la historia cuando creen seguir su curso.

La ficción es, en este sentido, una coartada, un modelo de funcionamiento, una máquina que organiza el caos de acontecimientos y les confiere un sentido. Los *Diarios* de Junger y las *actualités* de Vichy son materiales preexistentes que el cineasta organiza (y que reescribe al organizarlos) en una nueva estructura. No busca un testimonio sino que le interesan por lo ficticio que hay en ellos. Su trabajo no consiste en forzarlos para que le digan una verdad documental sino en permitirles liberar las narraciones que han incubado todo este tiempo²³⁵. Pero ese relato, que está en los documentos, no preexistía a esta mirada. No estaba oculto: es retroactivo. Sólo porque la mirada del cineasta instaló esa narración

²³⁵ Cozarinsky: "No es en el documental o en la ideología del *cinéma vérité* que yo he encontrado una verdad. La he encontrado en la ficción, en la convención, en aquello que me habla de lo imaginario" (Pascal Bonitzer, "Entretien avec Edgardo Cozarinsky", op. cit., p. 15). En este sentido *La guerra de un solo hombre*, expande ciertas ideas del autor sobre las inmensas posibilidades narrativas del detalle, lo anecdótico y los pequeños relatos domésticos. Cozarinsky ya había señalado la importancia del chisme y de lo anecdótico como elemento central del género novelístico en "El relato indefendible" y, antes aún, en su libro sobre Henry James (que está, sin duda, en el origen de ese texto sobre el chisme): "En la sociedad que James eligió para ubicar casi todo su universo de ficción, el chisme es una forma de atravesar la apariencia, de inocular la duda sobre su naturaleza y reducirla a simple hipótesis. Ni su facilidad ni su aparente trivialidad pueden disimular en el chisme la condición de obra de ficción, quizá rudimentaria, pero que conduce, si no a una realidad oculta, más verdadera que la aparente, por lo menos a advertir las posibilidades múltiples encubiertas por esa superficie accesible que suele confundirse con la realidad" (Edgardo Cozarinsky, *El laberinto de la apariencia*, op. cit., p. 20). Sobre las relaciones entre verdad, narración e historia en Cozarinsky, véase Pascal Bonitzer, "Description d'un combat", *Cahiers du cinéma* n° 333, marzo de 1982.

en el cruce de los documentos, ahora sabemos que estuvo siempre allí. Por eso son los pequeños detalles de una imagen los que cautivan la atención de Cozarinsky; no aquellos que muestran una historia sino aquellos con los que su mirada establece una relación inefable (pero comunicable) e *imagina* una historia posible: una muchacha que pide un cigarrillo en una olla popular, un prisionero ruso que eleva sus ojos al cielo, un oficial alemán que toma una foto en medio de un desfile. En esos momentos, el film se detiene, aísla un momento, lo individualiza y le permite desarrollarse²³⁶. Importa entonces esa *puesta en conversación* a que se someten los componentes más diversos porque eso instauro un modelo de relato sobre la base de la contaminación, sobre los desplazamientos, sobre la resonancia que un material produce en otro. Es decir: qué hay de uno en el otro. Dialógicamente. Si *Puntos suspensivos* obtenía su potencia en la tensión que generaba la ausencia de comunicación entre sus partes, de manera inversa a partir de *La guerra de un solo hombre*, todo el sistema narrativo de Cozarinsky se sostendrá en operaciones de contaminación, de sobreimpresión y de mutua sobredeterminación.

En la solapa de *Vudú urbano*, una sintética semblanza del autor —seguramente escrita por él mismo— informa sobre los datos obligatorios acerca de fechas, lugares, estudios o publicaciones, y luego concluye con cierta ironía: "Ha terminado por sentirse cómodo en el papel de persona desplazada". Es cierto que hay un exilio

²³⁶ Como si hiciera un *blow up*. La referencia obligada, aquí, es el relato de Cortázar, "Las babas del diablo", y *Blow up* (1966), el film de Antonioni a partir de ese texto. Cozarinsky sabe que la supuesta verdad oculta que se descubre en la ampliación de la foto siempre depende de la imaginación del observador. Y allí, por supuesto, radica su interés. Es lo que Barthes denomina *punctum*, aquello que en la imagen agujonea el interés del observador (Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 64-65).

biográfico (la decisión de abandonar Buenos Aires para instalarse en París, en 1974) y una insistencia sobre el desarraigo como el tema que subyace a la mayoría de sus textos y sus films (*La novia de Odessa* o *Vudú urbano*, *La guerra de un solo hombre*, *Bulevards del crepúsculo* o *El violín de Rothschild*); pero no se trata únicamente de eso. Importa, aquí, la productividad estética que adquiere la noción de exclusión y de pérdida como condiciones de posibilidad de la obra. Esa concepción del viaje como descentramiento permanente atraviesa la obra literaria y cinematográfica de Edgardo Cozarinsky luego de *Puntos suspensivos*. Más que su tema, es su fundamento y su condición de posibilidad. El principio constructivo que rige a ese conjunto heterogéneo es un sistema de desplazamientos y pasajes (entre cine y literatura, entre autobiografía y ensayo, entre documental y ficción) cuyo resultado es una práctica estética desterritorializada²³⁷. En un pasaje de *Vudú urbano*, al describir las palmeras de Buenos Aires como impertinentes trasplantes en medio de un escenario poco apropiado, Cozarinsky las asimila a "los habitantes de la ciudad, con su industriosisidad de zombies", para terminar afirmando de unas y otros que "pertenecen a una tierra de nadie poblada por identidades desplazadas, a un reino de vudú urbano"²³⁸. El vudú se define, en efecto, por ese movimiento de desterritorialización. Para el pensamiento mágico, cualquier acto practicado sobre la efigie produce consecuencias concretas en la realidad. Opera por simpatía, por contaminación, por reflejo. La magia

²³⁷ Tomo el concepto de desterritorialización de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1983. Véase en especial el capítulo III: "¿Qué es una literatura menor?".

²³⁸ Edgardo Cozarinsky, *Vudú urbano*, op. cit., p. 104.

no se apoya en el ritual de la simulación sino en el poder de sus funciones sustitutivas: lo que sucede en la representación debería prolongarse automáticamente en el referente. Como en los ejercicios de magia negra, el vudú de Cozarinsky posee esa extraña propiedad que conecta universos paralelos y establece continuidades impensadas entre sustancias incomparables o espacios distantes.

Mientras que la tesis de *Puntos suspensivos* consiste en demostrar que todo permanece en su lugar a pesar de la circulación y los cambios aparentes, en sus otras obras Cozarinsky explora la dinámica de los pasajes. En "El viaje sentimental" (la primera de las dos partes que componen *Vudú urbano*), por ejemplo, un traductor es transportado misteriosamente a su lejana y antigua ciudad de Buenos Aires cuando sólo pretendía cruzar la calle para tomar unos tragos en un tabac de París. Esa misma tarde había encontrado el pasaje ya vencido que, años antes, lo había llevado a París: su última página correspondía al tramo París-Buenos Aires nunca completado. "Pasaje" es aquí *boleto de avión* pero también *punte* entre dos ciudades y entre dos tiempos: el primer término convoca al segundo y abre las exclusas de la memoria que materializan un traslado imaginario o fantástico. Lo que sucede a continuación es el reencuentro con los viejos conocidos. En rigor no se trata, precisamente, de un reencuentro. Los otros no dejan de percibirlo y él a ellos; pero no pueden interactuar, como si permanecieran en dimensiones diferentes. "Si quisiera —se dice— podría tocarlos. ¿Pero podría, realmente? ¿Se atrevería a extender la mano? Y aun si lo hiciera, ¿qué probaría? ¿Acaso él es más real que ellos? Tal vez un poder desconocido le ha concedido esta única noche, y no serán los demás

quienes se desvanezcan al amanecer, cuando la luz del día restaure su autoridad"²³⁹. Los contornos se vuelven fantasmáticos, irreales. A lo largo del relato, el traductor se referirá al recuerdo de sí mismo como a "una persona pretérita" o "un lejano doble de su persona" o "una persona ahora descartada", y sus acciones pasadas le resultan hasta tal punto ajenas que ahora, al volver frente a sus ojos, parecen interpretadas por un actor. Pero aunque la amenaza de volatilización ante la llegada del amanecer recuerda el final espectral de *Puntos suspensivos*, esta nueva "ronda de visitas" se opone a la del film ya que ahora quienes parecen haberse quedado en el tiempo son los otros. En la película, la imagen del sacerdote es la de un personaje atrapado y condenado por su propio rol; en el texto, en cambio, el traductor es el que posee la capacidad de circular de uno a otro lado, sin ninguna fijeza, como alguien que hubiera adquirido el atributo de la oscilación.

Es importante esa tensión entre los tiempos y entre las identidades del personaje, precisamente porque no se trata de un *converso* sino de un *extranjero*. El converso es asertivo: abandona su cultura y es ocupado íntegramente por otra. No hay allí ninguna ambivalencia. El extranjero, en cambio, se cuéla en un espacio ajeno para sustraerse a toda localización. Para el extranjero, sostiene Julia Kristeva, ese lugar de origen que ha abandonado "sigue importunándolo, enriqueciéndolo, estorbándolo, estimulándolo u ocasionándole dolor y, a menudo, todo eso junto. El extranjero es un "traidor melancólico"²⁴⁰. Es el signo de una *falta*, en doble sentido:

²³⁹ Ibid., p. 35.

²⁴⁰ Julia Kristeva, *Strangers to ourselves*, Nueva York, Columbia University Press, 1991, p. 29. Cabe mencionar aquí que, dentro de la literatura argentina,

porque es un error, pero también porque es una ausencia (o incluso: su error consiste en su ausencia). A diferencia de Proust, aquí el movimiento efectivamente involuntario de la memoria nunca logra anular el hiato temporal que separa a los dos momentos sino que sólo consigue hacer más evidente la distancia. Estar fuera de lugar. El que viaja construye su exclusión, se convierte laboriosamente en forastero. Podría decirse, como Rimbaud: "a través de un razonado desarreglo". Es evidente que la extranjería no interpela sólo al nuevo espacio sino al que se ha abandonado. Sólo cobra sentido en función de él. Por eso ciertos viajes convocan tanto al linaje aventurero de Ulises como a la sombra paria de Wakefield. "Yo había partido tras las huellas de Falconetti y de Le Vigan", confiesa la voz en off del realizador al final de la película *Boulevards du crepuscule* (1992). "¿Qué habían ido a buscar? Quizás el más obstinado de los espejismos: empezar de cero. Lo mismo que me propuse yo al hacer el trayecto inverso. De joven quería vivir en París. Actualmente, en París, pienso en la ciudad de mi adolescencia". Lo que organiza el cruce azaroso de estos tres itinerarios es un suceso histórico (la liberación de París el jueves 24 de agosto de 1944) y una encrucijada paradójica (la Plaza Francia en Buenos Aires). La victoria de los aliados es el principio del fin para Renée Falconetti: emigrada como tantos otros franceses que formaron compañías de teatro en Buenos Aires, ahora ya no tiene ningún pretexto para permanecer allí pero nadie la espera en Francia. Para el colaboracionista Robert Le Vigan —que arribará a

el tópico de los pasajes y de la extranjería tiene un referente privilegiado en los textos de Julio Cortázar. Sobre las distintas inflexiones del viaje en la formación de los escritores, la bibliografía ineludible sigue siendo David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Buenos Aires unos años más tarde—, el final de la guerra es el comienzo de un largo exilio. Y para el pequeño Cozarinsky, que escucha a sus padres cantar la Marsellesa en un idioma que desconoce y con una alegría que no comprende, Plaza Francia es ese día el sitio fundacional de un país que se convertirá en su destino.

Se trata de la liberación de París, pero es Buenos Aires; se trata de la Argentina, pero es la Plaza Francia (o *Place France*, como dirá en otro momento del film Gloria Alcorta, antes de advertir el lapsus y apurarse a retraducir). En esa situación desplazada donde los itinerarios se intersectan de manera simbólica, el relato del exilio se anuda y puede iniciarse. El episodio simultáneo de la liberación de París une los dos espacios y la distancia entre ellos se diluye. Simbólicamente: la imagen de la Rue Buenos Ayres junto a la Torre Eiffel o los nombres franceses de cines porteños (París, Palais Royal, Palais Bleu, Le Grand Palais) en donde el joven Cozarinsky vio películas argentinas que simulaban transcurrir en la Francia ocupada: "En esos lugares ví las primeras imágenes de un otro lado que me marcarían en el futuro". De pronto París es un cine en Buenos Aires y en esa zona franca se diseña la inminencia de un recorrido por venir. Entre el cine y lo real no media más distancia que ese leve deslizamiento nominal que sobreimprime París y Buenos Aires²⁴¹. Al

²⁴¹ Acerca de este punto, véase Luciano Monteagudo, "La ficción documental. Entrevista a Edgardo Cozarinsky", *Film* n° 2, junio-julio de 1993. Ese juego de pasajes y desplazamientos que la puesta en conversación habilita puede hallarse también en el film *Guerreros y cautivas*. Pero mientras allí los desplazamientos producen conversos, en *Boulevards del crepúsculo* los extranjeros conservan un espíritu de "melancólica traición" (o de doble fidelidad) que los sustrae a toda localización. Esto es literalmente cierto en el colaboracionista Le Vigan, pero también podría aplicarse a la orfandad de Falconetti. El converso no cultiva ninguna ambivalencia: si en un sentido es lo opuesto del nostálgico (porque ha abjurado de sus orígenes), al mismo tiempo comparte con él la certeza de una pertenencia (aunque en su caso sea por

igual que en *La guerra de un solo hombre*, en ese momento en que las líneas paralelas concurren hacia un punto de intersección, el relato muestra una lógica desconocida. No porque la conexión hubiera estado siempre ahí, esperando ser descubierta, sino porque al producirla como silencio, la investigación revela un vacío que había pasado inadvertido. Como si en el mismo gesto de desovillar construyera la madeja, Cozarinsky ilumina en retrospectiva genealogías inesperadas que cruzan el imaginario del cine, la biografía personal y los episodios históricos. *Boulevards del crepúsculo* se enuncia en primera persona porque Cozarinsky es la figura que permite conectar los dos espacios (Buenos Aires y París) y los dos tiempos (1944, la liberación de la capital francesa, y 1981, cuando el director regresa a la Argentina para rodar el film). Toda la película se estructura como un complejo laberinto en donde dos espacios comunicados permiten saltar de un tiempo a otro. Así, mientras la liberación de París es el nodo en donde se interceptan los distintos caminos del film, la mirada de Cozarinsky es el hilo conductor que unifica el relato, la cadena de transmisión por la que circula la energía melancólica del exilio. Si organiza los sucesos es porque, a la vez, su punto de vista resulta atravesado (configurado) por ellos. "Constato una vez más que una vida está hecha del

adopción). Los personajes de *Guerreros y cautivas* son asertivos: abandonan su cultura y son ocupados íntegramente por otra, se asimilan, se convierten. No hay allí ninguna melancolía. No abrigan ninguna duplicidad y su identidad debe leerse *at face value*. La esposa francesa de Garay dirá: "El departamento de París, los paseos del domingo, ya no los recuerdo como algo real. Me veo allá como otra mujer que se me parece; pero ya no soy ésa y no lo seré nunca más". Esa absorción total por una cultura extraña es, por otra parte, el nudo dramático del relato (libremente basado en "Historia del guerrero y la cautiva", de Borges): la esposa de Garay se equivoca al creer que puede recuperar en la cautiva los restos de la civilización, y esa equivocación desencadenará los trágicos sucesos del film.

entrecruzamiento de otras vidas", reflexiona apelando a la misma frase que se leerá, años más tarde, en el cuento "Hotel de emigrantes". De nuevo llama la atención, aquí, una semejanza aparente con *Puntos suspensivos*. Al principio de *Boulevards del crepúsculo*, el director-narrador camina por el centro de Buenos Aires un día de fin de año: son las mismas calles y la misma lluvia de papelitos arrojados desde las oficinas que recibía el sacerdote en aquel primer film. Pero en *Puntos suspensivos*, la figura del cineasta se infería por oposición con lo mostrado; en *Boulevards del crepúsculo*, en cambio, su fisonomía surge como resonancia en los rasgos de sus retratados: Falconetti y Le Vigan²⁴².

Ese sistema de pasajes y correspondencias sostiene el andamiaje narrativo en *Boulevards del crepúsculo*, en *Fantasma de Tánger* o en los relatos de *La novia de Odessa*. Eso es lo que hace Shostakovich cuando orchestra la partitura de Fleishmann en *El violín de Rothschild*. Como el *pase del testigo* (para tomar el título de otro libro de Cozarinsky) en las carreras de postas, los films y los textos establecen una red de encuentros y de afinidades entre miradas

²⁴² Habría que pensar, entonces, qué liga a esta película con *Sunset Blvd.* (1950), el film de Billy Wilder cuyo espíritu Cozarinsky invoca y cuyo título en francés reescribe pero en plural, con una S en mayúscula ostensiblemente agregada. En esa deriva de nombres, la película original *Sunset Blvd.* ya se había convertido, para su exhibición francesa, en *Boulevard du crépuscule*; curiosamente, la traducción literal optaba por una interpretación metafórica del contenido del film en desmedro de los nombres del catastro urbano. Y es que, efectivamente, ese vecindario residencial, codiciado por tantas estrellas de Hollywood resulta, en el film de Wilder, la morada decadente de una vieja diva del cine mudo. Cuando Cozarinsky titula *Boulevards du crépuscule*, no sólo recupera esa sensación de ruina y de final presente en el título francés (el *ocaso de una vida*, para traducir ahora al fraseo, más explícito aún, con que se conoció en Argentina), sino que la hace proliferar en su desinencia plural: Falconetti y Le Vigan multiplican el destierro de Norma Desmond olvidada por la fama.

aparentemente disímiles que se vinculan en un continuo²⁴³. En *Puntos suspensivos*, por el contrario, no hay transmisión ni pasaje, no hay esa deriva detectivesca que organiza la investigación. Hay un personaje que busca y, para eso, atraviesa diferentes espacios; pero uno y otros permanecen inalterados. La sucesión no impone un continuo; sólo hay contigüidad. ¿Cómo construir un objeto sin orden y sin desorden? *Puntos suspensivos* enmarca una pura variedad. Dijo Jonathan Rosenbaum sobre la película: "Como *One plus one*, de Godard; *WR: Mysteries of the Organism*, de Makavejev y *Casual Relations*, de Mark Rappaport —entre muchas otras obras de ese mismo período—, su método es yuxtaponer textos y discursos dispares más que intentar sintetizarlos (...) Este método para abordar la sobrecarga cultural y textual —un legado específico de las revueltas políticas, filosóficas, sexuales y artísticas de los sesentas cuyo mejor ejemplo son quizás los films sesentistas de Godard— evoca invariablemente cierta noción de síntesis y de práctica mientras que simultáneamente acepta la ausencia de cualquier sistema unificador que pudiera conducir a ese resultado"²⁴⁴. Sin embargo, Rosenbaum no percibe las diferencias entre los dos momentos de la obra de Cozarinsky y sugiere que en *Puntos suspensivos* opera un sistema de circulación e intercambios entre sus diferentes partes que sería retomado en los posteriores films del cineasta. Pero es evidente que

²⁴³ Véase Edgardo Cozarinsky, "El violín de Rothschild", en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001; Sylvie Pierre, "Le Violon de Rothschild ou a transmissão interminável", en Antonio Rodrigues (comp.), *Edgardo Cozarinsky*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1997 y Eduardo Antín (Quintín) y Flavia de la Fuente, "Citizen Cozarinsky (Conversación con Edgardo Cozarinsky)", *El Amante* n° 69, noviembre de 1997.

²⁴⁴ Jonathan Rosenbaum, "Ambiguous Evidence: Cozarinsky's 'Cinema Indirect' ", *Film Comment* vol. 31, n° 5, septiembre - octubre de 1995, pp. 39-42.

la mirada de M no le interesa a Cozarinsky: el cura importa por lo que revela de aquellos que se miran en él. Como el espejo de Stendhal, refleja lo que se cruza en su camino. Si hay algo, en cambio, que confiere una estructura homogénea a la obra del segundo Cozarinsky es una mirada que articula situaciones dispares en una narración. Obra de ensayo, entonces, porque se inscribe como lectura (un particular modo combinatorio de la lectura). "No hay pesquisa inocente. El detective siempre termina descubriendo algo sobre sí mismo", se escucha en *Boulevards del crepúsculo*. Así como el ocaso de Norma Desmond cifraba el itinerario de Falconetti y de Le Vigan, las huellas de estos exiliados desembocan en el viaje del propio director. Del pequeño Cozarinsky que festejaba en Plaza Francia la liberación de un país que aún no comprendía al Cozarinsky adulto que vuelve a Buenos Aires tras las huellas de dos exiliados: como un personaje de Borges, el paciente mapa de ese recorrido diseña su autorretrato. Y ese rostro propio, en donde se leen otros semblantes, es también un rostro impropio. Derrida, el argelino francés, escribe: "no tengo más que una lengua y no es la mía, mi lengua *propia* es una lengua inasimilable para mí. Mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro"²⁴⁵. No se trata obviamente de una lengua extranjera, sino de esa imposición cultural que es constitutiva y anterior a uno mismo. Esa lengua por la que se es habitado, esa lengua que nos identifica es una enajenación (o, como indica el subtítulo del libro de Derrida, una "prótesis de origen"). Alienación esencial, propiedad imposible, esa lengua que no

²⁴⁵ Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 39.

es propia tampoco puede nunca dejarse de hablar: "una identidad nunca es dada, recibida o alcanzada; no, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático de la identificación"²⁴⁶. De manera inversa, el exilio podría ser definido como un proceso interminable, indefinidamente inacabado de desidentificación. Si esa identidad cultural es el espacio ineludiblemente propio, estar fuera de lugar implica escapar a sus imposiciones y restricciones. El sitio al que se pertenece es el resultado de una conquista: *sitio* también es *asedio*. Esa ciudad de la adolescencia con la que sueña el narrador-director de *Boulevards del crepúsculo* es un lugar fantasma que no deja de asediarlo allí adonde vaya.

En una nota al final de *Vudú urbano*, Cozarinsky aclara que escribió los textos de la segunda parte del libro, "El Album de tarjetas postales del viaje", en un *inglés de extranjero* que luego tradujo al castellano "para borrar la noción de original, para que ciertos giros hallados al traducir sean luego incorporados en la lengua traducida, hasta que el original mismo se vuelva traducción"²⁴⁷. El inglés es el idioma internacional, aquel que es levemente familiar a todos pero al precio de resultar, todos, levemente extranjeros frente a él. Sólo librándose de la propia lengua sería posible hallar una lengua propia. Dice Deleuze, citando a Proust: "Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera"²⁴⁸. Lo mismo sucede con los films:

²⁴⁶ Ibid., p. 45.

²⁴⁷ Edgardo Cozarinsky, *Vudú urbano*, op. cit., p. 139.

²⁴⁸ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 7. Franco Rella asocia esa noción del desarraigo moderno a lo que denomina "el tiempo de la precariedad": ya no es el sujeto pleno del lenguaje clásico; sin embargo, se trata de una conciencia que, en sus mismas contradicciones, puede articular aquello que para el horizonte de la palabra clásica resultaba indecible. Véase Franco Rella, *El silencio y las palabras*, op. cit., sobre todo el capítulo II.

todo consiste en ser un extranjero en la propia lengua. Escribir / filmar es siempre un desarraigo. Y sólo es posible porque algo, que se ha extraviado definitivamente, se vuelve una obsesión. No para recuperar lo perdido sino para conquistar el valor irremediable de una ausencia. Sin duda, en el *inglés de extranjero* de Cozarinsky hay algo del espíritu moderno y cosmopolita que late en el *Je est un autre* de Rimbaud²⁴⁹; pero se trata, principalmente, de la pasión (en sentido cristiano) que domina el exilio del gran crítico literario Erich Auerbach y que le permite escribir *Mimesis*, su ambicioso libro sobre la representación en la literatura occidental. Ser otro implica, ante todo, estar fuera de lugar y Auerbach escribió el libro durante la Segunda Guerra Mundial, exiliado en Estambul. Luego de disculparse por la falta de bibliotecas bien provistas y de las condiciones precarias bajo las que debió trabajar, Auerbach escribe en el epílogo: "es muy posible también que el libro deba su existencia precisamente a la falta de una gran biblioteca sobre la especialidad; si hubiera tratado de informarme acerca de todo lo que se ha producido sobre temas tan múltiples, quizá no hubiera llegado nunca a poner manos a la obra"²⁵⁰. Edward Said recupera esas circunstancias de escritura y las convierte en la piedra de toque para su concepto de *conciencia crítica secular* (*secular critical consciousness*): de acuerdo a lo que dice Auerbach, escribe Said, el libro debe su existencia precisamente al

²⁴⁹ "El *Je est un autre* de Rimbaud no era sólo el reconocimiento del fantasma psicótico que acecha a la poesía. La palabra prefigura el exilio, la posibilidad o la necesidad de ser un extranjero y de vivir en un país extranjero, anunciando por lo tanto el arte de vivir en una era moderna, el cosmopolitismo de aquellos que han sido despojados. Permanecer alienado de mí mismo, por más doloroso que eso pueda ser, me proporciona la exquisita distancia en cuyo interior empieza el placer perverso, así como la posibilidad de pensar e imaginar los ímpetus de mi cultura" (Julia Kristeva, *Strangers to ourselves*, op. cit., p. 13).

²⁵⁰ Erich Auerbach, *Mimesis*, México, Fondo de cultura económica, 1979, p. 525.

exilio oriental, al desamparo en que se halla respecto de su comunidad. "Y si esto es así, entonces *Mimesis* no es —como se la ha considerado tan a menudo— sólo una maciza reafirmación de la tradición cultural occidental sino también una obra construida sobre un importante extrañamiento crítico respecto de ella, una obra cuyas condiciones y circunstancias de existencia no se derivan inmediatamente de la cultura que describe con tanta perspicacia y brillantez sino, más bien, de una angustiosa distancia con respecto a ella (...) De ahí el valor ejecutivo del exilio que Auerbach pudo convertir en uso efectivo"²⁵¹.

Como en el caso de Auerbach, el film *Citizen Langlois* (sobre el mítico fundador de la Cinemateca Francesa) también se organiza a partir de un exilio y un despojo. La pregunta que dispara el relato establece sus coordenadas desde un principio: "¿Qué es lo que hace que a los 20 años, en lugar de lanzarse al futuro, un hombre opte por consagrar su vida a conservar los restos del pasado?" Como en *Citizen Kane* (al que Cozarinsky homenajea desde el título) en el inicio hay un enigma cuya clave debe buscarse en el pasado. Allí, como si descubriera una escena primaria, la película establece un montaje paralelo entre las imágenes de Welles y la infancia de Langlois en Esmirna: Kane pronuncia sus célebres últimas palabras mientras las imágenes de archivo muestran el gran incendio de Esmirna, en 1922, al final de guerra greco-turca. Encima de ellas, el narrador susurra: "Los europeos, salvados por los barcos enviados desde sus países de origen, partieron dejando atrás sus bienes y las ruinas de un mundo

²⁵¹ Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 8.

inaceptable para los hacedores de la historia. Sobre el puente de la embarcación que lo llevaría a Francia, Henri Langlois, 8 años, mirando cómo se alejaban las ruinas humeantes de su ciudad natal, rogaba al capitán: «¡saque fotos, saque fotos!» Y, luego de una pausa, concluye: "Quizás haya que perder todo muy temprano para, más tarde, querer salvar todo". No deja de ser una casualidad curiosa o irónica que la guerra aleje a Langlois de Turquía, allí donde años después otra guerra depositará a Auerbach: en ambos casos se trata de una pérdida que permitirá poner en marcha el mecanismo de recuperación. El éxodo no es un mero desplazamiento estratégico para ponerse a resguardo; se trata, más bien, de una ruptura con las coordenadas que definían una identidad e implica el encuentro con lo radicalmente otro. De Europa a Turquía y de Turquía a Europa: esa mudanza es siempre un desplazamiento radical. Seguramente tampoco Langlois se habría lanzado a la tarea de recuperarlo todo si hubiera permanecido en Esmirna. De un ensayo posterior de Auerbach, Said recupera una cita de Hugo de Saint Victor: "El hombre que encuentra agradable a su tierra natal es aún un tierno principiante; aquél para quien cualquier suelo es como el propio ya es fuerte; pero es perfecto aquél que considera al mundo entero como una tierra extranjera"²⁵².

²⁵² Citado en *ibid.*, p. 7. Para el cine argentino, el viaje de Carlos Gardel a Francia y a Hollywood (en donde filma sus siete largometrajes sonoros) resulta paradigmático: el artista local exitoso que parte para ampliar sus horizontes y triunfar fuera del país. Por un lado, la petulancia de un *parvenu* que sueña con imponerse a fuerza de picardía allí en donde otros se conformarían con codiciar tesoros ajenos (es decir que no viaja sólo a adquirir sino que posee una mercancía exótica para ofrecer); por otro lado, el sentimentalismo de un muchacho humilde que, a pesar del éxito, no ha dejado de añorar su barrio y su gente sencilla. Pero el éxito de Gardel en el exterior es módico y contradictorio. Y como si fuera el personaje de uno de sus films, decide regresar a la patria. Al

Está claro, entonces, que partir puede ser una bendición. Las películas y los libros serán esa estela en donde vibra, por un instante, aquello que ya no podrá recuperarse. Que el coleccionista Langlois sea un acopiador de imágenes no es un dato menor, ya que es culpable de idolatría. Pero también esa especie de flaneur kitsch, que recorre los textos de *Vudú urbano*, captura recuerdos o escenas callejeras para luego ordenarlos en su "Album de tarjetas postales del viaje". Esa misma voracidad recolectora aparece en *Boulevards del crepúsculo*, en *La guerra de un solo hombre* y en cualquiera de los textos o films posteriores a *Puntos suspensivos*. La rememoración se configura en ráfagas que se cuelan por entre los pequeños hallazgos del investigador. Como restos de un naufragio que de pronto la marea devuelve a la orilla. Por eso el recuerdo nunca es, en Cozarinsky, el registro literal del *memorioso* sino el acopio que intenta el *coleccionista*, obsesionado por una totalidad inalcanzable y siempre postergada. Para Susan Stewart el paradigma de la colección es el Arca de Noé —un pequeño universo en exilio—, no sólo porque se compone de unidades representativas (de ruinas) sino, además, porque ha borrado su contexto de origen: "El mundo del arca no es un mundo de nostalgia sino de anticipación. Mientras la tierra y sus redundancias son destruidas, la colección conserva su integridad y su

final de *Cuesta abajo* (Louis Gasnier, 1934), solitario y ya vencido, el cantor sueña con el regreso. Su amigo lo entusiasma: "Hay una vida mejor, allá, en Buenos Aires". La ciudad que se extraña en los films de Gardel es una memoria incondicional que permite definir una identidad y conservarla de manera pura, no importa cuan lejos se viaje. Esta concepción nostálgica del viaje es, obviamente, opuesta a la melancolía del viaje en Cozarinsky. El nostálgico se aferra a un mundo que quizás ya no existe pero que, en su recuerdo, conserva el refugio cálido y familiar de lo inmutable. La melancolía, en cambio, es el signo de una inadecuación y el melancólico es un individuo incompleto, asimétrico, fuera de lugar.

confin. Una vez que el objeto ha sido completamente separado de su origen, es posible generar una nueva serie, comenzar nuevamente dentro de un contexto delimitado por la selectividad del coleccionista"²⁵³. El cinéfilo Langlois, el investigador de *Boulevards del crepúsculo*, el flaneur de *Vudú urbano* son coleccionistas. Por eso hay en ellos algo utópico. El viaje de M, en cambio, siempre es de un orden diferente porque los fragmentos de su itinerario no encajan, y cuando finalmente decida partir, no se encaminará por las huellas de un comienzo sino hacia un fin de mundo. Si *Puntos suspensivos* toca un límite es porque se trata de una despedida.

IV

En *Puntos suspensivos*, el ensamblaje tiene algo de terminal: las partes no se predisponen en una nueva unidad sino que se amontonan en el umbral de la desintegración. Esa estructura fragmentaria, hecha de materiales heterogéneos, sólo se recuperará en los futuros films de Cozarinsky una vez que haya sido procesada, trabajada en su positividad. Una vez que ese principio de fragmentación se organice como un espacio de cruces. El *assemblage* es un espacio desbordante, en donde lo diferente manifiesta sus

²⁵³ Susan Stewart, *On Longing (Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection)*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 152. Véase también la relación que supone Benjamin entre la necesaria pérdida de las cosas y la mirada melancólica que luego las rescata: "La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas" (Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 149).

diferencias de manera irreductible. Si no construye un relato es porque no articula sus materiales. Su interés se concentra en mostrar un atiborramiento y, sobre todo, mostrarlo como confrontación. La colección, en cambio, supone un orden, articula las diferencias, las hace formar parte de una serie, construye con ellas una narración. Fuera de contexto, recontextualizados, los componentes de una colección pasan a integrar una nueva serie, que es un sistema autónomo y que funciona según sus propias reglas. Entre las muchas leyendas que se cuentan sobre el fundador de la Cinemateca Francesa, se dice que "era típico del loco Langlois pagar a sus empleados con monedas sueltas de todas partes del mundo"²⁵⁴. Además de señalar la extravagancia del personaje, la anécdota permite identificar a la cinemateca como un espacio cosmopolita y multicultural, una especie de embajada de ese "país-cine" que, según Serge Daney, la cinefilia agregó al mapa. O tal vez, más modestamente, un pequeño refugio para los films: "Un cineasta desintegra y recompone aquello que constituye la materia misma de su film. La pantalla se puebla de imágenes más pequeñas que vibran, coexisten, se mezclan. Los gritos y las confesiones flotan sobre un fondo negro pero este fondo negro es tal vez la sombra de un hogar, con un techo, como el que dibujan los niños. No ya un hogar para los personajes sino un hogar para las imágenes 'que ya no tienen un hogar': el cine. Ya no podemos volver a casa"²⁵⁵.

²⁵⁴ Jonathan Rosebaum, "Partisan", *Film Comment* vol. 31, nº 5, septiembre - octubre de 1995, p. 43.

²⁵⁵ A propósito del film *We Can't Go Home Again* (1973) de Nicholas Ray: Serge Daney, "Nick Ray et la maison des images", en *La Maison cinéma et le monde I*, París, P.O.L., 2001, p. 309.

En efecto —y Cozarinsky lo sabe— no hay camino de regreso. We can't go home again. Aunque, como sostiene Homi Bhabha, "estar sin hogar no significa ser un desamparado" [to be unhomed is not to be homeless]; se trata, más bien, de una recolocación de lo familiar y de lo extranjero que podría denominarse "indomesticabilidad" [unhomeliness]²⁵⁶. Ese es el tema del ensayo "En destierro elegido": al cuestionar las iniciativas de repatriación de escritores y artistas, Cozarinsky defiende ese movimiento de emancipación aparentemente contradictorio (ya que un destierro debería ser impuesto y no elegido) que permite liberarse de la tierra *patria* y de la lengua *materna*²⁵⁷. Sus últimos films, sus últimos libros son historias de gente desarraigada, en tránsito. Para Homi Bhabha se trata siempre de pensar el límite como una zona de encuentro antes que como separación; es decir, avanzar más allá de las categorías preestablecidas para sostenerse en esos intersticios donde el espacio y el tiempo se cruzan para desarmar la distinción nítida de los binarismos y reinscribirlos como nuevas formas de articulación entre diferencia e identidad, pasado y presente, inclusión y exclusión. Allí, las tradiciones recibidas vienen a inscribirse en un proceso que surge como un espacio expandido y ex-céntrico de la experiencia. Es una "perspectiva intersticial" porque abre un sitio intermedio / intervenido (un espacio que se vuelve intermedio porque ha sido intervenido).

No se trata de un espacio de mera diversidad sino de diferencia; es decir: no un espacio que supone contenidos culturales

²⁵⁶ Homi Bhabha, "Introduction: Locations of Culture", en *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1995, p. 9.

²⁵⁷ Edgardo Cozarinsky, "En destierro elegido", en *El pase del testigo*, op. cit.

datos que coexisten en armonía sino un espacio de interacción problemático donde los sentidos y los valores son constantemente interrogados. Escribe Bhabha: "el objetivo de la diferencia cultural es rearticular la suma del conocimiento desde la perspectiva de la *singularidad* significativa de un 'otro' que resiste a la totalización —a repetición que no regresará como lo mismo, una falta-de-origen que resulta en estrategias discursivas y políticas en las que el agregado no es una integración sino que sirve para perturbar el cálculo del poder y el conocimiento, produciendo otros espacios de significación subalterna (...) La diferencia cultural marca el establecimiento de nuevas formas de sentido y nuevas estrategias de identificación a través de procesos de negociación en los que ninguna autoridad puede instalarse sin revelar su propia diferencia. Los signos de la diferencia cultural no pueden, por lo tanto, ser formas unitarias o individuales de identidad porque su implicación continua en otros sistemas simbólicos, las dejan siempre 'incompletas' o abiertas a la traducción cultural"²⁵⁸. *Negociación* (en vez de *negación*) es aquí la palabra clave que permite entender lo intersticial como un espacio de mediación y de traducción que articula elementos contradictorios o

²⁵⁸ Homi Bhabha, "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", en Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1991, pp. 312-313. Véase también Alvaro Fernández Bravo, "Introducción", en Alvaro Fernández Bravo (comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000, en donde se propone —a partir de la dirección señalada por Bhabha y por Partha Chatterjee— una noción de nacionalismo definida no en su semejanza sino en su diferencia cultural, para "interrogar así el sentido de un proceso en el que la identidad nunca es una meta sin fisuras, sino que se establece a partir de sucesivas fracturas y subdivisiones. Es decir, leer la relación entre la cultura y el nacionalismo como una relación marcada por la violencia y la fragmentación, en la que los modelos se imponen luego de negociaciones y combates, y en la que el artefacto cultural donde la nación cobra forma nunca es una entidad estable, un molde, una meseta alcanzada luego de una operación ideológica exacta y mecánica" (p. 15).

antagónicos, cuestionando sus sentidos previos (trascendentes o teleológicos) en beneficio de una articulación híbrida. La hibridez —tal como es entendida en el pensamiento poscolonial— no es un tercer término que viene a resolver la tensión entre dos culturas sino que cuestiona cualquier idea de autoridad basada en un sistema de reconocimiento: "La hibridez es una problemática de la individuación y la representación colonial que revierte los efectos de la impugnación colonialista, de modo que los saberes 'negados' del otro ingresan al discurso dominante y enajenan las bases de su autoridad, sus reglas de reconocimiento (...) La hibridez revierte el proceso formal de rechazo de modo tal que la dislocación violenta del acto de colonización se convierte en la condición del discurso colonial"²⁵⁹.

La idea de Bhabha es que, en el nuevo espacio geopolítico, las relaciones de intercambio no funcionan sobre una noción soberana de cultura nacional concebida de manera homogénea (en el sentido de Benedict Anderson) sino que las metrópolis occidentales son confrontadas a su historia poscolonial tal como es referida desde su interior por los refugiados, los migrantes o las minorías que emergen en los intersticios. No obstante, habría que señalar que, en Cozarinsky, ese espacio extra-territorial del cine y la literatura no se constituye como un *in-between space*, porque no procura la ambivalencia de ese "tercer espacio" que —según Bhabha— define la inscripción y la articulación de la hibridación cultural²⁶⁰. En ese

²⁵⁹ Homi Bhabha, "Signs taken for Wonders. Questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817", en *The Location of Culture*, op. cit., p. 114.

²⁶⁰ Bhabha sugiere que ese *in-between space* es un territorio en donde sería posible "conceptualizar una cultura internacional, basada no en el exotismo del multiculturalismo o la diversidad de culturas, sino en la inscripción y la

punto, aun cuando se postulan como contestación de los binarismos, estos relatos (literarios, cinematográficos) parecerían tomar distancia respecto de las fórmulas del pensamiento postcolonial. Una doble exterioridad respecto de los términos dados: ni en uno ni en otro, sino por afuera de los dos. Ese lugar de cruces que es el texto o el film, no constituye un espacio de mezcla sino una red de pasajes donde todo aparece desplazado. Todo el arte de Cozarinsky consiste en encontrar los puntos en donde una superficie se abre y deja pasar al otro lado. Por eso los personajes que le interesan son aventureros, forasteros, desclasados, excéntricos. Individuos fuera de lugar: el oficial Ernst Jünger en París durante la ocupación alemana, la Falconetti en Buenos Aires, Copi en Francia, Paul Bowles en Tánger, Le Vigan en Tandil, Sarduy en Saint-Germain-des-Prés. Si todos ellos son apátridas, su emblema es el *staatenlos* Theo Felder, del relato "Hotel de emigrantes"²⁶¹. La imagen podría ser: Cozarinsky en París rodando un film sobre Falconetti en Buenos Aires.

El desplazamiento tiene un efecto posicional. El desplazado siempre está enfrente, es decir: se define por su distancia y se instala como una doble exterioridad. Eso es, sin duda, lo que a menudo irrita en los textos y en los films de Cozarinsky. Y lo vuelve políticamente incorrecto: para la izquierda nacionalista es un intelectual elitista y europeizante; para el pensamiento de derecha está demasiado ligado a las vanguardias. Esa capacidad para desmarcarse no es una mera

articulación de la hibridez cultural" ("The commitment to theory", en *The Location of Culture*, op. cit., p. 38)

²⁶¹ Edgardo Cozarinsky, "Hotel de emigrantes", en *La novia de Odessa*, Buenos Aires, Emecé, 2001. Sobre el gusto por las ruinas, el exilio y lo decadente en Cozarinsky, véase Juan José Sebrelli, "Cozarinsky: sobre exilios y ruinas", *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 613 / 614, julio - agosto de 2001.

evasión, una ausencia de compromiso porque, paradójicamente, la oscilación siempre lo coloca en una posición vulnerable, sometido a una fuerte exposición y amenazado por ataques desde todos los flancos. Más bien, la doble exterioridad es el precio que se paga por habitar en una especie de zona liberada, abierta a todos los intercambios. Sylvie Pierre hace referencia a un "cosmopolitismo sin raíces" a propósito de *El violín de Rothschild*, y Susan Sontag define a *Vudú urbano* como "libro transnacional" despojado de todo idioma de origen²⁶². Por eso a Cozarinsky le fascina la ciudad de Tánger y le dedica su film *Fantasmas de Tánger*. Declarada "zona internacional" entre 1922 y 1956, puerto franco, la ciudad "se convirtió en una zona extraterritorial con un mínimo de leyes, sin impuestos, donde el oro y las divisas entraban y salían libremente; más aún, donde lejos del control de sociedades más rígidas las extravagancias de la conducta suscitaban una sonrisa divertida pero ninguna censura moralista"²⁶³. Tánger es el sitio adonde cientos de europeos y norteamericanos viajan para cumplir sus fantasías. Es una tierra de nadie, lo contrario de una patria; allí es posible adoptar un rostro nuevo cada vez. Como si se tratara de la Legión Extranjera. Ideal para los contrabandistas, los traidores y los réprobos. Todos los que han perdido su origen (o como diría Derrida, "la prótesis del origen"). Un escritor o un cineasta son un poco de todo eso.

Pero eso será luego. *Puntos suspensivos* todavía pretende disputar la cuestión de un cine nacional enfrentándose al

²⁶² Sylvie Pierre, "Le Violon de Rothschild ou a transmissão interminável", en op. cit., p. 42 y Susan Sontag, "La cosmópolis del exiliado", en op. cit., p. 7.

²⁶³ Edgardo Cozarinsky, "Fantasmas de Tánger", en *El pase del testigo*, op. cit., p. 23.

establishment del cine político latinoamericano. Los films que Cozarinsky realiza después, en cambio, supondrán un corte tajante con la propuesta de su opera prima y un brusco cambio de dirección: lo que se discute ya no es la apropiación de lo nacional sino el concepto mismo de nación en tanto origen o pertenencia. No un desmontaje radical sino un nomadismo radical. Una línea de fuga. Una exterioridad equidistante respecto de las tradiciones culturales contra las que se define (Europa y Argentina). De ese modo, la operación de desplazamiento se convierte en la piedra de toque para cuestionar la homogeneidad y la clausura de los paradigmas culturales. En todos los casos, la pregunta por la identidad pone en marcha un mecanismo de pesquisa que debería dar por resultado el retrato de un hombre a partir de su contacto con otros hombres. El modelo de *El ciudadano*. Esto es así tanto en *Puntos suspensivos* como en *Autorretrato de un desconocido: Jean Cocteau*. Pero mientras el retrato de M sólo importa por lo que dice sobre los otros, como una superficie en donde se reflejan los demás (y como un intento de crítica del Otro), en el film sobre Cocteau se trata de encontrar en aquello que el poeta-pintor-cineasta dijo "sobre sus amigos, sobre la poesía y el cine, las líneas que dibujarían su autorretrato"²⁶⁴. Y ese autorretrato por interpósitas personas (autorretrato ubicuo e inubicable) es, también, el del propio Cozarinsky. Al comienzo de *Puntos suspensivos*, un cartel preguntaba "¿Quién es este hombre?" y la búsqueda de una respuesta a ese interrogante organizaba el relato. Para el Cozarinsky de *El violín de Rothschild* o *Citizen Langlois*, esa

²⁶⁴ Yann Lardeau, "La métaphore du sarcophage (Entretien avec Edgardo Cozarinsky)", en *Cinema d'auteurs. Ecriture, lecture: filmographie*, París, Ministère de la Culture et de la Communication, 1986, p. 10.

misma pregunta desemboca en una deriva de múltiples respuestas, como las infinitas máscaras de un falsificador que muestra pasaportes diferentes ante cada aduana.

¿Cuál es, entonces, la importancia de *Puntos suspensivos* en la obra de Cozarinsky? ¿Qué lugar ocupa en su filmografía? Porque es evidente que su interés no es meramente arqueológico. Si bien esta película representa aquello que las siguientes deben rechazar para constituirse como obra, al mismo tiempo, de alguna manera, ese primer paso es un momento necesario, fundante, la condición de posibilidad de la obra. Aun si se trata de su momento negativo. En tanto retrato sobre lo otro, sobre lo radicalmente ajeno, sobre aquello que el cineasta rechaza, *Puntos suspensivos* resulta un film sin salida. Pero es que, justamente, importa por lo que clausura. "Una frontera —dice Heidegger— no es eso en donde algo se detiene sino que, como advirtieron los griegos, una frontera es eso desde donde algo empieza a presentarse"²⁶⁵. Si la escena "¿Dónde ocurre todo esto?" es clave (tanto por lo que se despoja como por lo que anuncia), se debe a que insinúa la mirada de un extranjero: dentro de un film que todavía es demasiado argentino, demasiado atento a los debates estético-políticos de cierta modernidad porteña, se instala de pronto una instancia de exterioridad. Como si la película pudiera observarse a sí misma desde afuera. Aunque, a pesar de esos atisbos, todavía la potencia del film se sostenga claramente en su voluntad por confrontar y en su ánimo de liquidación.

²⁶⁵ Martin Heidegger, "Building, dwelling, thinking", citado en Homi Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p. 1.

Puesta en perspectiva, la ruptura de *Puntos suspensivos* puede resultar tanto más extrema cuanto que no viene acompañada de una propuesta. No es posible continuar por el camino que ese film inaugura, y la única opción que deja es invertir como positividad aquello que de negativo había en él. Paradójicamente, entonces, esta película ajena a la obra de Cozarinsky puede anunciar ya toda la obra de Cozarinsky.

UN FREAK SHOW

I

Un alarido estalla en el comienzo de *El fiord* y una ruidosa manifestación lo clausura. Son dos violentos alumbramientos (uno biológico, el otro político) que enmarcan el relato inaugural de Osvaldo Lamborghini. Al principio, Carla Greta Terón da a luz a ese extraño párvulo llamado Atilio Tancredo Vacán en medio de golpes, latigazos, violaciones, vómitos y excrementos, mientras el narrador se pregunta: "¿Y por qué, si a fin de cuentas la criatura resultó tan miserable —en lo que hace al tamaño, entendámonos—, ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas contra el arrugado colchón?"²⁶⁶ Al final, luego de matar, descuartizar y devorar al Loco Rodríguez, esa figura paterna y autoritaria que mantenía a todos sometidos, los habitantes del subsuelo salen a la superficie (como los esclavos de la caverna de Platón) enarbolando ruidosas consignas que llaman a la lucha: "Las inscripciones luminosas arrojaban esporádica luz sobre nuestros rostros. «No Seremos Nunca Carne Bolchevique Dios Patria

²⁶⁶ Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, en *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, p. 19.

Hogar». «Dos, Tres Vietnam». «Perón Es Revolución». «Solidaridad Activa Con Las Guerrillas». «Por Un Ampliofrente Propaz». Alcira Fafó fumaba el clásico cigarrillo de sobremesa y disfrutaba. Hacía coincidir sus bocanadas de humo con los huecos de las letras, que eran de mil colores. Me lo agarró al entrañable Sebas de una oreja y lo derrumbó bajo el peso de la bandera. Yo la ayudé a incrustarle el mástil en el escuálido hombro: para él era un honor, después de todo. Así, salimos en manifestación"²⁶⁷.

Ese impulso por manifestarse atraviesa todo el texto. Algo nuevo ahí reclama expresión y puja por abrirse camino. En Lamborghini, el nacimiento de la escritura supone una irrupción violenta. De la *voluntad por manifestarse a la salida en manifestación*, el manifiesto es el género que permite leer (dar sentido a) el recorrido de esa mutación. Si el propósito de todo manifiesto es hacer público un programa artístico o político, es posible advertir en el *Manifiesto Comunista* (Friedrich Engels y Karl Marx, 1848) y en el "Prefacio" a *Cromwell* (Victor Hugo, 1827), en los albores mismos del género, la matriz de su funcionamiento. En ambos se intenta convencer sobre la caducidad de un cierto estado de cosas y sobre los valores de lo nuevo, a partir del establecimiento de una antinomia combativa: el proletariado versus la burguesía, el arte moderno (la literatura romántica) versus el arte antiguo (la literatura clásica). Tanto Hugo como Engels-Marx, entienden el manifiesto como texto iluminador y pedagógico: supone una argumentación, un momento analítico y una estrategia que demuestra la necesidad (la inevitabilidad) del cambio. Pero, ante todo, se propone como una

²⁶⁷ Ibid., pp. 33-34.

forma radical de protesta y una invitación al combate ("¡Proletarios del mundo, uníos!" dicen unos, así como el otro "prefiere razones a autoridades y le gustan más las armas que las insignias").

Los manifiestos han sido instrumentos privilegiados por las vanguardias artísticas (aunque su uso no está limitado a ellas) para presentarse en sociedad: descripción crítica de un estado de cosas y programa de acción futura, los manifiestos son el acta inaugural de una nueva estética que se propone dividir al público y disputar al arte oficial los espacios de poder. El discurso se vuelve allí performativo, quisiera tener las consecuencias de un acto: es una declaración que establece un hecho por el hecho de declararlo. Es evidente que todo movimiento artístico propone más o menos violentamente el reemplazo de una estética por otra, así como es evidente la importancia que han tenido los manifiestos para las vanguardias en tanto portavoces de ese cambio. Sin embargo, esto no supone que las vanguardias se arroguen —más allá del tono exaltado, terminante e incluso mesiánico de sus declaraciones— una capacidad para revelar la esencia del arte sino que, justamente, vienen a denunciar el carácter ideológico de las convenciones estéticas. Arthur Danto se equivoca cuando sostiene que los manifiestos son como *autos da fe* ("con la implicación de que quien no adhiere debe ser suprimido, como un hereje") y cuando celebra que, luego del fin del arte, ninguna estética sea ya más verdadera que otra. Escribe Danto sobre los manifiestos vanguardistas: "Cada uno de los movimientos fue conducido por una percepción de la verdad filosófica del arte: el arte es esencialmente X y todo lo que no sea X no es —o no es esencialmente— arte. Así cada uno de los movimientos vio su arte en

términos de una narrativa de recuperación, descubrimiento o revelación de una verdad que había estado perdida o sólo apenas reconocida. Cada una fue apoyada por una filosofía de la historia que definió el significado de la historia como un estado final que consiste en el verdadero arte"²⁶⁸. Pero al plantear el problema de los manifiestos en términos de esencias y de verdades filosóficas, Danto pierde de vista su carácter de intervención estratégica en el campo cultural y acaba por malinterpretar toda la cuestión.

Emergencia, irrupción, intervención pública, el manifiesto da a conocer: es siempre una puesta en escena, una teatralización de consignas que vehiculizan una cierta concepción de la literatura. *El fiord*, ese texto arrasador como un aullido y que irrumpe en la escena literaria con la violencia de un nacimiento, es un manifiesto que anuncia toda la obra de Lamborghini. Instauro, podría decirse, el teatro de operaciones en donde se desarrollará su poética, establece sus dimensiones y hace visible su campo de acción: postula una nueva *literatura política* y una nueva *ideología de la literatura*. ¿Qué *ideología de la literatura* pone en escena *El fiord*? Es decir, ¿de qué manera se posiciona en el campo cultural? Como todo manifiesto, el texto de Lamborghini vive del dialogismo, del intercambio y la confrontación con un discurso otro. Y como en todo manifiesto, esa interacción adopta la forma de una antinomia: define un enemigo. Ese enemigo, contra quien se libra la batalla de la literatura, aparece

²⁶⁸ Artur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 50. Para una caracterización del manifiesto en tanto género discursivo, véase Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993 y Rafael Cippolini (comp.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual (1900-2000)*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

delineado con claridad en ciertos textos de la revista *Literal* (de la que Lamborghini formará parte) un par de años después de la publicación de *El fiord*. Es posible establecer esta continuidad entre la obra individual y el órgano colectivo porque, como dijo el propio Lamborghini, "yo no estaba en *Literal*, yo hacía junto con Germán García, *Literal*"²⁶⁹. La revista no es simplemente un espacio en el que Lamborghini publica algunos textos sino una tribuna desde donde pregona una cierta estética. Hay, en efecto, una comunidad de ideas sobre *qué debe ser* la literatura y sobre *qué debe hacer* la literatura, que es compartida por el grupo que integra la revista (en tanto lugar de enunciación colectiva) y por las novelas que en esos años publican los miembros más notorios de su comité de redacción: *Nanina*, de Germán García; *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini; *El frasquito*, de Luis Gusmán²⁷⁰.

Literal (y Lamborghini) dirá que aporta una transgresión inédita y que su novedad viene a arrasar con las tradiciones. Tal como indicaba, en un gesto típicamente vanguardista y polémico, el

²⁶⁹ "El lugar del artista (Entrevista a Osvaldo Lamborghini)" (sin firma), en *Lecturas críticas* n° 1, diciembre de 1980, p. 49. Lamborghini integra el comité de redacción de *Literal* n° 1 (noviembre de 1973) y de *Literal* n° 2/3 (mayo de 1975). Deja la revista antes de la salida de su último número, *Literal* n° 4/5 (noviembre de 1977). Hay una selección de textos de los cinco números de la revista en Héctor Libertella (comp.), *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2002. Véase también Luis Gusmán, "Enemigos del realismo y el populismo: el grupo *Literal*, una polémica de los 70", *Página 12*, Suplemento "Primer Plano", 24/3/96. Sobre las revistas literarias como espacio de articulación de discursos de y sobre la literatura que definen alianzas y oposiciones, véase Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, "Revistas y formaciones", en *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

²⁷⁰ Germán García, *Nanina*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968 y Luis Gusmán, *El frasquito*, Buenos Aires, Noé, 1973. En un sentido más amplio, Héctor Libertella alinea la obra de Lamborghini con una nueva escritura latinoamericana que incluiría también a Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas y Manuel Puig. Véase Hector Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas Monte Avila, 1977, sobre todo el capítulo I, en donde caracteriza a esa "nueva escritura".

afiche que anunciaba la presentación de la revista: "Contra los límites de la literatura" y "Porque la literatura argentina debe romper con la Literatura para ser argentina". Sin embargo, es evidente que muchos de los postulados de *Literal* no surgen de la nada, por generación espontánea, sino que tienen su origen en la revista *Tel Quel* y en esa mezcla entre estructuralismo, semiología, psicoanálisis y marxismo propia del pensamiento francés de la época: rescate de lo anti referencial y lo ilegible (la literatura no es instrumento de nada, no lleva a cabo una misión, no tiene objeto); énfasis sobre la materialidad de la escritura (en tanto sistema formal que desmantela los códigos de la ficción realista); disolución de la figura del autor que se abre a una pluralidad indefinida; deconstrucción de los planteos ilusorios sobre la plenitud del lenguaje; borradura de los límites entre lectura y escritura o entre teoría y literatura²⁷¹. Este matiz disminuye, en parte, la pretensión de originalidad, pero permite

²⁷¹ Andrés Avellaneda —entre otros críticos— lo advirtió tempranamente y eso motivó una fuerte réplica por parte de la revista en donde, significativamente, se utilizan argumentos telquelianos para rechazar semejante acusación. No deja de ser llamativo, por otra parte, que la propuesta de una literatura sin objeto (es decir: la literatura como objeto) requiera de un andamiaje teórico tan presente. En esa misma línea insiste el artículo de Avellaneda cuando define a *El frasquito* y a *El fiord* como *literatura prologada*: "como si se sintiera necesario explicar y ubicar la ininteligibilidad —intencional— que aflora frecuentemente en estos textos" (véase Andrés Avellaneda, "Literatura argentina, diez años en el sube y baja", *Todo es historia* n° 120, mayo de 1977 y la respuesta de la revista, "La historia no es todo", *Literal* n° 4/5, noviembre de 1977). Para una puntualización de los postulados de *Tel Quel*, véase Redacción de *Tel Quel*, *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971; Danielle Marx-Scouras, *The Cultural Politics of Tel Quel: Literature and the Left in the Wake of Engagement*, Pensilvania, Penn State University Press, 1996; el capítulo "Más allá del estructuralismo: *Tel Quel*", en Jonathan Culler, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama, 1978 y el capítulo dedicado a Sollers en Stephen Heath, *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*, Filadelfia, Temple University Press, 1972.

contextualizar las operaciones de *Literal*, precisar sus definiciones e identificar los bandos que diseña dentro del campo intelectual.

¿Qué idea de literatura postula *Literal* y contra quién? En el número 1, se declara de entrada su estrategia: "no matar la palabra, no dejarse matar por ella". Si por un lado, se resiste a una literatura que se aviene a la realidad ("para cuestionar la realidad en un texto hay que empezar por eliminar la pre-potencia del referente, condición indispensable para que la potencia de la palabra se despliegue"), por el otro, se resiste al juego de una mera autorreferencialidad ("una cierta distancia de la letra siempre será recomendable"). En definitiva, una autonomía en la que debería verse la cifra de un compromiso: "La literatura es una palabra para nada, en la que cualquiera puede reconocerse (...) no se trata del arte por el arte, sino del arte porque sí"²⁷². En el número 2/3, se define la "flexión literal" despotricando contra la poética del realismo, que se postula como metonimia de la realidad cuando en rigor esa "apología del ojo que ve y que refleja el mundo" no hace más que fundar "el imperialismo de la representación, modificando la realidad que dice reflejar". Y un poco más adelante se precisa ese doble enemigo: "Que el realismo y el populismo converjan en la actualidad para formar juntos el bricolage testimonial, es sólo el efecto de una desorientación

²⁷² "No matar la palabra, no dejarse matar por ella" (sin firma), *Literal* nº 1, noviembre de 1973, p. 6, p. 9 y p. 13 respectivamente. O como ya había afirmado Germán García a propósito de *El fiord*: "En *El fiord* las palabras dejan de ser promesas, dejan de representar un mundo que está fuera de ellas: son el mundo que representan y representan el mundo que convocan en el acto imaginario. Pero, imaginario no quiere decir contrario a la realidad, sino realidad que se propone como envolvente de la realidad" (Germán García —bajo el seudónimo de Leopoldo Fernández—, "Los nombres de la negación", epílogo a Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, Buenos Aires, Chinatown, 1969, p. 44).

que ya conoce su horizonte, es decir, sus límites y sus fracasos"²⁷³. En contra de una noción instrumental de la literatura ("el viejo trapecio griego de lo *bello* y lo *útil*"), en contra de una literatura rendida al referente, la "flexión literal" afirma que "la satisfacción que produce la escritura no puede ubicarse fuera de ella, en alguna finalidad, en la impensable teología de un *sentido*: la satisfacción es el movimiento mismo de sus formas, el azar de sus conexiones, el juego determinado —pero incierto— de sus inclusiones y exclusiones. Para poder comprender la flexiones de la literatura es necesario pensar una flexión literal, un juego posible del lenguaje que conlleva la experiencia de un goce inherente, que no puede confundirse con el placer suplementario del reconocimiento intersubjetivo (social)"²⁷⁴.

²⁷³ "La flexión literal" (sin firma), en *Literal* n° 2/3, mayo de 1975, p. 10 y p. 14. Por su parte, Lamborghini dirá años más tarde a propósito de "El niño proletario": "¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos. Cuando te criás dentro de mitos heroicos me parece abyecto quejarse. Esto es poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa. Es hacer descansar una cultura en este pobre tipo que vino de Italia a laburar acá. Es una cosa no contra Castelnuovo; no importa lo que él piense como subjetividad. En los textos la ideología actúa, la ideología sube al escenario y representa su papel" ("El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini" (sin firma), en op. cit., p. 49).

²⁷⁴ "La flexión literal" (sin firma), en op. cit., p. 9. Alberto Giordano caracteriza así la posición de la revista: en contra de las políticas de la felicidad, "*Literal* apuesta a lo paradójico, a lo insostenible. Contra las políticas voluntaristas, *Literal* manifiesta su interés por intervenir polémicamente en la escena de los debates culturales argentinos afirmando, como estrategia política, un cierto escepticismo, una falta de creencia en los valores admitidos como la única creencia eficaz. Desde este lugar excéntrico, *Literal* no se propone persuadir, convencer o seducir, tal como se lo proponen las 'políticas de la felicidad': lo que la revista intenta producir es un efecto de choque, de desconcierto, incluso de decepción, que sea a la vez un efecto de *resistencia* a la circulación de cualquier doxa, y en particular a la doxa en la que las demás se sostienen: la humanista" (Alberto Giordano, "*Literal* y *El frasquito*: las contradicciones de la vanguardia", en *Razones de la crítica*, Buenos Aires, Colihue, 1999, p. 62). Véase también, sobre las relaciones de *Literal* con el psicoanálisis, Noé Jitrik, "Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico", en Susana Cella (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, op. cit.

En vez de intentar duplicar el mundo, *Literal* repone la opacidad propia del lenguaje (su sobreabundancia) que el discurso realista intenta ocultar: "El señalamiento de cualquier 'no dicho' en un discurso que cree poseer y controlar la totalidad de sus significaciones posibles producirá la conversión de la falta en agresividad; el otro se volverá el doble insoportable"²⁷⁵. Ese carácter no instrumental defendido por *Literal* no supone, sin embargo, la adscripción a una cierta autonomía de la literatura en sentido adorniano sino, más bien, una voluntad de expresar en las palabras la inadecuación entre literatura y realidad, escenificar su tensión, experimentarla en el lenguaje. En Lamborghini, resulta evidente que la función de la literatura no es representar la realidad sino encarnarla. No enunciar los conflictos sino inscribirlos en la letra. *El fiord* ya espectacularizaba esa extraña capacidad partenogenética del texto; años después, su autor dirá sobre "El niño proletario": "¿Por qué salir como un estúpido a decir estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía?"²⁷⁶. La *flexión literal* es aquí una auténtica *pasión literal*. Como escribió Alan Pauls: "La fórmula *un acto por cada palabra*, de la que Lamborghini hizo una ley despiadada, es la fórmula misma del acontecimiento: ya no las palabras y las cosas en relación de representación sino signos y acciones anudados; ya no el candor de los realismos y sus secuelas 'comprometidas', sino un

²⁷⁵ "El matrimonio entre la utopía y el poder" (sin firma), en *Literal* n° 1, noviembre de 1973, p. 46.

²⁷⁶ "El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini" (sin firma), op. cit., p. 48. También *La causa justa* y *El Pibe Barulo*, por ejemplo, serán el resultado de llevar al extremo esa vocación literal.

trabajo de la lengua como máquina de actos, de veredictos y de condenas"²⁷⁷.

Si *El fiord* es una instancia crucial dentro de esa operación es porque constituye una alegoría, pero que se inscribe literalmente sobre los cuerpos. Allí radica su originalidad en tanto *literatura política*. Se trata, en efecto, de un relato político, pero no tanto por su tema: lo es, sobre todo, en su experimentalismo extremo. Frente a la lengua de la institución —dice Nicolás Rosa a propósito de *Tadeys*—, Lamborghini propone "la violencia de los lenguajes extralimitados y, simultáneamente, la desorganización de los núcleos sintácticos y semánticos: una lengua que pretenda decirlo todo o que no diga nada. El intento de Lamborghini es generar una lengua corrupta por dislocación de las formas y los paradigmas, una verdadera destrucción ácrata de los significados y los significantes"²⁷⁸. Como si buscara crear una especie de slang, de argot, de lengua menor en constante mutación. Una lengua paradójica que desborde las categorías del catastro lingüístico. En un subsuelo, Carla Greta Terón (la CGT pero, por momentos, también Evita) da a luz a una extraña criatura que será llamada Atilio Tancredo Vacán (Augusto Timoteo Vandor) y cuyo padre es el Loco Rodríguez (una imagen posible de Perón), amo autoritario que domina y abusa de todos sus súbditos. Con ellos está Alcira Fafó (Andrés Framini) y, también, el narrador y su maltratado compañero Sebas (en cuyo nombre podrían leerse

²⁷⁷ Alan Pauls, "Lengua: ¡sonaste!", *Babel* n° 9, junio de 1989, p. 5. La frase de Lamborghini a la que hace referencia la cita es "siempre estará la necesidad necesaria de un acto por cada palabra" y pertenece a *Sebregondi retrocede*.

²⁷⁸ Nicolás Rosa, "Osvaldo Lamborghini: Política y literatura. Grandeza y decadencia del imperio", en *La letra argentina. Crítica (1970-2002)*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003, pp. 172-173.

tanto las "Bases" del peronismo como "San Sebastián") que funcionan como una pareja en donde se unen ideología y acción. El parto deviene orgía —"la fiestonga de garchar"— de la que participan todos los presentes a excepción del Sebas quien parece marginado de toda otra actividad que no sea la pura observación y la reflexión (continuamente martirizado, tirado en un rincón, sólo piel y huesos, "nunca le dábamos de cojer al entrañable Sebas, casto a la fuerza, recontracalentón"). El momento del nacimiento es una epifanía coronada por una visión: la aparición de la mujer del narrador con su hija en brazos recortada contra el fondo de un fiordo en donde navegan pacíficos buques mecidos por "el fino cantar de las rubias lavanderas" y enmarcados por el brillo de "una galería de retratos de poetas ingleses de fines del siglo XVIII". Luego sobre esas aguas tranquilas estallan "pequeños soles crepusculares entre nubes de gases, unos tras otros. Y hoces, además, desligadas eterna o momentáneamente de sus respectivos martillos, y fragmentos de burdas svásticas de alquitrán: Dios Patria Hogar; y una sonora muchedumbre —en ella yo podía distinguir con absoluto rigor el rostro de cada uno de nosotros— penetrando con banderas en la ortopédica sonrisa del Viejo Perón"²⁷⁹. Hay un banquete. Pero el narrador copula con Carla Greta Terón y a partir de allí sentirá que algo ha cambiado: comienza a gestarse el complot que pronto termina en una rebelión encabezada por Sebas y el narrador. Entre todos asesinan y devoran al Loco Rodriguez (ritual homicida y caníbal en el que los críticos han visto una reescritura de "Totem y tabú" de Freud). Y, finalmente, organizan una manifestación.

²⁷⁹ Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, en op. cit., pp. 26-27

El texto puede ser leído como una teatralización de los conflictos en el seno del peronismo durante el período de la resistencia (entre 1956 y 1966): el exilio y la proscripción del líder; Framini y la Resistencia Peronista; Vandor y las aspiraciones de un peronismo sin Perón; la emergencia de grupos radicalizados como Montoneros; la anticipación de la guerrilla de los años 70. Pero lo curioso, en Lamborghini, es que los personajes no *representan* esos conflictos sino que los *encarnan*. La lengua política de *El fiord* es su lenguaje de los cuerpos: "La porno-novella de Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, emerge y refleja esta crisis política para constituir un ataque literario (y sexual) al Estado argentino, una ocupación de su aparato vacío, ahora transformado en escenario e incluso, quizá, un espejo (...). El relato consituye —frente a los golpes militares de 1955 y 1966— no una demanda por justicia peronista, sino una irrupción pornográfica en esta escena, una re-ocupación del espacio del Estado por una particular 'sinrazón' peronista; en otras palabras, una suerte de teatro perverso, cruel, que escenifica todavía otra revolución argentina, no una revolución proletaria sino una Revolución-porno que, a través del sacrificio reinstala la ley peronista: '¡El General ha muerto! ¡Viva el General!' "280. En efecto, la serie política y la serie corporal se explican mutuamente. Las cópulas son alianzas ideológicas. Y viceversa. Todo debe entenderse en un doble sentido, a la vez político

280 John Kraniauskas, "Revolución-porno: *El fiord* y el Estado Eva-peronista", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n° 8, octubre de 2000, p. 45. Esa relación entre lo pulsional y lo político también es trabajada en Julio Premat, "El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini" (en el mismo *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n° 8) y en Néstor Perlongher, "Ondas en *El fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini" (en *Prosa plebeya. Ensayos*, 1980-1992, Buenos Aires, Colihue, 1997).

y sexual. El narrador comenta: "«Las fuerzas de la naturaleza se han desencadenado», dije, y me zambullí de cabeza en la concheta cascajenta de Alcira Fafó. Sebastián —digámoslo— mi aliado y compañero, el entrañable Sebas, apareció en escena: «¡Viva el Plan de Lucha!», cacareó, desde su rincón"²⁸¹.

No narrar la política mediante la literatura sino hacer la política en la literatura²⁸². Es cierto que se trata de una alegoría política, pero —y ésta es la torsión a la que la somete Lamborghini— exige ser leída literalmente. (En este aspecto, su complemento perfecto es *La causa justa* donde, a diferencia del japonés Tokuro que lee los chistes literalmente, es preciso entender el sentido figurado.) No simbólicamente sino en las acciones concretas de los cuerpos. El mundo de *El fiord* es un mundo de deseo y violencia. ¿Cómo hacer que la violencia habite el lenguaje? Violentando el lenguaje²⁸³.

²⁸¹ Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, en op. cit., pp. 20-21.

²⁸² Para Alan Pauls, *El fiord* "describe la mutación profunda del discurso político en discurso de guerra, y documentaliza como nadie las nuevas organizaciones de cuerpos, enunciados y culturas que ese discurso guerrero pone en movimiento" (Alan Pauls, "*Las malas lenguas*", en VV.AA., *Literatura y crítica*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987, p. 121). Hay aquí una *militantización de la literatura* que es lo opuesto de una *literatura militante* tal como aparece en esos mismos años en, por ejemplo, Rodolfo Walsh. En los 60 y comienzos de los 70, el proyecto literario de Walsh se tuerce cada vez más para colocarse al servicio de un programa político hasta terminar interrogándose sobre la posibilidad de una literatura clandestina y sobre la necesidad de abandonar la institución literaria para aplicar su oficio de escritor a la militancia revolucionaria. Véase, por ejemplo, Rodolfo Walsh, *Ese hombre (y otros papeles personales)*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996. Sobre la confrontación Walsh - Lamborghini como dos modos de entender la relación entre literatura y política, véase Adriana Astuti, "Mientras yo agoniza: Osvaldo Lamborghini", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n° 6, octubre de 1998.

²⁸³ En un texto sobre "El niño proletario", Pablo Ansolabehere ha señalado el recorrido (de "Isidora la federala", "La refalosa" y "El matadero" a Lamborghini) por las distintas acepciones de la frase "sacar la lengua": la lengua que se saca como insulto, la lengua cortada, la lengua mordida del estrangulado, pero también la lengua expropiada del otro. De la lengua como órgano a la lengua como sistema, la relación siempre está marcada por la violencia. Véase Pablo Ansolabehere, "Lenguas sacadas", mimeo. Lamborghini

Violentar el lenguaje es hacer que el lenguaje agreda, y el lenguaje agrede cuando se expresa con el cuerpo (con las partes bajas del cuerpo, con lo excrementicio, con lo sexual) porque eso es lo que debió excluir para constituirse²⁸⁴. La buena letra, la letra pudorosa, la letra caligráfica, es siempre hiposensual e hipersanitaria: es lo que queda de la lengua una vez separada del organismo para incorporarse a un sistema. Si el lenguaje es aquello que se ha emancipado del cuerpo, en la restitución de lo corporal residirá el carácter político del texto. La hipótesis de Dominique Laporte en *Historia de la mierda* es que hay un vínculo estrecho entre higiene y gramática. El ideal de la limpieza y el de una lengua pura se cruzan en el poder del Estado. El Estado, escribe Laporte, es "la Cloaca máxima", que ordena y purifica. Pero "así como la perla supone el barro que la cultiva, del mismo modo la lengua pura del rey, lengua virginal, no es perla más que a condición de las *bajas lenguas*, lugar de la basura, del comercio y de la corrupción"²⁸⁵. Es posible, entonces,

dirá: "la exasperación no me abandonó nunca" (*Sebregondi retrocede*, en *Novelas y cuentos*, op. cit., p. 68) y, de hecho, sus textos siempre se descontrolan, se desbordan, se arrebatan. Montan en cólera. Sucede con *El fiord*, con el Sacristán rengo en *Las hijas de Hegel*, con *La causa justa*, con *El pibe Barulo*.

²⁸⁴ "Lo que hace posible el lenguaje es lo que separa los sonidos de los cuerpos y los organiza en proposiciones, los libera para la función expresiva. Siempre es una boca la que habla; pero el sonido ha dejado de ser el ruido de un cuerpo que come, pura oralidad, para convertirse en la manifestación de un sujeto que se expresa" (Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 188). Por eso, dirá Barthes, "la mierda escrita no huele". Escritura de lupanar (una pornográfica de la letra) y escritura de retrete (una escatológica de la letra), los textos de Lamborghini procuran restituir esa conexión. Por un lado, como sentenció Walter Benjamin, "los libros y las prostitutas pueden llevarse a la cama". Y, por otro lado, que el baño es el lugar de la literatura, eso parecía saberlo ya Leopold Bloom quien no sólo elige leer sobre el inodoro sino que, incluso, se limpia con un cuento premiado.

²⁸⁵ Dominique Laporte, *Historia de la mierda*, Valencia, Pre-textos, 1988, p. 59. Una prolongación de estas características de la escritura lamborghiniana puede advertirse en la obra de Néstor Perlongher. Sobre la relación

pensar en una *alquimia invertida de la lengua*; es decir, desandar el proceso de metamorfosis por el cual toda belleza —que nunca es inocente— ha adquirido su brillo.

Frente a la letra limpia y pura, la mala palabra exhibe el circuito que las une. Rescata la naturaleza de desperdicio de la lengua: su boca sucia. Es que las gramáticas no sólo establecen el uso correcto sino que, en su reverso, enuncian lo incorrecto. Una vez prescripta la regla, se convalida inevitablemente el desvío. Contra el sistema ordenado del bien decir (bendecido por la institución), las malas lenguas habilitan una capacidad de mutación en la escritura. Si lo que *puede leerse* es, también, lo que *debe leerse*, la mala lengua es moralmente reprochable: porque debería ser dicha de otra manera y, sin embargo, insiste en su inadecuación. De ahí su malicia y su perversión. Pero si esto es así, entonces el origen de *El fiord* está en Lautréamont y *Los cantos de Maldoror* (aunque también en Sade y en Genet): allí donde la blasfemia es ante todo la crueldad, la hipérbole y la alucinación. Frente a la proliferación de metamorfosis en el texto de Lautréamont, Blanchot escribe: "El pie que resbala sobre la realidad del reptil y el batracio, este contacto frío, húmedo y penetrante es el comienzo de una sensación de horror inspirada por el cuerpo humano, y el que la experimenta se ve transformado por el desagrado que siente, en el objeto mismo de ese desagrado, se vuelve viscoso como él, se convierte en él mismo. En este momento también el lenguaje se deja atraer por un vértigo nuevo, y el laberinto que

Lamborghini - Perlongher, véase el ya citado texto de Nicolás Rosa, "Osvaldo Lamborghini: Política y literatura. Grandeza y decadencia del imperio" y Tamara Kamenszain, "La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher", en VV.AA, *Literatura y crítica*, op. cit.

trata de ver, marcha solemne e infinita de palabras, imágenes que, en el momento mismo en que la sintaxis, siempre más lenta, parece extraviarse en el sueño, se suceden por el contrario con una cadencia cada vez más rápida, de manera que no tenemos tiempo de sentir las hasta el fin y las dejamos inacabadas, reconociendo en ellas menos lo que significan que su movimiento"²⁸⁶. Ese movimiento, tan vertiginoso como abismal, es el que copia Lamborghini. De ahí —aunque resulte paradójico— su evanescencia. A pesar de la revulsiva intensidad, el enjambre barroco de imágenes de *El fiord* posee una amplificación visual débil. Las acciones tan minuciosas que refiere Lamborghini aparecen despojadas de toda escenografía (nunca se describen los espacios) y son llevadas a cabo por cuerpos impersonales (cuerpos que son puros órganos y que, incluso, cambian de nombre como si se tratara de un atributo accidental: Sebastián / Sebas / Bastián / Burguecida Bastiansebas; Alcira Fafó / Amena Forbes / Aba Fihur / Arafó / Aicyrfó; Carla Greta Terón / Cali Griselda Tirembón / Cagreta; el Loco Rodriguez / nuestro Dueño y Señor / el Patrón / el Trompa Capanga / el Mordido / Iguez / el Baleado / Rez). Como siguiendo una lógica onírica, la precisión visual con que se describen las acciones tiene por condición anular toda imaginación figurativa. Sólo hay mutaciones corporales, vibraciones fisiológicas y transacciones de órganos descontextualizados. *El fiord* como texto pornográfico, sin duda; pero lo que a Lamborghini le interesa de la pornografía no es la pasión escopofílica que la determina sino el fantasma de la desmesura que la acecha. Puesto

²⁸⁶ Maurice Blanchot, *Sade y Lautréamont*, Buenos Aires, Ediciones del mediodía, 1967, pp. 165-166.

que el deseo no se satisface con ninguna imagen, la imaginación pornográfica será proliferante y expansiva. Es decir: definida por el mandato de no fijarse nunca para volverse ilocalizable.

Interrogado por el lugar desde el cual su obra critica al populismo y al liberalismo de izquierda, Lamborghini responde categóricamente: desde ningún lugar. "Si hay lugar, no hay poesía. Toda la relación con la poesía es desde ningún lugar"²⁸⁷. La radicalidad de *El fiord* consiste en sostenerse sobre ese no lugar de la poesía. Se trata de un espacio paradójico hecho de componentes contradictorios y que, incluso, deberían ser mutuamente excluyentes: cuerpo y lenguaje, lengua elevada y lengua baja, alegoría y literalidad, representación y no representación. El sistema de Lamborghini no funciona por exclusión sino por acumulación: "no perdonando ningún vacío, convirtiendo cada eventual vacío en el punto nodal de todas las fuerzas contrarias en tensión"²⁸⁸. Su estrategia no consiste tanto en negar un elemento con otro sino en reponer sobre cada elemento aquello que niega. Cuando todos se sientan a devorar al Patrón, el narrador recuerda: "me soné los mocos con los dedos y me los colgué de las pestañas, como si fueran lágrimas. Tenía perfecta conciencia"²⁸⁹. Por momentos es preciso leer sólo lo que está escrito; por momentos hay que leer más allá de lo que está escrito; por momentos el texto mismo hace explícito ese pasaje, indicando una clave de lectura y anulándola en el mismo movimiento. La única regla parecería ser el cambio permanente de

²⁸⁷ "El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini" (sin firma), *Lecturas críticas* n° 1, op. cit., p. 51.

²⁸⁸ Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, en op. cit., p. 26.

²⁸⁹ *Ibid.* p. 33.

reglas. En este sentido, no es tanto un rechazo a la representación lo que lo define, ya que tan pronto representa como cuestiona lo representado; más bien, ese vaivén (siempre imprevisible) *desencaja* toda representación, la despoja de esa fijeza que es su habitat natural, y la pone a oscilar.

Es esa vacilación (más que su supuesto hermetismo o su insolencia) lo que determina su ilegibilidad desde los contratos convencionales de lectura. Lo que esta dificultad poética revela es el carácter resistente de cierta literatura, que reniega del sometimiento a la representación realista y propone una escritura migratoria, en movimiento perpetuo, que desborda sobre lo real. Eso es lo que sostienen Lamborghini y Josefina Ludmer en "Por Macedonio Fernández: Apuntes alrededor de 35 versos de *Elena Bellamuerte*", un texto publicado en el número 2/3 de la revista *Literat*: "En el lenguaje poético —entendiendo por tal todo trabajo con y en la palabra, toda explotación de las posibilidades de la lengua—, los sentidos, los 'significados', se constituyen ahí mismo, en el momento de hacerse, *in praesentia*. No hay ideas, intenciones, afectos o causas (anteriores-exteriores) que incidirían o trascenderían la significación determinándola. La escritura no tiene pasado ni porvenir, y desmiente todo más allá" Pero el sentido "no sólo se hace *a la vista* sino que además se deshace. Las palabras, el juego de los elementos, suscitan constelaciones evanescentes. Emergen zonas, núcleos de significación que de pronto se *desleen* y desplazan para dar lugar a otras, a veces opuestas, negadoras de las primeras y que a su vez resuscitan otras. El cuerpo de esta resurrección en nada se asemeja al anunciado por Tomás de Aquino: es polimorfo, polivalente y

perverso. El sentido viaja sin tender a ninguna finalidad, no tiene puertos. Errático, insatisfecho, insaciable. También 'inobjetable': como el deseo, carece de objeto"²⁹⁰.

II

Vale la pena detenerse sobre ciertos aspectos enunciados en ese ensayo, porque allí se advierte con claridad la defensa de un cierto modelo de literatura y un cierto programa de escritura que ya eran los de *El fiord* y que se expandirán en el resto de la obra lamborghiniana.

El texto —un análisis del poema de Macedonio Fernández— se introduce como una diatriba contra los "pavos reales" que "gustan del compromiso con el llamado hombre concreto" y cuyas "buenas intenciones los conducen hasta el altar y la celebración de un sagrado matrimonio con los dictados del poder en materia de escritura"²⁹¹. El tono —como casi siempre en *Literal*— es el de un manifiesto o un panfleto. El propósito declarado de los autores es "convocar, en estos tiempos de escritura barrial, la irrupción de una futura, de una nueva casta del saber y de la lengua. En la Argentina ese futuro tiene tradición, nombres: Macedonio Fernández, Borges, Girondo (...) Escritores contranatura, insisten en una sola y única demostración a

²⁹⁰ Osvaldo Lamborghini y Josefina Ludmer, "Por Macedonio Fernández: Apuntes alrededor de 35 versos de *Elena Bellamuerte*", *Literal* n° 2/3, mayo de 1975, pp. 63-64.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

través de textos múltiples, microscópicos, multívocos y, fundamentalmente, equívocos: no sólo las palabras no aluden al mundo, sino que éste, aun para ser en su estilo precario, necesita de la discreta escansión de los códigos"²⁹². Allí, en esos escritores, Lamborghini - Ludmer encuentran un modelo y un programa para revertir el vínculo sumiso que la poética realista suele mantener con el referente.

Desde su título, el poema "Elena Bellamuerte" trabaja sobre una condensación que funde dos espacios opuestos y excluyentes. Es en el texto mismo que los pares de opuestos vida / muerte, amor / muerte, belleza / muerte logran superar sus contradicciones para instalarse en un borde donde se implican mutuamente y se sostienen en su propia tensión: "La lógica de la contradicción y del tercero excluido no rige en el lenguaje poético. En el poema la muerte es al mismo tiempo bella y pálida, no musa y musa, impotente y desencadenante de la escritura; se opone polarmente al amor pero también lo constituye. Por un lado parece instaurar la clásica oposición diametral entre amor y muerte; por otro, dramatiza la negación de toda oposición diametral"²⁹³. No es sólo que la muerte es negada por el discurso, sino que éste la vence porque se da a sí mismo una lógica poética más intensa que la del devenir biológico. En este sentido, para Lamborghini - Ludmer, la poesía (cierta concepción de la poesía) se opone a las operaciones figurativas de la novela (la novela realista). Frente a la capacidad narrativa que definen como ilustrativa, anatómica, paisajística o turística y que remite servilmente a un

²⁹² Ibid., p. 61.

²⁹³ Ibid., p. 67.

exterior, la poesía intenta un "movimiento insensato", a *contrario sensu* que permite producir otro cuerpo, otra configuración y otro paisaje sin depender de la trascendencia, la mediación o el dibujo. El texto concluye con una proclama: "Por eso hoy se impone un edicto aristocrático: primero, la reducción de toda 'literatura' a la poesía, a sus rasgos pertinentes (que consisten en la anulación interminable de sus rasgos pertinentes) y, segundo, la negación de toda tentativa de escribir "pensando" en el semejante, en la semejanza, en la reproducción: un salto hacia lo otro y hacia la diferencia. Hay que negar al prójimo y a su verdad"²⁹⁴.

O sea: contra la narración y contra la representación, al menos entendidas en un sentido clásico. Sin duda, la mejor puesta en escena de estos postulados puede hallarse en *El fiord*. Y en ese sentido, podría decirse que, con la excusa de analizar el poema de Macedonio Fernández, el texto aparecido en *Literal* aporta una justificación conceptual para situar el controvertido texto de Lamborghini publicado unos años antes. El desarrollo de *El fiord* no supone una progresión lineal de lo mismo sino una mutación permanente, de diferencia en diferencia, que avanza de manera contradictoria fluyendo a través de términos opuestos y excluyentes. Todo el mecanismo del texto opera por fusión de los contrarios, vulnerando los principios lógicos de identidad, de no contradicción y del tercero excluido. Al principio del texto, el narrador define a su compañero en el estilo de Baudelaire: "camarada Sebastián, entrañable amigo, perro

²⁹⁴ Ibid., p. 73. Véase, también, la defensa de la poesía como infracción a las convenciones de la realidad en *La obsesión del espacio*, de Ricardo Zelarayán ("Tramar de las palabras" (sin firma), *Literal* n° 1, noviembre de 1973).

inmundo"²⁹⁵, y marca así el tono de lo que sigue, pasando del afecto al desprecio o, más bien, dejando sentado que uno y otro son la misma cosa. La alianza entre Sebas y el narrador es clave porque constituye el espacio textual: en ese vínculo se hace posible el relato. Esa es la lectura de Josefina Ludmer, que incluye *El fiord* en la serie de la gauchesca porque reconoce en él un uso letrado de la cultura popular, el uso de una voz que no es la del que escribe: "una alianza de voces bajas, oídas, otras, y las palabras altas del otro universo, escrito. El escándalo verbal consiste en esa alianza, que es también una traducción o traición imposible"²⁹⁶. En la lectura de Ludmer, Sebas es San Sebastián (el martir que no abjura de su fe y se somete al tormento); pero también es el que *sabe* (el ideólogo, el que permite conectar los dos espacios: el de arriba y el de abajo). Habría que agregar a esos juegos combinatorios la interpretación de Aira: Sebas remite a las bases del peronismo. Y por eso su entidad es, ante todo, discursiva: "¡Dogmático Sebastián! Su mirada era poesía, la revolución"²⁹⁷. Sebas no come y no coje; es, como dice el narrador, anémico y casto a la fuerza. El hambre y la abstinencia. En cualquier caso: no participa de ninguna actividad corporal; todo lo que hace lo hace con / sobre / al lenguaje. El narrador, en cambio, es pura acción. Siempre está en medio de alguna cópula o alguna trenza política. Es, digamos, el brazo armado, el que pone en acto aquello que Sebas dice. Lo traduce a acción (sexual, política, narrativa). Allí donde Sebas dice "ogarché en vez de "obligué", el narrador somete a Alcira Fafó; allí

²⁹⁵ Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, en op. cit., p. 22.

²⁹⁶ Josefina Ludmer, *El género gauchesco*, op. cit., p. 184.

²⁹⁷ Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, en op. cit., p. 21.

donde Sebas pretende refregarle al Loco un panfleto por el rostro, el narrador le hinca los dientes e inicia el banquete.

Esa alianza entre el narrador y Sebas, que pone en contacto a los complementarios en pos de una estrategia común, garantiza todos los intercambios entre esferas opuestas. Los dos compañeros, que militaron tiempo atrás en la Guardia Restauradora y fueron luego expulsados del MARU, sienten ahora que están "en vísperas de grandes cambios". Entre la bajeza y lo sublime, entre el sometimiento y el heroísmo, entre las lenguas bajas y las voces cultas, el narrador y Sebas (ideología y acción, pensamiento y cuerpo) circulan juntos de extrema derecha a extrema izquierda y de abajo hacia arriba, arrastrando a los demás personajes en ese torbellino que sale en manifestación. Son, en cierto modo, como los esclavos de la caverna de Platón aunque el ascenso supone aquí el achatamiento de un espacio sobre otro: el segundo no desmiente al primero sino que cada uno se pliega sobre el otro. "Cada espacio, el de la orgía de abajo y el del mar, el fiord y la fiesta del líder de arriba, está incompleto sin el otro y cada acción y figura incompleta sin la otra. La división entre los polos extremos implica alianzas, guerras y doble faz. Los dos espacios, y también los extremos de la derecha y la izquierda, se refieren mutuamente en un movimiento de pulsación que culmina en la negación de uno por el otro, en la transformación de uno en el otro, y en la afirmación de que los dos son verdaderos y falsos a la vez"²⁹⁸.

²⁹⁸ Josefina Ludmer, *El género gauchesco*, op. cit., p. 185. "La izquierda se posó sobre la derecha; luego, la derecha sobre la izquierda", dice en cierto momento el texto del Lamborghini: la referencia es a las manos serruchadas de la mujer del narrador; sin embargo, es casi imposible no leer allí, también, la alusión a dos orientaciones políticas. Las figuras de pasaje son siempre un pliegue.

Si el desarrollo del relato supone el pasaje de un extremo a otro, la condición del texto es que el despliegue narrativo incluya en su evolución aquello que debería dejar atrás. Para avanzar necesita mutar en lo opuesto; pero a la vez, sólo le es permitido avanzar cargando con su contrario. No puede dejarlo atrás, lo arrastra y lo apila sobre sí. Cada punto de inflexión inscribe inevitablemente un continuo: "No se acabó lo que se daba", escribe Lamborghini invirtiendo el lugar común con que suele caracterizarse la separación entre un antes y un después. Aquí, en cambio, "lo que se daba" prosigue siempre "bajo otras formas, encadenándose eslabón por eslabón". La oposición funciona como inclusión, la confrontación como mezcla, la sucesión como acumulación. Todo lo que acontece se amontona. Una cosa arriba de la otra: "después" significa "encima"²⁹⁹. Es lo contrario de lo que sucede, por ejemplo, en Copi o en César Aira (para mencionar dos autores cercanos a Lamborghini que también trabajan a partir de la mutación y del principio de no identidad). Los textos de Aira o de Copi están hechos de una velocidad que privilegia la ausencia de huellas y en donde cada palabra borra a la anterior. El discurso está dominado por la levedad. Son escrituras aéreas. Como si las acciones avanzaran sin lastre, amnésicas³⁰⁰. En Lamborghini, en

²⁹⁹ El mecanismo de polisíndeton adopta aquí una forma curiosa que traduce cada partícula copulativa y como *encima* (en su doble valencia: *además de* y *arriba de*). Véase, por ejemplo, la discusión acerca de Maradona entre el Cholo Catánzaro y el sacristán, en *Las hijas de Hegel*: "Con la guita que ha hecho correr ese guacho, se podría haber construido otro Hospital de Niños. Encima, va a Barcelona y hace un papelón. Encima, se la agarra con nosotros, con los argentinos, y con los periodistas: ¡una vez que dicen la verdad! Encima..." dice uno, y el otro responde: "Encima yo te voy a poner las manos «encima»" (Osvaldo Lamborghini, *Las hijas de Hegel*, en *Novelas y cuentos*, op. cit., p. 152).

³⁰⁰ Para un análisis detallado de las estructuras narrativas en estos autores, véase César Aira, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991, y Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

cambio, cada palabra se aferra a las que le siguen. Es una escritura de razón geológica: cada frase se conecta con la que sigue en una relación que asemeja la estratificación de capas tectónicas. Así se conectan los cuerpos, las voces, los géneros literarios, los discursos ideológicos. Como en las figuras orgiásticas de Sade, la composición es una simultaneidad infinita: cada parte encastra en otra que, a su vez, se monta sobre una tercera para animar un movimiento continuo sin principio ni fin. Todas actúan en simultaneidad, molestándose, interfiriéndose y parodiándose mutuamente.

Esa idea de oposición y continuidad (o de continuidad en la oposición) se transparenta en el título del relato. Un fiord es un golfo estrecho y profundo entre montañas de laderas abruptas. Podría preguntarse: ¿el fiord es una entrada del mar o una cavidad de la tierra? Dos superficies antagónicas pero complementarias (golfo profundo / laderas abruptas) se ponen en contacto. Una se funde en la otra pero, a la vez, bajo la condición de un borde preciso: esa línea que delimita las superficies, las separa y les da continuidad al mismo tiempo. Es de ambas y no pertenece a ninguna. La sorprendente visión del fiord en la mitad del relato es, antes que un accidente geográfico, un emblema textual. Precedido por un apocalíptico estallido de bolas de fuego, surge el fiord, luminoso y puro: "Los buques navegaban lentamente, mugiendo, desde el río hacia el mar. La niebla esfumaba las siluetas de los estibadores; pero hasta nosotros llegaba, desde el pequeño puerto, el bordoneo de innumerables guitarras, el fino cantar de las rubias lavanderas. Una galería de retratos de poetas ingleses del siglo XVIII brilló, intensamente, durante un segundo, en la oscuridad. Pero no se acabó lo que se daba. Continuó bajo otras

formas, encadenándose eslabón por eslabón. No perdonando ningún vacío, convirtiendo cada eventual vacío en el punto nodal de todas las fuerzas contrarias en tensión"³⁰¹. Ésa, ciertamente, podría ser la definición de un fiord: "cada vacío se convierte en un punto nodal de las fuerzas contrarias en tensión". Eso es un fiord y eso es lo que hace *El fiord*. Allí en donde debería haber vacíos, inscribir puntos nodales de fuerzas en tensión: entre izquierda y derecha políticas, Norte y Sur, arriba y abajo, la inmundicia y la luz, la lengua impura de los sótanos y la lengua de los poetas ingleses del siglo XVIII³⁰².

Si fuera posible identificar un centro en este texto estallado, debería ubicárselo allí, en ese nodo del fiord hacia donde todo converge y desde donde todo vuelve a desplegarse bajo nuevas formas. La visión es un momento epifánico, de extraña plenitud, en el que las fuerzas contrarias parecieran haber encontrado un efímero punto de equilibrio. Punto de equilibrio que es también punto de torsión en donde se amarra y se desanuda el texto. "No sabemos bien qué ocurrió después de Huerta Grande. Ocurrió. Vacío y punto nodal de todas las fuerzas contrarias en tensión. Ocurrió. La acción —romper— debe continuar. Y sólo engendrará acción". El narrador, entonces, se pregunta si él figura en el gran libro de los verdugos o en el de las víctimas. O si está inscripto en ambos: "Verdugos y verdugueados"³⁰³. La epifanía es una revelación y esa revelación impone un giro. Esa ruptura contradictoria —puesto que la ruptura es

³⁰¹ Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, en op. cit., p. 26.

³⁰² Los críticos han señalado que "fiord" es un anagrama fonético de "Freud". Esta referencia permite aludir a la teoría del inconsciente (sobre todo en relación al espacio oscuro del subsuelo y el espacio luminoso de arriba). En ese sentido, podría decirse que el fiord lamborghiniiano incluye también el concepto de escisión fundamental en la constitución de la identidad.

³⁰³ Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, en op. cit., p. 27.

precisamente la condición misma de la continuidad— se expresa bajo la forma de un quiasmo. El quiasmo es la figura retórica narrativa que, mediante una torsión del relato, lo fractura y a la vez lo prolonga: las estructuras paralelas se alinean de manera cruzada, estableciendo una progresión pero que evoluciona a partir de sentidos antitéticos. Así, la segunda parte del relato traerá una inversión (quienes eran verdugos son verdugueados; quienes eran sometidos, someten; quienes eran devorados, se tornan devoradores; quienes permanecían aprisionados en el sótano salen a la luz). En efecto, inmediatamente después de la visión del fiord, el narrador es enviado por el Loco Rodríguez a buscar a Carla Greta Terón para dar comienzo al banquete. El narrador y CGT copulan: "Y cuando entré al comedor empujando la cama, yo, yo era otro"³⁰⁴. Lo que sigue es el asesinato del Loco y el ritual antropofágico donde es engullido entre todos.

Las transgresiones escanden el texto. Más que eso: son los móviles que ponen en marcha el mecanismo narrativo. Y en este sentido, la transgresión no es el resultado de la escritura sino el motor que la pone en funcionamiento. En todos los casos, el movimiento es un pasaje al otro lado y, por lo tanto, en vez de avanzar más allá, la transgresión supone la reposición de aquello que estaba excluido. El relato se desarrolla entre un nacimiento (el de Atilio Tancredo Vacán) y una muerte (la del Loco Rodríguez). Y así como al comienzo el nacimiento devenía orgía, la segunda parte

³⁰⁴ Ibid., p. 28. En ese yo que se vuelve otro no hay nada de la melancolía moderna que suponía la sentencia de Rimbaud: no es un yo que se desconoce (como sucede, por ejemplo, en el segundo cine de Cozarinsky), sino un yo que existe en y por la mutación, un yo que ha logrado convertirse en otro. Triunfalmente.

empieza con un banquete que derivará en sacrificio caníbal. Ese cambio que divide y conecta las dos partes del texto consiste —tal como lo enuncia el narrador— en la asunción de un festivo desconocimiento de sí. No sólo él se siente distinto, sino que todo el relato acude al encuentro y la entronización de lo otro. Abundan, en *El fiord*, las metáforas zoológicas (relinchos, corcoveos, cacareos, tetas como telarañas, penes como astas de buey) y las referencias al mundo salvaje y a la barbarie (alaridos de indios, látigos domadores, cadenas esclavizantes). La oposición "fiord del norte vs. sótano del sur" no es otra cosa que la materialización de esa línea de reflexión muy presente a fines de los 60 (que, como se vió, atraviesa también las obras de Cozarinsky y de Fischerman) y que, en Lamborghini, no cesa de desplegarse como emergencia y celebración de la otredad bajo las más diversas formas de lo pulsional, lo bestial, lo primitivo, lo bárbaro o lo incivilizado.

En este punto, se suele oponer la obra de Lamborghini al modelo borgeano y a la tradición literaria que él representa: frente a la erudición y el culteranismo, la pulsión brutal de la barbarie; frente al escritor del bien decir, el escritor malhablado y boca sucia; frente a la medida de uno, la lengua larga del otro; frente al autor consagrado, el autor maldito. Esa confrontación no es necesariamente improcedente; pero debería ser planteada en toda su complejidad para eludir la dicotomía fácil que propone una historia literaria fundada sobre una mera inversión de paradigmas. La inclusión del texto de Lamborghini en el grupo de *las fiestas del monstruo* (tal como hacen varios críticos) tiene, en cambio, mayor productividad porque permite plantear la relación ya no como una mera antítesis

sino dentro de las reescrituras y reformulaciones que se operan dentro de una serie³⁰⁵. ¿Qué aporta Lamborghini a la serie de las *fiestas del monstruo*? La evidencia de que lo monstruoso no es una potencia maligna que invade desde un exterior (y que podría, por lo tanto, ser repelida) sino una pulsión propia que emerge imparable y que el decoro intenta acallar. Si *El fiord* puede ser leído como el reverso de "Casa tomada" y "El niño proletario" como inversión de "El matadero"³⁰⁶, no es por una mera alteración de perspectiva sino porque muestran como inquietante contigüidad aquello que en Cortázar y en Echeverría se quería conjurar como diferencia (precisamente porque se reconocía su vecindad). Sería un error pensar que es sólo una estrategia de bestialización de la lengua; se trata, más bien, de un óxido (la herrumbre de las voces bajas, es decir oxidadas) que la corroe desde adentro. No un lenguaje otro; en

³⁰⁵ "La fiesta del monstruo" (el título del cuento que Borges y Bioy Casares escriben bajo el seudónimo de Bustos Domecq) sirve para identificar la serie de relatos que dejan "leer la construcción de una lengua asesina y brutal, la representación del mal en la lengua" (Josefina Ludmer, *El género gauchesco*, op. cit., p. 168). La serie es propuesta y trabajada, sobre todo, por Ludmer en ese libro y por Pauls en "Las malas lenguas"; pero también es mencionada por John Kraniauskas y Julio Premat (en sus textos ya citados) y por Néstor Perlongher (en "Una saga de la desubjetivación. Lectura de *Los Tadeys* de Osvaldo Lamborghini", *Tsé - Tsé* n° 7/8, otoño 2000). La composición de la serie varía según cada crítico, pero puede incluir "La refalosa" de Ascasubi, "El matadero" de Echeverría, "La fiesta de los enanos" de Wilcock, "La fiesta del monstruo" de Bustos Domecq y *El fiord* de Lamborghini.

³⁰⁶ Estas son las lecturas de Antonio Marimón y de Cristina Iglesia. Véase Antonio Marimón, "La seducción del gesto", en *Punto de vista* n°36, diciembre de 1989 (*El fiord* "es, en clave metafórica, un relato sobre lo que ocurre en el lado de adentro —el lado silencioso— de 'Casa tomada' ", p. 30) y Cristina Iglesia, "Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en 'El matadero' de Echeverría y en sus reescrituras", en *Letras y divisas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998 ("Propongo leer el texto de Lamborghini como la inversión de los crímenes de 'El matadero'. Allí, un niño proletario es violado por tres niños burgueses y ahorcado en el lugar que le pertenece, en el barrio precario de los desocupados. Es decir, un niño proletario que participa del simulacro de plural de una escuela pública es vuelto al lugar de donde nunca debió salir", p. 34).

todo caso lo otro del lenguaje. La noción de transgresión, en Lamborghini, no consiste en ir más allá (ser hipertélico) sino en ejercer una doble presión —desde extremos opuestos pero en forma coincidente— sobre la línea de frontera: recargar todo sobre el delgado perfil de los límites. La oposición *civilización y barbarie* no se resuelve simplemente como *civilización vs. barbarie* (la civilización enfrentada a la barbarie) ni como *civilización o barbarie* (la civilización excluye a la barbarie, la barbarie impugna a la civilización) sino como *civilización más barbarie*. En este sentido, hay tanto un esfuerzo por mostrar el otro lado de las voces altas como por reconocer que las voces bajas deben toda su potencia subversiva a la capacidad para infiltrarse en un discurso dominante. Permanecer en el límite, negándose a instalarse en un espacio determinado, soportando permanentemente la contradicción.

Esa conjunción de civilización más barbarie es lo grotesco. Según Bajtin, la profusión, la exageración, el hiperbolismo, el exceso son los rasgos definitorios del estilo grotesco³⁰⁷. Lo grotesco deja en evidencia que lo monstruoso no era una potencia exterior, que aquello que se quería mostrar como otredad absoluta (como pura exterioridad) no era sino el otro lado (el reverso) de lo propio. Lo grotesco revierte lo monstruoso sobre esa inquietante familiaridad de lo que aterra precisamente porque se lo ha querido acallar. Según

³⁰⁷ Lo grotesco, escribe Bajtin, "se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrescencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal (...) El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste" (Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987, p. 285.

Mary Russo, el surgimiento de esa categoría se remonta a la antigua Roma y a su interés por identificar el estilo clásico con el orden natural mientras que, inversamente, lo grotesco era definido como lo no natural, lo frívolo y lo irracional (es decir como un exceso respecto de las normas). A partir de allí, Russo organiza la discusión contemporánea alrededor de dos tipos de discurso sobre lo grotesco: la teoría del carnaval (asociado a la comicidad grotesca y al libro de Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*) y el concepto de lo siniestro (asociado al género de terror, al trabajo de Sigmund Freud sobre "Lo siniestro" y al libro de Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: su configuración en pintura y en literatura*): "La formación discursiva identificada con lo carnavalesco se sobreentiende como histórica y localizada, es decir, dentro de un cierto nexo de tiempo y espacio, definida por fechas, eventos materiales y exterioridad. Ha sido usada abundantemente por Bajtin para conceptualizar formaciones sociales, el conflicto social y el reino de lo político. En el lenguaje de la teoría política clásica es una categoría viril asociada al mundo activo y cívico de lo público. En contraste, lo grotesco entendido como lo siniestro se traslada a la interioridad, hacia el espacio individualizado e imbuido de la fantasía y la introspección, con su correspondiente riesgo de inercia social. Surgida con el concepto de lo sublime romántico, la categoría de lo grotesco siniestro se asocia a la vida de la psiquis"³⁰⁸. Sin embargo, estos dos tipos de discursos no se hallan necesariamente enfrentados

³⁰⁸ Mary Russo, *The Female grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Londres, Routledge, 1995, pp. 7-8. Sobre el desvío y la transgresión, véase también Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Nueva York, University of Columbia Press, 1982.

y Russo reconoce un fuerte punto de convergencia en el hecho de que, para ambos, lo grotesco es un desvío, la expresión desmesurada de aquello que había sido condenado a la invisibilidad y el silencio.

Se podría decir que allí donde los protagonistas de las *fiestas del monstruo* pretenden deshacerse del diferente, lo que en verdad los aterra no es la extraña otredad sino lo otro de sí mismos. En este sentido, las *fiestas del monstruo* son grotescas antes que monstruosas³⁰⁹. Pero incluso debería agregarse que, más que fiestas, son ceremonias siniestras en donde unos gozan sobre los infortunios de otro: el otro no es ya el interlocutor de un diálogo sino el objeto de una diferencia que se observa con desdén. Un *freak show*. Según Susan Stewart: "Mientras que el cuerpo grotesco del carnaval participa de una estructura de democrática reciprocidad, el espectáculo de lo grotesco supone un distanciamiento del objeto y su correspondiente 'estetización'. En el carnaval, lo grotesco es una exageración y una celebración de las capacidades productoras y reproductoras del cuerpo, de lo natural en sus más sensuales dimensiones. Pero en el espectáculo, lo grotesco no aparece como partes sino como un todo aberrante. El participante del carnaval es arrastrado por los eventos y de ese modo puede experimentar el desorden e imaginarlo como un nuevo orden. En contraste, el espectador de una exhibición es absolutamente conciente de la

³⁰⁹ Marina Warner distingue lo monstruoso de lo grotesco ya que, mientras aquél pertenece al orden de la naturaleza, éste pertenece al orden de la representación. Warner sitúa el comienzo del grotesco moderno en el siglo XVIII (el mismo siglo XVIII al que pertenece la sublime galería con retratos de poetas ingleses que irrumpe en *El fiord*), a partir de ciertos capriccios de Goya como "Que viene el cuco". Véase Marina Warner, *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock*, Londres, Chatto & Windus, 1998.

distancia que hay entre él y el espectáculo"³¹⁰. Los cuerpos son desprovistos del movimiento y detenidos ante una mirada que los domestica y los coloniza. El *freak*, explica Stewart, siempre es considerado un "fenómeno de la naturaleza" [freak of nature] cuando en realidad se trata de un "fenómeno cultural" [freak of culture]: su carácter anómalo se constituye en el proceso de un espectáculo que distancia al espectador y lo resguarda en el territorio de una normalidad respecto de la cual el *freak* aparece como un desvío. "Después del 24 de marzo de 1976, ocurrió" escribe Lamborghini. "Ocurrió, como en *El fiord*. Ocurrió. Pero ya había ocurrido en pleno fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico"³¹¹. Es importante advertir aquí no sólo la evidente tautología sino —como en Pierre Menard— la diferencia, el cambio completo de valoración entre dos frases aparentemente idénticas. El destino es aquello que los demás imponen desde afuera y que, por lo tanto, fatalmente, termina por cumplirse. Como una obligación. Se es lo que se dice que uno es. Sobre todo cuando la designación es el atributo de la máquina opresiva de un Estado totalitario. Entonces no hay escapatoria.

El fiord es un mundo de *freaks* (y no sólo *El fiord*, claro: toda la obra de Lamborghini, de "El niño proletario" a *El pibe Barulo*, es un universo *freak*). La alteridad aparece allí con la intensidad, los

³¹⁰ Susan Stewart, *On Longing*, op. cit., pp. 108-109.

³¹¹ Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi se excede* (1981), en *Novelas y cuentos*, op. cit., p. 100. Nótese que la frase, que insiste sobre el verbo "ocurrió" (para indicar el cambio repentino aun en la tautología), repite la modalidad de la frase de *El fiord* (ya citada en nota 303) en donde se anuncia una torsión en el relato.

prejuicios y las fantasías que la mitología popular tejió alrededor de ella. Ya no es el espacio democratizado del carnaval (zona de intercambio y de comunicación cara a cara) sino una cadena de dominaciones y sometimientos (en donde el cuerpo grotesco no está autorizado a devolver la mirada que lo fija como aberración). De la mirada a los actos, sólo se procura aislar al otro y aniquilarlo. Es lo que sucede en los textos de la serie del monstruo: en "La refalosa" de Ascasubi, en "El matadero" de Echeverría, en "La fiesta del monstruo" de Bustos Domecq. También es lo que sucede en esa "fiestonga de garchar" que es El fiord, en donde "todos nos perecíamos por minetear o garchar o franelear o rompernos los culos los unos a los otros: con los porongos"³¹². El aporte de Lamborghini a las *fiestas del monstruo* consiste en su capacidad para desmontar el mecanismo polarizado de la serie y exhibirlo como tensión. Se trata de una operación fuertemente crítica, sin duda; pero en vez de hacer un discurso moralizante sobre la dominación y la exclusión, lo toma al pie de la letra, lo lleva al extremo y allí, en el límite, lo obliga a exhibir sus propias contradicciones. Desde su mismo comienzo, la obra de Lamborghini se presenta, entonces, como un campo magnético en donde la potencia de atracción entre fuerzas es igual a su mutuo rechazo. Es decir, un territorio que no se sostiene sobre la eliminación de las contradicciones sino sobre su puesta en tensión. En esa particular forma de desmesura Lamborghini aparece próximo a Bataille quien —a propósito de *Cumbres borrascosas* y citando a Bretón— define a la *literatura violenta* como "ese punto en donde los opuestos dejan de ser percibidos como contradictorios": la vida y la

³¹² Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, en op. cit., p. 24.

muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, el dolor y la alegría, el Bien y el Mal³¹³. El paralelo entre Lamborghini y Bataille es sin duda tentador aun cuando, entre ambos, hay tantas coincidencias como frentes de conflicto.

La obra no narrativa de Bataille suele generar dos tipos de interpretaciones opuestas: por un lado, se lo considera el pensador de la transgresión, aquel que es irrecuperable por la institución, el maldito; por otro lado, se lo define como un nostálgico en quien el materialismo se contamina de misticismo, un provocador cuyo aparente desafío no hace más que afirmar la Ley. Sin embargo, ambas versiones son injustas. No porque sean improbables sino, precisamente, porque ambas son verdaderas hasta cierto punto. Es que el pensamiento de Bataille trabaja sobre una imposible continuidad entre transgresión e interdicción que, en *El erotismo*, es definida como un "movimiento de péndulo" o de "sístole y diástole"³¹⁴. Por un lado, hay un componente de fuerte transgresión y, por otro lado, ese elemento no puede entenderse sino a la luz de la ley que afirma. Pero ni la transgresión aparece como un movimiento sin *telos*, ni la ley que se afirma impone una servidumbre de la transgresión. Puesto que todo orden social debe fundarse sobre una prohibición (que define inclusiones y exclusiones), entonces se comprende el rol central que adquiere para Bataille el concepto de

³¹³ Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971, p. 49.

³¹⁴ "La experiencia [del pecado] conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda, que, manteniendo lo prohibido, lo mantiene *para gozar de él*. La experiencia interior del erotismo exige del que la tiene una sensibilidad igual para la angustia que funda lo prohibido, que para el deseo que lleva a *infringirlo*" (Georges Bataille, *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1960, p. 36).

transgresión como violencia necesaria y constitutiva. La transgresión no es una liberación, no niega ni anula la prohibición, no supone un mero desorden. Y en este sentido no se ubica por afuera del sistema de interdicciones, sino que lo integra o, en todo caso, lo completa. No es una pulsión antisocial, un agente exógeno, sino un elemento dinámico de fuerte cohesión³¹⁵. Toda transgresión supone un teatro, un espacio de visibilidad y de relación con otros. La transgresión nunca es violencia animal, dirá Bataille. Abandonarse a esta pasión no es una pérdida o un desconocimiento de sí (tal como la entiende la tradición agustiniana), sino que posee una dimensión cognitiva o de búsqueda llamada a producir un sentido preciso. Se trata de una productividad, más que de una negatividad o de una sumisión. No es un mero reemplazo de la *ley de la interdicción* por la *ley de la desmesura*, sino la articulación de una compleja lógica subterránea entre ambas. Lo que le interesa a Bataille, en ellas, es su inevitable interdependencia. No postula la transgresión como un modelo alternativo a la Ley. Porque, en verdad, hace más que eso: deriva toda ley de ese régimen de desmesura.

Desde ese punto de vista, no es tanto la transgresión la que vendría a confirmar un estatuto primario de la interdicción sino que es ésta la que aparece como una categoría segunda que da cuerpo a la imposibilidad puesta en juego por la transgresión. Si hay allí una impugnación de la Ley no es porque se la confronte con otra (lo cual

³¹⁵ Es la noción de transgresión la que permite articular, por ejemplo, las dos series opuestas que organizan los ensayos de *La literatura y el mal*: razón / bien / adultez / porvenir (duración de lo discontinuo) vs. pasión / mal / infancia / muerte (recuperación de la continuidad). La confrontación entre ambas resultaría esquemática si no fuera porque Bataille las hace funcionar de modo inclusivo e interdependiente.

sólo implicaría un reemplazo) sino porque es obligada a descontrolarse. Se trata —como dice Blanchot sobre Bataille— de la decisión de poner todo en entredicho: la expresión de una imposibilidad de detenerse en una verdad, una certeza, una creencia, un saber. Negatividad que no es escepticismo ni vacilación ni impotencia, se trata, más bien, de un exceso "que hace que el acabamiento, todavía y siempre, siga inacabado". Por eso, escribe Blanchot, "*lo prohibido señala el punto en que cesa el poder. La transgresión no es un acto del que se demostrarían capaces, bajo ciertas condiciones, el poder y el dominio de algunos hombres. Designa lo que está radicalmente fuera de alcance: el alcance de lo inaccesible, el franqueo de lo infranqueable*"³¹⁶. Tanto para Bataille como para Lamborghini, la literatura es un territorio privilegiado en donde la transgresión despliega su soberanía. Porque puede cruzar todos los límites, la literatura puede decirlo todo. Esa es la concepción que queda expuesta, por ejemplo, en *La literatura y el mal*, libro al que *El fiord* podría integrarse como capítulo tardío. Dentro de esa serie, el texto de Lamborghini es como una miniatura, como una siniestra casa de muñecas que refleja el universo: una isla liliputiense

³¹⁶ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, op. cit., p. 368. Véase también lo que dice Foucault: "La transgresión no es al límite como el negro es al blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, lo excluido al espacio protegido del resguardo. Está vinculada a él más bien según una relación en barrena que ninguna fractura simple puede llevar a cabo (...) Nada es negativo en la transgresión. Afirma el ser limitado, afirma lo ilimitado en lo que ella brinca, abriéndolo por primera vez a la existencia. Pero se puede decir que esta afirmación no posee nada positivo: ningún contenido puede obligarla, puesto que, por definición, ningún límite puede retenerla" (Michel Foucault, "Prefacio a la transgresión", en *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 128-129). Para un análisis de las nociones de exceso y transgresión en Bataille, puede consultarse Michael Richardson, *Georges Bataille*, Londres, Routledge, 1994, además de los ya mencionados Steven Shaviro, *Passion & Excess*. Blanchot, *Bataille and Literary Theory* y Allen S. Weiss, *The Aesthetics of Excess*.

y monstruosa a la vez. En esa perspectiva adoptada por *El fiord*, la literatura es el lugar de una plenitud inefable. O como se afirmaba en uno de los axiomas de *Literal*: "la literatura es posible porque la realidad es imposible"³¹⁷.

III

¿Qué significa decir "la literatura es posible porque la realidad es imposible"? Puesto que la realidad nunca cabe en el lenguaje, puesto que no puede ser representada, entonces —precisamente por eso— queda lugar para la literatura, para una literatura que no pretenda representar la realidad sino escenificar en su lenguaje esa distancia y esa tensión. Pero también: puesto que nuestra realidad es inhabitable (puesto que no es un espacio pleno), la literatura sigue siendo imprescindible. La literatura es el signo de esa brecha entre la realidad y nuestros deseos. En un mundo donde la realidad se acomodara a nuestros deseos la literatura ya no sería necesaria, pero como la realidad es incompleta, precisa de ese complemento utópico que es la literatura. Para *Literal*, el realismo pretende adaptar nuestros deseos a su hipótesis sobre lo real; pero la literatura no es (no debería ser) el complemento conformista de la realidad, aquello

³¹⁷ "No matar la palabra, no dejarse matar por ella" (sin firma), *Literal* n° 1, p. 5. Habría que destacar, sin embargo, que esa plenitud de la literatura es en Bataille nostalgia de una continuidad perdida mientras que en Lamborghini —como se verá en seguida— está siempre signada por una pulsión de futuro.

que acomoda el deseo a un estado de cosas ya dado, sino su crítica, su denegación, su puesta en cuestión.

Este análisis perfectamente anti-lukacsiano presenta un enfoque muy parcial del realismo (basado en sus ejemplos más degradados) y sólo puede explicarse como intervención polémica en el campo intelectual. Es, sin dudas, una perspectiva política. Pero no se instala en el lugar convencional del testimonio que tematiza la política mediante la literatura, sino que hace repercutir la política en la literatura. El texto es *interesado* por la política; adopta un sentido diagnóstico. Como se lee en "Diálogo con un liberal inteligente": "Yo ahora no sé hablar de política, hum no sé, pero puedo contar bastante bien una enfermedad: aquí los cólicos tienen mucho que ver"³¹⁸. Se trata de una literatura política que, más que hablar de política, habla políticamente de sus repercusiones sobre la literatura. No se postula como un reflejo de la realidad sino como la refracción de aquello que falta a lo real y, por lo tanto, como cuestionamiento de la falsa idea de totalidad que presentan las formas degradadas del realismo. "Porque el problema —así quisiera insinuarlo— es ético más que estilístico (...) como todos los realistas de nuestra época intenta la trampa de escribir pero para ver si así mejoran las cosas. Vergonzante artista, ahora alfabetizador: a sabiendas del mal que hace, corre tras la pobre gente y les pide como limosna que acepten papel y lápiz. Y primeras letras"³¹⁹. Lo que Lamborghini comprende

³¹⁸ Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi retrocede*, en op. cit., p. 41. Y en seguida: "¿Por qué le gustaría ser una guillette?" Respuesta: "Y, porque sí. Para estar en frío. Para cortar, claro. A ver. Para cortar definitivamente con cualquier tipo de militancia o para cortar con todo lo que no sea una. Una militancia. Para cortar. Eso, al menos. Eso es lo que digo" (p. 42).

³¹⁹ Osvaldo Lamborghini, *El Pibe Barulo*, en *Novelas y cuentos*, pp. 296-297.

tempranamente es que esa plenitud de la literatura es el resultado de su inadecuación a la realidad. Su incapacidad de representar. De ahí, su asombrosa potencia productora. Y por lo tanto, el valor afirmativo de su negatividad.

Esta concepción resistente o reactiva de la literatura que sostiene a la obra de Lamborghini es la que constituye el andamiaje de *El fiord*. Y no casualmente el escritor elige el título "Die Verneinung" para uno de sus poemas de ese período, en alusión al célebre artículo de Sigmund Freud sobre la negación. Un Freud atravesado por Althusser y por el uso ideologizado de la terminología psicoanalítica. El mecanismo de la negación, según Freud, consiste en transparentar aquello que parecería desestimarse. "El contenido de una imagen o un pensamiento reprimidos pueden, pues, abrirse paso hasta la conciencia, bajo la condición de ser negados". En la apropiación de Althusser, el concepto testimonia la presencia de una contradicción (en la que se sostiene el funcionamiento de la ideología como "representación de la relación imaginaria que los individuos mantienen con las condiciones reales de su existencia") entre la aceptación de un comportamiento subjetivo y el olvido o la represión de la imposición institucional que le ha dado origen³²⁰. Negación, entonces, para Lamborghini, en el doble sentido psicoanalítico e ideológico que señala una escisión a partir de la cual es posible pensar a la literatura desde la transgresión. Frente a la inflexión realista que, para Lamborghini es fatalmente conciliatoria, una literatura que es pura negatividad en tanto opera con lo que había

³²⁰ Véase Sigmund Freud, "La negación", en *Obras completas* (tomo III), Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 2884 y Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", en *Posiciones*, Barcelona, Anagrama, 1977.

sido reprimido. Esa no coincidencia entre literatura y realidad (la función de la escritura no es coincidir con la realidad sino poner de manifiesto sus desaveniencias), esa potencia reactiva es lo que confiere a los textos de Lamborghini su carácter programático o utópico. Cabe preguntarse, entonces, con Baczko: "¿la utopía, es el eutopos, la Región de la Felicidad y de la Perfección o más bien el utopos, la Región que no existe en ningún lado, o también tanto uno como el otro a la vez?"³²¹ Para Josefina Ludmer, esa plenitud imposible que postula *El fiord* "es el punto infinitesimal donde las fiestas del monstruo se pierden (...) Entre la primera, la de Ascasubi (y también la segunda de Borges-Bioy), y la última, la diferencia es doble: la primera y segunda están escritas desde el cielo y quieren coincidir con el presente; la última desde el subsuelo y quiere coincidir con la literatura del futuro, la barbarie futura o la utopía futura"³²². Toda la obra de Lamborghini podría leerse en la tradición de los "relatos utópicos". E incluso: en la tradición de esa forma utópica típicamente moderna que es el manifiesto.

El manifiesto es el texto del límite. Legisla hacia atrás y hacia adelante. Aunque tanto las *poéticas* como los *manifiestos* son documentos prescriptivos (que procuran instalar una cierta concepción sobre qué debe ser y hacer la literatura), se diferencian claramente. Las poéticas legislan a partir del status quo, procuran

³²¹ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva visión, 1991, p. 70. Significativamente, en el relato de Lamborghini, la aparición del fiord es la materialización de un mundo tan armónico como imposible y cuya epifanía es coronada por una "galería de retratos de poetas ingleses de fines del siglo XVIII". El siglo XVIII, que fue pródigo en relatos utópicos, pasa a ocupar en *El fiord* el espacio mismo de la utopía.

³²² Josefina Ludmer, *El género gauchesco*, op. cit., p. 186.

refrendar ciertas convenciones, tienden a homogeneizar y sintetizar el campo estético, son conservadoras; los manifiestos, en cambio, irrumpen con violencia y suponen una ruptura y una división del campo, cuestionan la preceptiva aceptada, la deconstruyen y proponen una estética alternativa, plantean una estrategia de conquista, son proféticos. Pero precisamente por eso el manifiesto es un género insostenible: puesto que propone un giro radical, debe moverse consecuentemente hacia adelante. Abandonar ese borde. Si el manifiesto supone un extremo se debe a que es una clausura y un punto de partida. Un nuevo comienzo. *El fiord* es, ciertamente, un manifiesto en donde se anuncian las bases sobre las que se edificará la estética de Lamborghini. ¿Pero es posible esta afirmación más allá de su sentido figurado? Por su misma naturaleza, el género *manifiesto* es particularmente inestable y en consecuencia resulta difícil estipular reglas fijas que permitan definirlo. ¿Qué rasgos comunes es posible identificar entre textos que, precisamente, afirman su ausencia de medida? ¿Cuáles son las constantes que enmarcan el discurso? En las bases mismas del género se inscribe la necesidad de variación, de novedad y de ruptura con moldes preestablecidos; por lo tanto mal podría preconizarse la originalidad a partir de un texto que repitiera viejas estructuras. Pero en todo caso, podría hablarse de una *modalidad del manifiesto*, reconocible en aquellos discursos que proclaman su pertenencia al género: un tono augural donde impera la construcción de antinomias, su vocación polémica y la espectacularización de una enunciación que se lanza hacia el futuro, a la conquista del verdadero ser de la literatura.

Como toda proclama, *El fiord* supone una provocación. La arenga crispada de lo que está a punto de estallar (recuérdese el dedo levantado, admonitorio, que ilustra la tapa de su primera edición). ¿Pero manifiesto de qué es *El fiord*? ¿Qué hay detrás de ese texto, ya que los manifiestos afirman siempre un cierto *deber ser* de la literatura?³²³. En *Las hijas de Hegel* se lee: "A los que nos vieron nacer: encontrado en una botella, el manuscrito tapas blancas (letras naranjas) era un fiord. Una y mil. Una fotocopia partícipe de la partitura entregada al fuego de las llamas. Una. Una estética de mangrullo, soberana. Antes. Después ante lo imposible —primero publicar, después escribir— reptar ante: ante la resmadre y no entregarse"³²⁴. En efecto, podría pensarse la obra entera de Lamborghini como expresión de una "estética de mangrullo". *El fiord* es su primera atalaya (esa avanzada de la obra futura) y desde su puesto de guardia atisba lo que se avecina en el horizonte. Lo que se aguarda es la confrontación inevitable. Y en esa confrontación, como quería Rilke, la belleza y lo terrible van juntos. En "Neibis (maneras de fumar en el salón literario)" (1975), Lamborghini escribe: "Ya no hay poesía que me espante, dijo el marqués de Sebregondi. Y la verdad es ésa, única. Sombria y deslumbrante como las palabras que sin esperanza de hallarlas fueron encontradas —halladas— en una

³²³ "¿Qué hay en esta literatura aparte de su estentórea procacidad?", se pregunta Luis Chitarroni ("Tipos de guerras", *Babel* n° 9, Buenos Aires, junio 1989, p. 4). En su análisis de la revista *Martín Fierro*, por ejemplo, Sarlo destaca "la institucionalización del escándalo como forma típicamente vanguardista de la ruptura o la polémica literaria" (Véase Beatriz Sarlo, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos (De Sarmiento a la vanguardia)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 143.

³²⁴ Osvaldo Lamborghini, *Las hijas de Hegel*, en op. cit., p. 165.

prosa rasante de Guido Spano"³²⁵. Por el camino de la prosa rasante (la prosa que reptaba) de Guido Spano, es posible llegar a una poesía escandalosa, de excelso espanto. En la página siguiente, bajo el subtítulo *Una cita de Guido Spano, sonsacada de una carta*, se reponen esas palabras, involuntarias inspiradoras de la verdad: "... ante los ojos un escrito deslumbrante y sombrío... sus tantas aberturas lo convierten en plaza imbatible..."³²⁶. Con sus sótanos y sus elevadas galerías, *El fiord* bien podría haber sido ese escrito deslumbrante y sombrío que se despliega como una visión o una profecía ante los ojos atónitos e incrédulos de Guido Spano, la avanzada de una obra que quisiera erigirse como ese fortín paradójico tanto más imbatible cuanto más expugnable.

Porque, en efecto, el dilema es ése: ¿Cómo hacer de la literatura una ciudadela victoriosa, pero no gracias a sus murallas de defensa sino a la audacia de sus boquetes? ¿Cómo mantenerse en las alturas del mangrullo? ¿Cómo hacer para publicar sin tener que escribir? Porque si bien es cierto que *El fiord* comienza como un manifiesto, su final nos deja en las puertas de una manifestación. En algún momento se sale del sótano y, entonces, resulta inevitable confrontarse con lo que sucede en la calle, al ras del suelo. Luego de *El fiord*, la pregunta será: ¿cuánto tiempo puede hacerse pie sobre la fractura que un manifiesto abre? Todo vanguardista sabe que si el primer movimiento dispara un rechazo que pone en cuestión un status quo, el segundo inicia un camino de aceptación que terminará inevitablemente en el museo. Hay un punto en que el impulso

³²⁵ Osvaldo Lamborghini, "Neibis (maneras de fumar en el salón literario)", en *Novelas y cuentos*, op. cit., p. 117.

³²⁶ *Ibid.*, p. 118.

destructor de una tradición debe dejar paso a la construcción de una obra (y cuando se construye una obra se traicionan los manifiestos). Ese pasaje nunca es inocuo: la literatura empieza siendo posible porque la realidad es imposible; pero la persistencia en la literatura terminará por hacer posible la realidad. ¿Cómo insistir, entonces, sobre esa no coincidencia que es la condición fundante de la literatura? Como sostiene Blanchot: "La palabra profética anuncia un imposible porvenir, o bien hace del porvenir que anuncia, y justamente porque lo anuncia, un imposible que no se sabría vivir y que debe trastornar todas las referencias firmes de la existencia. Cuando la palabra se hace profética, no se da el porvenir sino que se retira del presente así como cualquier posibilidad de presencia firme, estable y duradera"³²⁷

Ya se conocen, por otra parte, las consecuencias trágicas que sobrevienen cuando los dichos son forzados a transparentar los hechos. De eso trata "La causa justa": en el partido de solteros contra casados, el japonés Tokuro no comprende el sentido metafórico de una alcoholizada declaración de afecto entre dos compañeros de oficina ("Mirá, hermano, yo te quiero tanto, que te lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto, sí, te lo juro, y vos sabés que yo no soy puto") y los obliga a cumplir la promesa. Tokuro, se dice por ahí, es un "fanático de la verdad". Pero lo grave es que sólo puede leer *at face value*: para él las palabras no tienen matices ni diferentes

³²⁷ Maurice Blanchot, "La palabra profética", en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila, 1992, p. 91. Puesto que los profetas predicán en el desierto, su palabra siempre es liminar, el extremo que conecta con un afuera absoluto. Por eso, un poco más adelante Blanchot escribe: "El desierto es ese afuera donde no se puede morar, ya que estar ahí es, desde ya, estar siempre afuera, y entonces la palabra profética es esa palabra en la que se expresaría, con una fuerza desolada, la relación pura con el Afuera" (ibid., p. 92).

sentidos. Tokuro no puede entender los chistes porque su mundo está hecho de "palabras justas". Y como ha sido educado en los valores del honor no puede soportar que se rompa la continuidad entre la palabra empeñada y los actos consecuentes. Según su catecismo: "El que falta a la palabra falta al honor. El que hoy falta al honor traiciona al amigo, es capaz de traicionar Patria y Emperador"³²⁸. Por eso es dogmático, aseverativo y categórico en el uso del lenguaje: en su perspectiva los matices, el doble sentido o el condicional son accidentes de la lengua que deben ser extirpados. Tokuro no puede leerlos. No puede leer la modulación "si yo fuera puto" que Heredia quiere darle a su declaración; sólo registra el presente más elemental. "Es puto", afirma Tokuro. "¿Por qué si no pensar qué cosas haría si fuera puto?" Y cuando los demás tratan de explicarle que una palabra trae a la otra, él responderá: "Otra palabra trae Hiroshima"³²⁹. La Argentina, para él, es *La Llanura de los Chistes*, en donde "chiste" es sinónimo de lo incomprensible y lo incomprensible el anuncio de peligros insondables. Su problema es que no logra instalarse en ese hiato que el juego de palabras, la broma o el malentendido abren en el lenguaje. Lo que se dice tiene siempre la pesadez y la contundencia de un veredicto. No hay desfasaje. No hay doble sentido. La sentencia de Heredia sólo funciona si se comprenden en tensión contradictoria la aseveración y el condicional, es decir: sólo funciona en ese delgado borde donde lo virtual se lee como real y lo real suspende sus reglas para adoptar por un momento el régimen de la transgresión. Antes

³²⁸ Ibid., p. 204.

³²⁹ Ibid., pp. 205-206.

de ese borde es sólo una fantasía volátil y más allá de él es una pura denotación.

En cierto modo, la encrucijada de Lamborghini luego de *El fiord* cabe dentro de la paradoja que define, para Foucault, el principio constructivo de los textos de Bataille: "la transgresión es un gesto que concierne al límite; es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo. La raya que ella cruza podría ser efectivamente todo su espacio (...) ¿Tiene el límite una existencia verdadera fuera del gesto que gloriosamente lo atraviesa y lo niega? ¿Qué sería de él, después, y qué podría ser, antes? ¿Y no agota acaso la transgresión todo lo que ella es en el instante en que salta por encima del límite, no estando por lo demás en ninguna otra parte sino en ese punto del tiempo?"³³⁰ Hay un principio de homeostasis, de autorregulación, por el cual toda estructura termina encontrando siempre su equilibrio. ¿En qué medida la transgresión podría llegar a completarse sin negarse a sí misma?, ¿en qué medida resultaría un verdadero paso más allá?, ¿en qué medida una transgresión que se completa logra sostenerse como transgresión?

Tal vez podría encontrarse un principio de respuesta a estas preguntas si, en vez de considerar la cuestión a partir de la relación balanceada entre sus componentes (es decir: en su punto de equilibrio), se toma en cuenta el carácter de sus condicionamientos (es decir: en el punto de tensión previo a su equilibrio). Pensada desde esa óptica, la lógica del exceso lamborghiniana supone una precedencia de la transgresión respecto de la prohibición. Es la

³³⁰ Michel Foucault, "Prefacio a la transgresión", en op. cit., p. 127.

segunda la que responde a la primera y no aquella la que vendría a confirmar la soberanía de ésta: puesto que la palabra literaria resulta siempre excesiva, es la imposibilidad de acomodarse a esa plenitud lo que produce el límite. En el origen está la transgresión: la transgresión como primer motor (en este caso, primer motor *móvil*) de la literatura de Lamborghini. Su matriz. En el final de "Neibis (maneras de fumar en el salón literario)", donde por otra parte se vuelve sobre la idea de lo sombrío y lo deslumbrante en el texto de Guido Spano, se lee: "Lo seguro es que existe una «matriz» de la obra; pero se trata, siempre, de una «matriz» «rota» (para siempre). Mallarmé lo señala correctamente cuando escribe. *La destrucción fue mi Beatrice*". Y una página más adelante, el texto concluye: "El fiord, el fiord. *El fiord fue mi matrice*"³³¹. De "Beatriz" a "matriz", *El fiord* (como esa mujer ideal, encarnación del amor y por lo tanto origen de todo lo creado, que acompaña al poeta por el Paraíso de *La Divina Comedia*) es la guía que protege al escritor a través de la planicie de la destrucción. Esa obra primera es la extraña matriz rota que no dejará de producir los textos destruidos que escribe Lamborghini.

Pero entonces, si es posible afirmar que en *El fiord* está ya toda la obra de Lamborghini, debería aceptarse esta sentencia en sentido literal. *El fiord* es ya toda la obra. Por eso Aira puede decir: "*El fiord*, como la mónada de Leibnitz, refleja todo el universo lamborghiniano;

³³¹ Osvaldo Lamborghini, "Neibis (maneras de fumar en el salón literario)", en op. cit., p. 123 y p. 124. Véase la categoría de *escritura de la destrucción* en el epílogo de Germán García a *El fiord*: "Sabemos que no hay negación de la literatura, sino literatura de la negación. Asimismo, nos encontramos en *El fiord* con una escritura de la destrucción y no —como tratará de objetarse— con una destrucción de la escritura. Si seguimos la reflexión comprenderemos que la propuesta absoluta que aquí se le hace a la escritura tiene que arrojar al acto de escribir al último límite; o sea a la proposición de lo limitado" (Germán García, "Los nombres de la negación", en op. cit., p. 43).

lo mismo hace cualquiera de sus otros escritos"³³². No es una potencia que los textos siguientes desarrollarán y pondrán en acto sino que, inversamente, ese relato se proyecta como repeticiones, variaciones, proliferaciones, sobre la obra futura. Ese texto primero es toda la obra y la obra, a su vez, no deja de regresar a ese texto primero. Podría decirse que Lamborghini nunca sale de allí, de esa fortaleza inconquistable surcada por infinitas aberturas. Los escritos que le siguen prolongan esa gestualidad a lo largo de una obra siempre incompleta, en permanente variación, pero cuya máxima conquista es su reversibilidad. Se lee toda esta literatura como si cada texto fuera el manifiesto de la obra futura. Lamborghini encuentra allí su estrategia escrituraria: producir textos como si fueran el protocolo de otros textos, construir una literatura que está hecha de las condiciones de posibilidad de la literatura. No proclama una literatura futura sino que encuentra en la proclama la expresión de un estilo. Una literatura escrita en futuro. Recuérdese el consejo insistente de *El fiord*: "La acción —romper— debe continuar". Ese es el punto: Lamborghini como autor de manifiestos. O más bien, como autor de un único gran manifiesto que no deja de reescribirse de texto en texto. Toda su obra cabe dentro de los modos del manifiesto. Y por eso Lamborghini lee el *Martín Fierro* como un manifiesto, en relación conflictiva con una tradición literaria hecha de (leída como) manifiestos de la cual participarían Gironde y Macedonio Fernández: "José Hernández escribió el *Martín Fierro*. Escribió todo un programa, fue un clásico, ¿y cuántos? —cuántas—, cuántas masmédulas y cuántas, cuántas novelas de la eterna (porque el femenino retorna)

³³² César Aira. "Prólogo" a Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, p. 10.

(lo reprimido retorna) serán necesarias para des programar, para desatar todo lo que estaba atado —y bien atado?"³³³ Frente al dilema de cómo sostenerse en el límite inestable impuesto por la ruptura inicial, Lamborghini no hará otra cosa que habitar la línea de fractura, ensanchando su brecha y profundizando sus accidentes. Habitar —aunque reinstalándose continuamente— en un borde inhabitable. Si un manifiesto es una declaración de principios, un punto de partida (del que, por lo tanto, habrá que alejarse fatalmente), la solución Lamborghini consistirá en sostener el impulso de estar siempre recomenzando. Es lo que Said llama la búsqueda de un "comienzo absoluto", que hace del escritor un comenzador perpetuo. "Por un capítulo primero" reza, como en una arenga, el título de la última parte de *Las hijas de Hegel*. Ese mecanismo de anunciación —y diferimiento— de la obra (más que sus tópicos, sus temas o su estilo) es lo que queda instalado desde *El fiord*. La consumación de la obra consistirá en una permanente demora de su consumación: "Y, vaya tener, yo sólo tengo: mi obra maestra. Fracasa todos los días como el horizonte, cuando se pone el sol, igual. Es, aparece, ya"³³⁴.

³³³ Osvaldo Lamborghini, *Las hijas de Hegel*, en op. cit., p. 171. Antes había escrito: "El «Martín Fierro» es nuestra Carta Magna y nuestra Constitución Nacional, inscripta, grabada a fuego por un genio. Por suerte y por desgracia, José Hernández es Moisés. Vino de Egipto, y tal vez por ello, por una cuestión de lenguas, tuvo un sólo, único tema: la Palabra" (p. 154). En la cita puede advertirse que el concepto de Carta Magna y el de Constitución Nacional derrapan hacia la categoría del manifiesto.

³³⁴ Osvaldo Lamborghini, *Las hijas de Hegel*, en op. cit., p. 164.

IV

La pregunta que se formula Lamborghini es: ¿cómo seguir después de haber empezado? Y sobre todo: ¿cómo evitar la completud a la que conduce toda obra? "Yo soy aquel que ayer no más decía, y esto es lo que digo: porque ya empezamos, porque ya habíamos empezado, cuando empezar era un lamentable «seguirla», después y después y después de la espléndida culminación. La catástrofe de seguir, cuando todos los finales son buenos, cuando siempre se trata —cualquiera sea el final del mejor final, cuando cualquier instante es el final, cuando nada existe salvo el final (...) Si tuviéramos fuerzas —aunque, ¿para qué componer tangos si fuerza tuviéramos— tendríamos la fuerza suficiente para no empezar, salvo si se tratara, de eso se trata, de empezar un final"³³⁵. Se parte de Darío y se acaba en Rimbaud. Porque Rimbaud ya probó, de una vez y para siempre, que al alcanzar su límite de extrema intensidad (su punto, podría decirse, de mayor "espanto") la poesía desemboca en el silencio. La respuesta maníaca de Lamborghini al dilema de Rimbaud (a la "obra final" de Rimbaud, según la expresión de Blanchot) es permanecer indefinidamente en las puertas del comienzo, incluso resistiéndose a comenzar. El manifiesto es, aquí, el texto siempre inicial, el eterno "capítulo primero". Frente al "tengo que enterrar mi imaginación y mis recuerdos" con que el poeta se despide de la literatura en *Una temporada en el infierno*, la propuesta —ciertamente más modesta— de Lamborghini es: "Vamos a escribir

³³⁵ Osvaldo Lamborghini, "Sonia (o el final)" (1979), en *Novelas y cuentos*, op. cit., pp. 136-137.

unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto entender. Que toda demora se contabilice: ganar el tiempo"³³⁶. Lamborghini, en efecto, hace tiempo. Se trata, ya no de la determinación de acabar con la literatura, sino de tener fuerzas suficientes para atreverse a no empezar.

Irrupción brutal del comienzo que es, siempre, a la vez, un diferimiento permanente del comienzo. Los textos no empiezan sino que están continuamente empezando. Lamborghini da rodeos, prorroga, avanza retrasándose. Extraña literatura caracterizada por su frontalidad que es, simultáneamente, una forma del circunloquio. Así es, por ejemplo, el principio de *Las hijas de Hegel*, en donde el narrador se queja irónicamente de los preámbulos en el preámbulo mismo de la narración: "En literatura me gusta siempre ir directamente al grano. Nada de prólogos, vueltas; nada de nada y nada de chotadas (...) el autor de Fierro confesaba a Miguens su escasa afición a los circunloquios (...) Ir de entrada al meollo del asunto. Un porongo. Rapidez y concisión. Claridad prístina en el punto trama sobre todo. Sin pelos en la lengua mandar a la mierda, ya, a hacer puñetas, ya, a los largueros; a los que se enconchan (o enviscan: es lo mismo) en interminables introducciones; a los que, parece, sin largar se cansan en partidas: —¡y yo, en cuanto a mí! ¿será posible?

³³⁶ Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi retrocede*, en op. cit., p. 38. La cita completa de Rimbaud es: "He creado todas las fiestas, todos los triunfos, todos los dramas. He intentado inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas. He creído adquirir poderes sobrenaturales. Pues bien, ¡tengo que enterrar mi imaginación y mis recuerdos!" (Arthur Rimbaud, *Obra completa*, Barcelona, Río nuevo, 1979, p. 106). A propósito de la despedida de Rimbaud, Blanchot se refiere a "aquel tiempo particular del arte, con el que, precisamente, quiere acabar aquel que escribe: *No más palabras*, ser profético que busca por todos los medios un porvenir y lo busca a partir del fin que ya sucedió" (Maurice Blanchot, "La obra final", en op. cit., p. 451).

¿que no me lo pueda arrancar al tal Hernández (por cual) de mi pantanoso cerebro? como escritor, debe ser mi único defecto—"337. No es que se *demora el inicio* (de la escritura) sino que se *demora en el inicio* (del relato). "Literatura prologada", sí, pero también la literatura como prólogo. Esa es la enseñanza de Macedonio Fernández: una novela hecha de prólogos. Hay, en la poética macedoniana, una teoría utópica de la ficción. Allí, en esa obra cuyo lenguaje es confuso y de lectura difícil —como decía Borges—, Lamborghini encuentra el modelo de una escritura otra frente a la literatura borgeana³³⁸.

Lo que le interesa a Macedonio Fernández del comienzo novelesco es su punto de ruptura y diferenciación con lo anterior, su inflexión de apertura, su momento de proyección: eso es *Museo de la novela de la Eterna*, por supuesto, pero también *Una novela que comienza* en cuyo "Prólogo para el lector de comienzos", el autor solicita "de esa franca familia no sólo muchas felicitaciones sino otros tantos ruegos para que no trueque mi obra con seguirla, no me despeñe estirando más allá del por sí suficiente buen comienzo"³³⁹.

³³⁷ Osvaldo Lamborghini, *Las hijas de Hegel*, en op. cit., p. 143.

³³⁸ En esa otra tradición se engarzan, para Lamborghini, la *mala escritura* de Arlt (asediada de "pronunzias exóticas"), el castellano estrafalario de Gombrowicz, crispado hasta la ruptura, y la vocación macedoniana de —como sostiene Ricardo Piglia— "escribir en una lengua que no existe" (Ricardo Piglia, "Notas sobre Macedonio en un Diario", en *Prisión Perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 91). Sobre esas características de la literatura de Macedonio Fernández (que luego serán rescatadas por Lamborghini y por el grupo *Literal*) véase Noé Jitrik, *La novela futura de Macedonio Fernández*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973; Ricardo Piglia (comp.), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000; Germán García, *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975. Sobre Macedonio Fernández y Lamborghini, véase Julio Prieto, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata (Macedonio Fernández y Felisberto Hernández)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, en especial pp. 215 a 219.

³³⁹ Macedonio Fernández, *Una novela que comienza*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, p. 13.

Habría que decir, de todos modos, que el Macedonio de Lamborghini es un Macedonio pasado por Tel Quel y Derrida. Porque mientras los textos de Macedonio Fernández están regidos por una elaborada construcción del *nonsense* (lo cual garantiza una unidad y un resultado), en Lamborghini el acento parece estar colocado sobre la deriva y el automatismo de los procesos de escritura: "poner punto final, como ya se lo intentó, cuando no hay ningún final: lo que ocurre es que a la historia se le ocurre —repetitiva— empezar a empezar de una manera en la que ella no se hace responsable de que el final no sea el deseado"³⁴⁰. La concepción macedoniana de una no-novela o una anti-novela o una des-novela presupone la forma novela, es su contrafigura utópica. En Macedonio, no escribir es una coartada novelesca mientras que en Lamborghini la coartada novelesca permite no escribir. En Lamborghini, la tensión ha pasado de una novela que se pone en escena como imposible (una novela que pone en escena su imposibilidad) a una escritura que no se decide a escribir. O en todo caso, como sostenía Blanchot acerca de Kafka: escribir de tal manera que en algún momento se alcance la utopía de no tener que escribir. En Macedonio Fernández, toda lectura está llamada a convertirse —literalmente— en escritura. Por eso el "prólogo final" de *Museo de la novela de la Eterna* está dirigido "al que quiera escribir esta novela". En Lamborghini, en cambio, la escritura apunta a volverse ilegible, como si quisiera expulsar al lector.

³⁴⁰ Osvaldo Lamborghini, *El pibe Barulo*, en op. cit., p. 293. Véase cómo caracteriza Aira el método de Lamborghini "para escribir cuando, por alguna razón, 'no podía escribir': consistía simplemente en escribir una pequeña frase cualquiera, y después otra, y otra, hasta llenar varias páginas" (César Aira, "Prólogo" a op. cit., p. 10).

Cuando el marqués de Sebregondi se queja por la ausencia de una poesía que espante, indudablemente tiene en mente ese *devenir-manifiesto* al que aspira la escritura de Lamborghini: la belleza violenta de una literatura de combate. ¿Pero cómo leer estos textos que permanentemente desafían al lector y que rompen el contrato de lectura puesto que se niegan a empezar? Una literatura de espanto, refractaria, expulsora, que se ofrece con altivo desprecio a la lectura y que se sustrae a la comunicación: "Crean leer, y así les va. Crean leer cuando lo único que pasa (*que queda*) es una fina gillette y una línea (*de «puntos»*) que: —Escribe"³⁴¹. El corrimiento de Gusmán desde la época de la revista *Literal* y *El frasquito* hacia un tipo de escritura que se aleja del vanguardismo sirve para confrontar con la obstinación de Lamborghini que persistió hasta el final en una literatura que se resiste a la lectura (al menos una lectura tradicional): no es sólo que en sus últimos textos (*Villa*, 1996; *Hotel Edén*, 1999) Gusmán ha optado por un estilo narrativo más clásico sino que incluso se ha decidido a reescribir una novela anterior, *El corazón de junio* (1983), "para hacerla más legible, menos fragmentaria. Yo siempre digo que escribí *En el corazón de junio* como pude. La fragmentación respondía a una estética pero también a una debilidad: la dificultad para narrar una historia lineal y mayor". Gusmán sitúa la enmienda de esa novela dentro de un plan de reescritura más abarcador que también incluiría a sus cuentos. Esta nueva perspectiva literaria —afirma el escritor— va hacia atrás y hacia adelante; "pero cuando voy hacia el pasado es sobre todo porque quiero ordenar un corpus, un universo". Años antes, cuando

³⁴¹ Osvaldo Lamborghini, *Las hijas de Hegel*, en op. cit., p. 171.

reeditó *El frasquito*, el escritor suprimió el prólogo de Ricardo Piglia (significativamente titulado "El relato fuera de la ley") que acompañaba a la edición original y lo reemplazó por un texto propio en el que explicaba: "Hoy, que descreo de una literatura maldita que encuentra su razón de ser en la intencionalidad, pienso que la historia de este libro tiene que ver con el lugar en que sus propias palabras lo han situado" ³⁴². En Lamborghini, en cambio, su dificultad de asimilación determinó, en gran parte, el mito del "escritor maldito". Si bien el mito ha sido desmontado por la crítica de los últimos años, a su vez esta operación ha dejado al descubierto otro mito que sólo aparentemente es opuesto al anterior: el de héroe y mártir de la literatura. ¿En qué consiste el "sacrificio" de Lamborghini? ¿Qué ofrece Lamborghini a cambio de permanecer en los límites de la literatura? Una obra breve, fragmentaria, incompleta, dispersa, inédita en gran parte, casi clandestina, que ha circulado en fotocopias entre grupos de iniciados³⁴³.

³⁴² Las citas pertenecen a "Otro corazón, otro invierno (Entrevista a Luis Gusmán)" (sin firma), *Clarín*, Suplemento "Cultura y Nación", 30/1/00 y a Luis Gusmán, *El frasquito y otros relatos*, Buenos Aires, Legasa, 1984, p. 14. Para una confrontación entre Gusmán y Lamborghini, véase Luis Chitarroni, "Continuidad de las partes, relato de los límites", en Elsa Drucaroff (directora del volumen), *La narración gana la partida*, op. cit. Chitarroni advierte, incluso, que las diferencias entre ambos ya se anunciaban en *El frasquito* y *El fiord*: mientras que la de Lamborghini es "una escritura vistosa, exhibicionista, incluso de sus pormenores caligráficos, cínica y complacida de sus ardidés y alardés", la de Gusmán "puede parecer opaca, endeble por ininteligible, entorpecida por su resistencia al artificio, próxima a la afonía, al desmayo, a la desaparición" (p. 176-177).

³⁴³ Mientras Germán García procura desmontar el *mito Lamborghini* (y, simultáneamente, construir el suyo propio) a partir de la injuria, César Aira intenta una canonización del excéntrico (en cuyo reverso también se dibuja la figura de escritor que Aira reclama para sí) y Elsa Drucaroff se queja de lo que llama —tomando la definición de Carlos Correas sobre Masotta— la "Operación Lamborghini", es decir, la supuesta neutralización de su potencia revulsiva en las lecturas de ciertos escritores consagrados en los 80 como Aira y Alan Pauls. Véase Germán García, *Fuego amigo. Cuando escribí sobre Osvaldo Lamborghini*,

En términos de Bataille, podría decirse que Lamborghini gana el derecho de dilapidar su obra. Lamborghini, es cierto, se burla un poco de Bataille: "Está, el «pauvre» Bataille —escribe—, demasiado a mano. De los tarados: de los «filósofos» españoles y de Cioran"³⁴⁴. Pero en fin, echemos mano de Bataille una vez más ya que la categoría del *potlach* sirve para definir la postura literaria lamborghiniana. Bataille describe el mecanismo del *potlach* como un tipo de intercambio paradójico fundado sobre la pérdida y no sobre la adquisición. El *potlach* es lo opuesto a un principio de conservación; se sostiene sobre la constitución de una propiedad positiva de la pérdida. "El *potlach* es, como el comercio, un medio de circulación de riqueza, pero excluye el regateo. Frecuentemente, consiste en la donación solemne de riquezas considerables, ofrecidas por un jefe a su rival a fin de humillar, de desafiar, de obligar. El donatario debe borrar la humillación y recoger el desafío: debe cumplir con la *obligación* contraída al aceptar la donación; no podrá responder, más tarde, más que por un nuevo *potlach*, más generoso que el primero; debe devolver con usura"³⁴⁵. Según Bataille, el *potlach* confiere, a aquel

Buenos Aires, Grama, 2003; el prólogo ya citado de César Aira a Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos* y Elsa Drucaroff, "Osvaldo Lamborghini: la necesidad de un acto", *Espacios* n° 17, Buenos Aires, diciembre 1995 (contra Pauls) y "Los hijos de Osvaldo Lamborghini", en Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura hispanoamericana / Facultad de Filosofía y Letras / Oficina de publicaciones del Ciclo Básico Común, 1996 (contra Aira). Aunque Perlongher y Pauls no renuncian a la perspectiva legendaria, al menos la proyectan sobre el carácter clandestino de la obra y no sobre el personaje. Véase el ya citado "Una saga de la desubjetivación", de Néstor Perlongher (donde se alude a *El fiord* como un santo y seña de los combatientes del Cordobazo), así como el ya citado "Lengua: ¡sonaste!" y "Maldito mito", *Página 12*, Suplemento "Radar Libros", 4/5/03, ambos de Alan Pauls (donde la obra se describe como patrimonio de un grupo casi secreto de seguidores).

³⁴⁴ Osvaldo Lamborghini, *Las hijas de Hegel*, en op. cit., p. 154.

³⁴⁵ Georges Bataille, *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987, p. 103.

que hace la donación, el poder de la última palabra. No se trata, por lo tanto, de un mero despojamiento o un abandono sino que supone la adquisición de un poder: en el *potlach*, la pérdida acarrea el poder de dar o de destruir. Para Bataille, la poesía (en el sentido amplio de *poiesis*) es la representación más elevada de ese estado de pérdida: "El término poesía, que se aplica a las formas menos degradadas, menos intelectualizadas de la expresión de un estado de pérdida, puede ser considerado como sinónimo de gasto; significa, en efecto, de la forma más precisa, creación por medio de la pérdida. Su sentido es equivalente a *sacrificio*"³⁴⁶.

Esa es, seguramente, la poesía que espanta y que reclama el marqués de Sebregondi. Pero es preciso notar que siempre aquel que ejecuta el sacrificio es tocado por el golpe que asesta, extraviándose junto con lo que sacrifica. Merced a ese poder para dilapidar la obra, Lamborghini se instala en las antípodas de un escritor como Saer. Lamborghini es el anti Saer: mientras éste avanza en un proceso de experimentación con el lenguaje hasta tocar un extremo de ilegibilidad y luego se pliega para construir una obra, aquél, en cambio, sacrifica la posibilidad de una obra para sostenerse en el extremo. Véase, por ejemplo, el tantas veces citado comienzo de *Sebregondi retrocede*: "Las partes son algo más que partes. Dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada. Desde adentro del repollo se ve la misma luz en todas partes, pero. No hay partes. No hay muchos uno ni muchos ni uno uno. Ni muchos ni tampoco uno solo. No. Ninguna soledad mayor ni menor. Ni más ni menos que la soledad de una oreja arrepollada o de

³⁴⁶ Ibid., p. 30.

la maquina de afeitar de mutila. *Entonces*. La convención se sostiene, la convención que se sostiene. La convención"³⁴⁷. No es sólo por su carácter fragmentario, por su ausencia de fijeza o por la gran cantidad de inéditos que esta escritura se resiste a la totalidad de una obra, esa "ilusión de cosagrande redonda". Hay allí un esfuerzo por conquistar la incompletud: Lamborghini lleva la noción de obra hasta un punto de desmontaje del cual no puede ni quiere ya regresar.

En esa misma línea, César Aira aboga en un texto reciente por la supresión de la obra en beneficio de la creación de procedimientos. Es allí donde las vanguardias han encontrado la única alternativa para reconstruir la radicalidad constitutiva del arte: "Si el arte se había vuelto una mera producción de obras a cargo de quienes sabían y podían producirlas, las vanguardias intervinieron para reactivar el proceso desde sus raíces, y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado el resultado". Y un poco más arriba: "Entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya!"³⁴⁸ En

³⁴⁷ Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi retrocede*, en op. cit., p. 37.

³⁴⁸ César Aira, "La nueva escritura", en *Boletín del centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n° 8, octubre de 2000, p 167 y p. 166. El postulado de Aira va en la misma dirección que los versos del poema 2 de *La divertidísima Canción del Diabro*: "Te escribo desde el descrédito / Yo no hice una obra, hice / una

Lamborghini, el recurso a la forma manifiesto permite sostener permanentemente la escritura en un plano de inminencia donde la obra es permanentemente postergada mediante reescrituras y variaciones que anulan toda fijeza.

Tanto Aira ("Todo salía bien de entrada") como Ludmer ("En Osvaldo el borrador coincidía con el texto final") resaltan la facilidad y la naturalidad con que parecía darse la escritura en Lamborghini; pero al mismo tiempo, la amenaza de fijeza que eso implica es combatida por la proliferación de versiones. Porque si Lamborghini no tacha cuando escribe, en cambio corrige un texto con otro. ¿Cómo es posible pensar en una obra si, en el límite, cada texto amenaza con reescribir uno anterior, volviéndolo inestable? ¿Cómo es posible pensar en una obra si la escritura contradice el principio de acumulación y cada texto borra el anterior para ocupar su lugar?³⁴⁹ Así como Borges publicaba para no seguir corrigiendo, Lamborghini no deja de corregir para mantener la obra a raya. "Yo hacia

experiencia, experience" (Osvaldo Lamborghini, *La divertidísima Canción del Diantre*, en *Stegmann 533'bla y otros poemas*, Buenos Aires, Mate, 1997, pp. 19-20).

³⁴⁹ *El pibe Barulo*, por ejemplo, se escribe encima de *La causa justa*. No es una segunda versión: es una reescritura que empieza todo de nuevo para procesar los mismos materiales en otra dirección. A su vez, en el interior de *El pibe Barulo*, el relato se bifurca, se desmiente a sí mismo, puede dar marcha atrás y volver a comenzar. "También nos hubiera gustado que esos ideales del principio del relato —*Nal se casaba, tenía hijos, ponía el culo sólo para contener el pelotazo en Solteros vs. Casados*— se hubieran cumplido. Pero los ideales pueden ser perniciosos. Aquí termina una historia, o empieza otra" (Osvaldo Lamborghini, *El pibe Barulo*, en op. cit., p. 266). El texto evoluciona en una situación siempre precaria e inestable. Como un borrador. Pero habría que entender aquí la categoría borrador no en tanto *estado provisorio* del texto sino en tanto *mecanismo continuo* de la reescritura. Libertella habla de un "borrador permanente" para aludir a esa proliferación de escrituras nunca clausuradas (Héctor Libertella, "Sebregondi retrocede", en *Nueva escritura en Latinoamérica*, op. cit.). Para un análisis de *El pibe Barulo* y del mecanismo de proliferación narrativa en Lamborghini, véase Adriana Astuti, "El Pibe Barulo" en *Andares blancos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

literaturat te vanguardiati. Estaba choto bajo el peral. Conseguía recetas, el artero siempre médico familiar. Era yo, si se quiere, una especie de, al bardo, gnóstico. A no creer, tampoco, que ahora logré el estado agnóstico (*yo pienso siempre en publicar, nunca en escribir*) ni que el clavel del aire trepe para mí. Me decidí pues a publicar lo que nunca escribiré"³⁵⁰. Inmerso en esa época en que, bajo el influjo de *Tel Quel* y el postestructuralismo francés, las nociones de autor y de obra se volvían sospechosas, Lamborghini procura transformarse en *escritor* (ya no autor) y diluir toda obra en un puro flujo de *escritura*: "Creo—o lo digo, al menos— en el juego de las escrituras que rompen las 'obras' particulares y enseñan un sentido más allá de ellas; en la batería de jergas cambiantes que hablan a la lengua de la literatura y suspiran por pertenecerle. Hay que trabajar en ese juego"³⁵¹.

En algunos textos del último período es cada vez más frecuente la presencia del personaje Osvaldo Lamborghini que actúa, fantasea o inventa su autobiografía de escritor sin obra: "Pedantería de esquizofrénico, en suma, O.L. Una mariquita contrariada, chochea: ¡chocho, loco, chocho, oh! Página tras página, tras página, lo único que me importa es llenar tras página, seguir y seguir y llenar página, obviamente, tras página. Tengo miedo: yo quería triunfar, que me aclamaran y aclamaran, tener éxito: del lenguaje, Acl, un artífice: del lenguaje. Y fracasé"³⁵². No es posible ser tan ingenuos como para

³⁵⁰ Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi se excede*, en op. cit., p. 85. Sobre la "relación paradójica" de Lamborghini con Borges (y con la actitud de Borges hacia la escritura y hacia la literatura), véase Nicolás Rosa, "Borges / O. Lamborghini: la discordia de los linajes", en *La letra argentina. Crítica (1970-2002)*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003.

³⁵¹ Jorge Di Paola, "Osvaldo Lamborghini: un museo literal (entrevista)", en *Panorama* 22/2/1973, citado en Adriana Astuti, "Yo soy la morocha, el marne, el cachafaz", en *Andares blancos*, op. cit., p. 43.

³⁵² Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi se excede*, en op. cit., p. 91.

transparentar allí una confesión autobiográfica, pero sería necio no advertir que estos textos dramatizan en la escritura misma una situación concreta a la que Lamborghini ha llegado. Es preciso empujar la literatura siempre un poco más allá, es preciso que la literatura permanezca en un borde inalcanzable. La literatura es una promesa. Y Lamborghini procura sostenerse en ese punto donde la promesa es un puro futuro que no necesita (no debe) cumplirse: como en *La causa justa*, se trata de esa duplicidad que consiste en prometer sólo para persistir en la promesa. La literatura de Lamborghini avanza por el camino del extremo y permanece en esa región cercana a lo absoluto, en el límite donde todo se abisma y se desintegra. De ese *potlach* al que Lamborghini somete su obra deriva esa luminosa intensidad que recorre sus textos. Como la energía que libera una fogata. Pero también hay un precio alto que paga en ese desprendimiento. Se podría decir que Lamborghini sacrifica su obra por la literatura, que entrega su obra a la literatura (como quien entrega su cuerpo a la ciencia) y allí, en esa ofrenda, cumple su papel heroico de escritor. Pero también, claro, se podía pensar (reformulando el axioma de *Literal*) que allí la literatura termina por demostrar que es imposible.

EL LUMINOSO FRACASO

Frente a la función consoladora y edificante que el arte suele adquirir en nuestra cultura, Bersani y Dutoit esgrimen el valor estético de la *failure*: "la argumentación en favor de una naturaleza epistemológica o moralmente superior del arte, e incluso de su carácter redentor (...) es esencialmente reduccionista y despreciativa tanto respecto de la vida como del arte. Por un lado, el arte es reducido a una especie de elevada función de emparche y queda esclavizado por aquellos materiales a los que presumiblemente imparte valor; por otro lado, las catástrofes de la experiencia individual y de la historia social parecen menos importantes (haciendo que la resistencia y la reforma activa no resulten tan imperativas) si son de algún modo 'comprendidas' y compensadas a través del arte"³⁵³. Para Bersani y Dutoit, la obra de ciertos artistas como Samuel Beckett, Mark Rothko o Alain Resnais parece, en cambio, abandonar toda pretensión edificante, como si no tuvieran nada que enseñar. Son artistas que renuncian a la idea de autoridad con la que se ha investido al arte y fundan allí un acto de resistencia cultural. El fracaso, en ellos, no es un mero tema sino el rasgo

³⁵³ Leo Bersani y Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment (Beckett, Rothko, Resnais)*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, pp. 3-4.

intrínseco del proceso de producción artística. En este sentido, "fracasar no significa representar de manera lograda el fracaso existencial o el sinsentido de la existencia; significa *fracasar en la representación* (ya sea de la insignificancia o del sentido)"³⁵⁴. O en palabras del propio Beckett: "Ser un artista es fracasar como nadie se atrevería a fracasar"³⁵⁵ (nótese que no se trata de *desear fracasar* sino de *atreverse a fracasar*).

En efecto, el más claro modelo de una estética del fracaso o, mejor dicho, de la estética como fracaso es, indudablemente, la obra de Beckett. Sobre todo en los textos que escribe a partir de los años 60 e, incluso más, hacia el final de su vida (*Company, Worstward Ho, Ill Seen Ill Said*) antes que en la trilogía narrativa (*Molloy, Malone Muere, El innombrable*) o en las obras teatrales de los 50 (*Esperando a Godot, Fin de partida*) que lo hicieron célebre. Aunque, de principio a fin, lo unificador del proyecto de Beckett fue siempre la pretensión de conseguir un lenguaje de negación radical, despojado de todo vigor: "Se me está haciendo cada vez más difícil, incluso un sinsentido, escribir en una lengua oficial. Y cada vez más mi propio lenguaje se me aparece como un velo que debe ser rasgado para acceder a las cosas (o a la nada) [the things (or the Nothingness)] detrás suyo. Gramática y estilo. Para mí se han vuelto tan irrelevantes como un traje de baño victoriano o como la impasibilidad de un auténtico caballero. Una máscara. Esperemos que

³⁵⁴ Ibid., p. 14. Habría que decir, sin embargo, que las hipótesis del libro parecen pensadas a partir de la literatura de Beckett y, si bien se aplican aceptablemente a la pintura de Rothko, no tienen demasiada productividad en el cine de Resnais.

³⁵⁵ Samuel Beckett, "Three Dialogues", en *Disjecta: Miscellaneous Writings and A Dramatic Fragment*, Nueva York, Grove Press, 1984, p. 145.

llegue el día (...) en que el lenguaje será usado más eficientemente allí donde sea más eficientemente mal usado. Puesto que no podemos eliminar el lenguaje de una vez por todas, al menos no deberíamos dejar de hacer nada que contribuya a su desprestigio. Hacerle un agujero detrás de otro, hasta que aquello que se oculta detrás de él —y sea algo o nada— empiece a transparentarse; no puedo imaginar un objetivo más elevado para un escritor en la actualidad"³⁵⁶. En efecto, esa *literatura de la despalabra* [literature of the unword], tal como la llama en otra parte, crece en los agujeros de la lengua, en sus intersticios, y surge (como al final de *El innombrable*: "Dónde estoy, no lo sé, nunca lo sabré, en el silencio, no sabés, tenés que continuar, no puedo continuar, voy a continuar") justamente ahí en donde ya no era posible seguir. Lo que se propone no es liquidar el lenguaje sino rescatar las palabras en su dehiscencia y en su flotación, socavando la superficie aparentemente unificada y continua (narrativizada) de la sintaxis.

Para Beckett, el fracaso supone una inflexión, digamos, hacia abajo: nunca se es lo suficientemente insignificante. En este punto, su caso podría inducir a confusión ya que tiende a condensar la falla en cierta indigencia del lenguaje, en la insignificancia, en la inexpresividad, en un angostamiento del discurso al edaño al silencio. Pero lo que interesa aquí no es tanto la formulación particular que adquiere la expresión de lo radical en un autor determinado sino el principio general del fracaso como constitutivo de la expresión artística. Y en ese punto, la obra de Beckett es una de las más claras

³⁵⁶ Samuel Beckett, Carta a Axel Kaun, citado en Catharina Wulf, *The imperative of narration. Beckett, Bernhard, Schopenhauer, Lacan*, Brighton, Sussex Academic Press, 1997, p. 150.

manifestaciones de la perfección en el fracaso. Como se dice al final de *Worstward Ho*: "Ya se intentó. Ya se fracasó. No importa. Intentar de nuevo. Fracasar de nuevo. Fracasar mejor"³⁵⁷. No hay aquí ninguna dimisión, ningún conformismo. Beckett no sugiere resignarse a la imposibilidad de decirlo todo sino al contrario: puesto que el todo no puede ser dicho, puesto que siempre quedará algo por decir, puesto que el lenguaje es irremediabilmente insuficiente, la única plenitud posible se alcanzará en un trabajo crítico sobre el lenguaje tan interminable como cada vez más radicalizado. El acceso a esta especie de lenguaje intransitivo supone siempre un gran riesgo porque no puede garantizar otra cosa que la mayor incertidumbre: alcanzar un extremo es, en realidad, hacer que el extremo se corra más allá. Y puesto que el extremo es inhabitable, no es posible instalarse allí sin aceptar —en el mismo movimiento— que eso ya no es un extremo. Como la obtención de un nuevo récord mundial: nunca es un final sino un nuevo comienzo.

En esa inestabilidad, en esa transitoriedad, en esa fragilidad radica el valor crítico de los textos y los films extremos. "Mal visto, mal dicho", como explica uno de los títulos de Beckett: la enmienda

³⁵⁷ Samuel Beckett, *Worstward Ho*, Londres, Calder Publications, 1983, p. 7. La bibliografía sobre Beckett es muy extensa. Sobre la problemática del fracaso en particular véase Eyal Amiran, *Wandering and Home. Beckett's Metaphysical Narrative*, Pensilvania, The Pennsylvania University Press, 1993; Carla Locatelli, *Unwording the World. Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1990; J. E. Dearlove, *Accommodating the Chaos. Samuel Beckett's nonrelational art*, Durham, Duke University Press, 1982; Thomas Trezise, *Into the Breach. Samuel Beckett and the Ends of Literature*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990; John Calder (ed.), *As No Other Dare Fail*, Calder Publications, 1986; Theodor Adorno, "Towards an Understanding of *Endgame*", en Bell Gale Chevigny (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Endgame*, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1969; Stanley Cavell, "Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett's *Endgame*", en Harold Bloom (ed.), *Samuel Beckett's Endgame*, Nueva York, Chelsea House Publishers, 1988.

siempre es pertinente y siempre es posible ir más allá. Siempre será necesario empezar otra vez. Si en ese lugar de radical negatividad, el arte puede poner todo en cuestión (puede *criticar*) es porque primero se atreve a ponerse a sí mismo en entredicho (en *crisis*). Haciendo equilibrio sobre ese borde, las obras se confrontan con la primera afirmación de Adorno en la *Teoría estética*: "Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia"³⁵⁸. A menudo, los estudios contemporáneos sobre el pensamiento de Adorno se esfuerzan en una lectura a contrapelo que lo rescate de su aparente inactualidad; no obstante, su productividad quizás resida aún hoy en una radicalización de su dimensión negativa. Una lectura adorniana de Adorno. La *promesse du bonheur* que define al arte es una idea utópica, sin duda; pero también, y por eso mismo, expresa un sentimiento de pérdida. Una felicidad perdida. Es curioso que, para pensar el arte del futuro, la teoría estética de Adorno mire hacia las obras del pasado. Eso que describe, ya no es más. Pero su anacronismo no es meramente un gesto pasado de moda, porque nunca deja de pensarse con respecto al presente y porque, en consecuencia, la estética contemporánea no puede definirse al margen de él. Tal vez el mejor servicio dialéctico que Adorno presta al arte del presente es que no alcanza a explicarlo. Imposibilidad que no es reactiva sino negativa. Allí conserva toda su actualidad. Atreverse a fracasar (resulta significativo que el filósofo planeara dedicar a Beckett su *Teoría estética*). En ese esfuerzo se afirma su insistencia para confrontar y su potencia no reconciliada.

³⁵⁸ Theodor Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p. 9.

Lo que Adorno comprendió lúcidamente es que el arte, emancipado de toda función conciliadora y consoladora al servicio de un motivo supremo, ha quedado a merced de su propia precariedad. Y puesto que ya no le cabría negar esa condición, sólo podrá afirmarse trágicamente en una función crítica para sobrevivir en una región de permanente catástrofe. Es, obviamente, un movimiento peligroso porque cuanto más lejos procura avanzar la obra, tanto más se acerca —como diría Foucault— a ese "infinito de su centro" en donde ya no podría hacer pie y se hundiría calcinada. Pero al mismo tiempo, ese peligro es la promesa de una plenitud que parece estar siempre acercándose y, a la vez, no cesa de replegarse en su aurática inaccesibilidad. Está ahí y más allá. Se trata de una plenitud paradójica que intuye el vacío de lo aún no visto en lo visto y de lo aún no dicho en lo dicho: una plenitud ávida e insatisfecha, no reconciliada consigo misma. Una plenitud deseante.

En *Las nubes* de Juan José Saer se lee: "al aumentar el conocimiento, aumenta el lado oscuro de las cosas"³⁵⁹. Es una definición posible de esa particular fenomenología perceptiva que el escritor practica. En vez de contribuir a un mejor discernimiento del entorno, los intentos de comprensión tienden a restituirlo como materia opaca. Se trata, indudablemente, de una forma del conocimiento pero que no se sostiene sobre una eliminación de las contradicciones y que no propone una comunicación saciada en su propia transparencia. Conocer, en Saer, no es descifrar un supuesto sentido de lo real sino construirlo como una cifra, es decir, como una notación que exhibe las marcas de una mirada. Eso es lo que sucede

³⁵⁹ Juan José Saer, *Las nubes*, op. cit., p. 28.

con la exasperante modalidad descriptiva en "La mayor": la descomposición fotográfica del movimiento produce un efecto de suspensión que impide toda integración y toda síntesis. Los recursos cinematográficos son usados en su negatividad puesto que la escritura se recuesta sobre el instante anterior a la recomposición del movimiento. Allí donde un escritor como Lamborghini acumula y apila, Saer subdivide al infinito; allí donde Lamborghini se instala en el desborde y la proliferación, Saer detiene y fragmenta; allí donde Lamborghini acelera, Saer explora la lentitud. Ese extremo (que es, en sí mismo, la exasperación de su exasperada poética) ya se había instalado en *El limonero real* y luego sostendrá el relato de *Nadie nada nunca*. Si "La mayor" toca uno de los límites de la literatura, no es porque la obra previa de Saer lo desconociera o porque su obra posterior lo abandone; sucede, más bien, que en ese breve texto —casi un ejercicio de estilo— aparece investido de una inquietante pureza.

The Players vs. Angeles caídos es la película central de una línea de experimentación en la obra de Alberto Fischerman. Un recorrido por su filmografía debe consignar un funcionamiento alternado a lo largo de dos andariveles no sólo separados sino antagónicos: la vía experimental (ligada a la vanguardia) y la vía comercial (a veces descaradamente convencional, perezosa y conformista), como si el director reprodujera en el interior de su obra el enfrentamiento entre dos modelos de cine. Son líneas paralelas, sin intercambios entre sí y sin zonas de contacto. En cierto modo, lo que rescata a esta obra de una mera esquizofrenia estética es el hecho de que, a pesar de ignorarse y de rechazarse entre sí, sus dos vertientes se precisan mutuamente. No porque compartan un mismo territorio o

porque se complementen, ni siquiera porque coexistan armónicamente. Es evidente que cada faceta sólo existe en la negación de la otra, y el propio realizador insistió alternadamente en abjurar de una para afirmarse en su opuesta. Como si, a cada momento, precisara caer en un tipo de cine para volver al otro. Más que mutaciones o inflexiones en el interior de la obra, se trata de un oleaje que barre y reemplaza una línea con otra en un movimiento de vaivén constante. Los films "oposicionales" del cineasta configuran, ciertamente, una propuesta extrema; pero más que su radicalidad representacional (podrían encontrarse fácilmente ejemplos de un extremismo más insobornable en el cine experimental), lo verdaderamente radical del cine de Fischerman es su oscilación permanente, su manera particular de confrontar las convenciones cinematográficas con ese sinsentido que las constituye y que ellas necesitan excluir para erigirse en representación. Así como Saer no necesita permanecer en el límite para instalar sus libros anteriores o posteriores en la perspectiva de ese extremo, Fischerman, en cambio, precisa ir y venir constantemente. Para él, lo extremo es una intermitencia, una especie de doble vida de la obra.

Puntos suspensivos, que se instala en el surco abierto por la película de Fischerman, es un film de método que manifiesta un rechazo tajante a un cierto tipo de cine. Como si fuera un ajuste de cuentas, la película parece mirar hacia atrás (hacia aquello de lo que el cineasta se despoja) más que hacia su filmografía futura. Su pretensión, por lo tanto, no es inaugurar una poética sino clausurar todo un abanico de estéticas posibles. En su biografía de Duchamp, Calvin Tomkins desarrolla el tópico del *anartista*: no el artista ni el

antiartista, sino aquel que expresa cierto desinterés en lo artístico y que está permanentemente a punto de renunciar al arte³⁶⁰. *Puntos suspensivos* podría ser, en este sentido, la obra de un anartista o, en todo caso, una variación posible: la obra de alguien que todavía no se decide a asumirse como artista. Un film que es y, al mismo tiempo, se niega a sí mismo; un film que se instala en un borde *infrafino*—para decirlo con Duchamp—, casi resistiéndose a la existencia; un film que no sabe mucho sobre sí mismo (nótese la incertidumbre que sugiere el título, acentuada por la elección de su señalamiento prosódico en vez de su denominación lexical) aunque sí sabe qué no es ya y qué no es todavía. Curioso límite que aparece en el comienzo mismo de la producción de Edgardo Cozarinsky: esta película es el principio de su obra pero también, paradójicamente, lo que está antes de ella. Si los films posteriores se distancian de éste, no debería afirmarse, sin embargo, que rompen con él; más bien es él quien ha roto con ellos por anticipado. Doble ruptura, entonces, la de *Puntos suspensivos*: hacia cierto cine argentino que Cozarinsky rechaza, pero también hacia su propia obra, construida en la toma de distancia respecto de esta opera prima. Su radicalidad, entonces, es su radical despojo, la forma extrema con que procura desarticular —más que integrar— sus materiales.

Si en Saer la figura de escritor es el emergente de una obra que se desarrolla con una continuidad y una coherencia admirables, si en la doble obra de Fischerman las vertientes opuestas se disputan a un mismo cineasta, y si el primer Cozarinsky es un director rupturista

³⁶⁰ Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography*, Nueva York, Henry Holt and Company, 1996.

diferente al de sus films de madurez, en Osvaldo Lamborghini —en cambio— se da el extraño caso de un autor prácticamente sin obra. Se podría decir que todo Lamborghini es *El fiord*: porque no hay mucho más que eso, pero fundamentalmente porque el resto de su producción está ya en ese texto inicial. *Está ya en ese texto inicial*: no anticipada o esbozada por él. Los demás relatos son variaciones o expansiones, como si se tratara siempre de un mismo texto reescrito infinitamente. *El fiord* desborda sobre la escritura de su autor y la envuelve en su grito de guerra. Al igual que en Cozarinsky y en Fischerman, también aquí el extremo coincide con el inicio; pero no hay alternancia ni toma de distancia sino la prolongación incesante de un continuo que tiene mucho de actitud autosacrificial: el modo del *work in progress* (instaurado por las reescrituras y las variaciones) detiene la escritura en una instancia preliminar a toda obra. Puesto que la virulencia de la ruptura inicial no podría sino derivar, en su desarrollo, hacia un estilo menos radicalizado, entonces será preciso una escritura permanentemente iniciática que sostenga esa desmesura. En Lamborghini, lo extremo no sólo está al comienzo sino que lo extremo es el comienzo.

Resumiendo: en Saer lo extremo es un borde, en Fischerman es un vaivén, en Cozarinsky es una clausura y en Lamborghini es una extensión o, mejor, un instante prolongado al infinito. Por un lado, son modos diferentes de reaccionar frente a formas más convencionales de los relatos; pero por otro lado, también, ejercen efectos singulares sobre la propia obra, con la que mantienen relaciones a menudo conflictivas (obligando a que los textos o los films, anteriores y posteriores, entren en tensión). Ciertamente, en la

literatura y el cine argentinos de fines de los 60 y comienzos de los 70, los ejemplos podrían multiplicarse. Se trata de un momento particularmente propenso a los extremismos. Sin embargo, no ha sido el objetivo de este trabajo hacer un relevamiento histórico o analítico de las producciones artísticas en ese período; me ha interesado, en cambio, pensar esa tendencia radical como un rasgo clave en gran parte del arte moderno. Aunque en estos textos y en estos films lo extremo es un rasgo central y definitorio de la representación, se resiste a ser analizado como una singularidad; más bien pone de manifiesto una dimensión que suele ser negada, reprimida o solayada en los modos dominantes.

Aquellos textos y films que, a lo largo de esta investigación, he denominado *extremos* exacerbaban una pulsión compleja que está en el origen de la función estética. En este sentido, no constituyen una categoría diferencial (no representan un caso aislado o una excepción que siempre acaban por considerarse subsidiarios de un modo dominante); son como un observatorio o un laboratorio en donde puede apreciarse, por amplificación, lo que de todos modos estaba ahí. Si en algún sentido estos textos y estos films resultan excesivos se debe a que el arte es (o ha llegado a ser), en sí mismo, un exceso; y si son perturbadores, no es porque se extralimiten o exageren, sino porque espectacularizan un movimiento que está en la base de toda obra. Como escribe Blanchot: "Es preciso contestar que el estallido de la literatura es esencial y que la dispersión en la que ella entra señala también el momento en que ella se acerca a sí misma"³⁶¹. Eso que en la obra hace ruido no es una oposición o un desvío frente a la

³⁶¹ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, op. cit., p. 229.

norma sino la realización de aquello que constituye la auténtica función del arte.

"La mayor", *The Players vs. Angeles caídos*, *Puntos suspensivos* y *El fiord* pueden pensarse como inflexiones de una línea estética obsesionada por experimentar con su propio extremo. En el borde, en esa cornisa inestable e insostenible, en ese perfil donde el lenguaje se acerca peligrosamente a su punto de desintegración: allí reside la única asíntota de todo relato (no un motor inmóvil, no una idea platónica, no una teleología, sino su devenir imposible, en el mismo sentido en que se habla de un amor imposible: en tanto deseo inalcanzable). Lo que estos films y estos textos dejan en evidencia no es una mera respuesta o una alternativa al dominio de una narración más transparente y equilibrada. Es cierto que reponen toda una dimensión que el cine y la literatura dominantes precisan acotar o recluir para constituirse; pero no se trata sólo de eso. Porque no se limitan a restituir aquello que el carácter coercitivo de las narraciones había obturado sino que operan a partir de esa potencia perturbadora asumiéndola como un apriori de la función estética. No hacen algo diferente a otros trabajos, es sólo que lo hacen de manera estrepitosa y teatral. Eligen la hipérbole. La obra no es un compuesto homogéneo, racional y clausurado amenazado por los excesos sino, al contrario, un impulso básicamente perturbador, disperso e irregular que nunca cede del todo y que no deja de resistirse a ser encauzado por las vías de una narración. No una estructura significativa que eventualmente se desborda, sino una constelación endeble de imágenes o palabras siempre a punto de reencontrarse con el sinsentido. Al invertir la relación de fuerzas sobre las que suele

sostenerse la consideración estética, los textos y los films extremos hacen evidente el abandono de una función refleja por una función crítica del arte. Digamos: no un espejo en donde reconocerse sino una imagen fisurada en donde extraviarse³⁶². Como si las narraciones de la literatura y del cine alcanzaran su paradójica plenitud en esa zona lindante con el silencio o la locura. En el borde del sinsentido. A punto de extraviarse, antes de extraviarse, pueden conquistar fugazmente el derecho de afirmar que han ido hasta allí, hasta el confín, para corroborar que las palabras y las imágenes sólo adquieren su sentido pleno al confrontarse con lo inefable o lo invisible.

Es, justamente, a través de su potencia perturbadora que la literatura y el cine pueden testimoniar sobre lo que falta en toda representación, sobre ese hueco alrededor del cual se construye el lenguaje. En su extremo, el arte evidencia la incompletud de todo sistema de representación e insinúa el camino de lo ausente. Es, podría decirse, la forma en que se materializa esa ausencia. Mallarmé: "Yo digo: ¡una flor!, y, más allá del olvido en que mi voz relega cualquier contorno, se eleva musicalmente, idea propia y suave, la ausente de todos los ramos". Nombrar supone ineluctablemente una pérdida y, en este sentido, no puede sino constituirse como huella. Todo lenguaje es una colección de restos o de ruinas, un sistema hecho de vestigios que son elocuentes tanto en lo que dicen como en lo que callan. Hablar supone definir también

³⁶² Habría que entender lo corrosivo de esa función crítica en el sentido definido por Walter Benjamin: una crítica que "no procede contra su objeto", sino que "es como una sustancia química que ataca a otra sólo en el sentido de que disolviéndola descubre su naturaleza más interna, sin destruirla" (citado en Franco Rella, *El silencio y las palabras*, op. cit., p. 167)

aquello que no va a decirse así como ver es una decisión que delimita lo que no se ve. Ver y decir siempre se sostienen sobre una pérdida o una ausencia. Como el escarabajo en la caja de Wittgenstein: en todo volumen hay un vacío que nos interpela. Es más, las imágenes y las palabras no parecerían tener otra finalidad que la de asediar ese vacío. Por lo tanto, no se constituyen en lo que nombran o muestran sino en la tensión entre eso que logran capturar y aquello que queda permanentemente más allá.

Pero entonces, el extremismo de la obra es siempre, si así puede decirse, dialéctico. Sólo tiene valor por el vínculo conflictivo que supone respecto de lo que niega: tanto aquello de lo que se distancia como aquello que no logra alcanzar. En su extrema separación, en su extremo alejamiento de toda función instrumental, la obra señala el punto más alto de su crítica a las representaciones dominantes de lo real porque desmonta la falsa totalización que pretendía la transparencia. Pero a la vez, si siempre hay algo que permanece intocado para ella es porque se aproxima al máximo a la "latencia" que anida en el vacío de su imagen. Los textos y los films extremos son formas de la representación que ponen en crisis a la representación (que devuelven nuestra interrogación, que nos interpelan cuando pretendemos apresarlas) y que fundan las representaciones futuras. Fuerzan el lenguaje, le hacen advertir sus limitaciones, lo obligan a reformular sus propios presupuestos. En el lenguaje de los extremos, esa ausencia que dibuja toda huella no es sólo la marca de una pérdida sino también el surco que indica una dirección a seguir. Si el extremo es un umbral, allí el lenguaje funda

automáticamente su otro lado. Y desde ese otro lado, la ausencia es un vacío que no deja de convocar y atraer todo hacia sí.

Al insinuar ese vacío, al señalarlo como vacío, la representación verdaderamente muestra. Y en consecuencia: es porque el lenguaje nunca puede decirlo todo que existe el arte. No para que lo diga todo sino, justamente, para hacer ver que el todo no ha sido dicho. Confrontada con lo invisible o lo indecible, la obra amplía el campo de lo que se ve y lo que se dice. Al arrastrar los enunciados hasta los límites del sentido, la obra extrema descubre que eso que las palabras y las imágenes no pueden mostrar o decir no es una esencia inalcanzable sino, precisamente, su punto ciego. Lo *exterus*. Significativamente, esa tensión entre el volumen de la obra y el vacío que la interpela es tematizada en todos los textos y films del corpus como un eje que organiza el espacio de la representación en dos dimensiones contrapuestas. En tres casos adopta la forma de la oposición entre civilización y barbarie: el exterior bárbaro es claramente un vacío amenazador en Cozarinsky y una exclusión que observa acechante en Fischerman mientras que, a partir de una inversión, el espacio otro se constituye como una idealizada civilización remota entre los bárbaros de Lamborghini. En Saer, en cambio, el vacío toma cuerpo como una batalla entre el presente concreto y una memoria inaccesible: el hombre que sube a la terraza, abriéndose paso en la oscuridad de la noche, se sumerge simultáneamente en la tierra opaca y ajena del recuerdo³⁶³.

³⁶³ Por otra parte, habría que decir que ese vacío se formula como una irrupción luminosa en el texto de Lamborghini y como una oscuridad profunda en el texto Saer, mientras que en los films de Fischerman y de Cozarinsky su caracterización descansa sobre el recurso sistemático de un fuera de campo que escatima y difiere su presencia.

En este punto el lenguaje de los extremos adquiere su inflexión ideológica, porque allí la representación se vuelve sobre sí misma para revelar sus ausencias y, consecuentemente, para desmentir su apariencia de totalidad. No se trata de secretos a develar sino de residuos, de restos que se resisten a la significación y que fundan la existencia (la insistencia, la persistencia) de la literatura y el arte. Allí, el lenguaje puede ponerse en cuestión a sí mismo. Al devolverle su opacidad, al restituirle su carácter de cifra, al dispensarlo de su instrumentalidad comunicativa, la obra extrema señala que la relación del lenguaje con lo real no es de superposición sino que importa por su distancia. Por la crítica que impone ese distanciamiento. Es decir, desmonta la supuesta completud que suele atribuirse a las representaciones y señala, por ausencia, aquellos otros lenguajes y aquellas otras imágenes que toda representación excluye y convoca a la vez. Denuncia, tal como quería Adorno, esa falsa reconciliación entre la representación y lo real.

Se trata de ir en contra de ese carácter asertivo con que se impone la obra y encontrar sus puntos de sutura. Todo consiste en escuchar el modo en que los textos o los films hablan del mundo; pero los textos y los films no se expresan de manera directa, hay que hacerlos hablar, desmontarlos, eliminar lo que de reconciliado hay en ellos. Mostrar no es, entonces, exponer inopinadamente aquello que la cámara ha registrado; si es un gesto que permite ver es, justamente, porque obliga a ver. Ver un film es volver a ver algo ya visto por otro; por lo tanto, cuando es interpelado por la imagen, el cineasta pierde el derecho a ser irresponsable: sólo es posible mostrar algo si la imagen, al mismo tiempo que muestra, en eso que

muestra, afirma que no podría mostrarlo todo. La obra debería aprender a fracasar; debería aprender que tanto o más importante que eso que exhibe es aquello que no logra transparentar. Si la imagen o la palabra deben ir hasta el extremo no es para decir o mostrar en su pureza lo inefable y lo invisible sino, precisamente, para conquistar su impotencia. Existe, entonces, una valencia afirmativa del fracaso: resistirse a la vocación obscena que pretende ver y decir todo. Habitar en ese fracaso es tal vez la función verdaderamente productiva de las narraciones extremas del cine y de la literatura. No es una mera limitación (una renuncia o una resignación) sino un reconocimiento trágico del límite (una insistencia o una resistencia). Desde esa perspectiva, la fortaleza del arte consiste en profundizar su incapacidad para reflejar antes que su voluntad de representar.

De nuevo, entonces: si puede reconocerse allí alguna plenitud, se trata de una plenitud ávida e insatisfecha. Una plenitud deseante. Es que el problema con las imágenes y con las palabras es que no saben terminar. Tal como se quejaba Beckett, el lenguaje nunca llega a ser lo suficientemente insignificante. He ahí el fracaso del arte: nunca alcanza. Pero a la vez, en esa permanente necesidad de avanzar más allá, los textos y los films extremos demuestran —ante todos los textos y todos los films— que el lenguaje del arte nunca es del todo transparente y que nunca deja de profundizar su cualidad perturbadora.

CORPUS

Fuentes primarias

Cozarinsky, Edgardo, *Puntos suspensivos* (1970)

Fischerman, Alberto, *The Players vs. Angeles caídos* (1968)

Lamborghini, Osvaldo, *El fiord* (1967), Buenos Aires, Chinatown, 1969. [Reeditado en *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988]

Saer, Juan José, "La mayor" (1972), incluido en *La mayor*, Buenos Aires, Planeta, 1976. [Reeditado por Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982]

Fuentes secundarias

Cozarinsky, Edgardo, *El laberinto de la apariencia (Estudios sobre Henry James)*, Buenos Aires, Losada, 1964

- , *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974
- , *Le récit indéfendable*, en *Communications* n° 30, París, Seuil, 1979.
- , *La guerra de un solo hombre (La Guerre d'un seul homme*, 1981)
- , *Vudú urbano*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- , *Boulevards del crepúsculo (Boulevards du crépuscule*, 1992)
- , *Citizen Langlois* (1994)

Fischerman, Alberto, *La pieza de Franz. Sonata en Si menor de Franz Liszt... y otras cosas* (1973)

-----, *Gombrowicz o la seducción (representado por sus discípulos)* (1985)

Lamborghini, Osvaldo, *Sebregondi retrocede*, Buenos Aires, Noé, 1973. [Reeditado en *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988]

-----, "Neibis (maneras de fumar en el salón literario)" (1975), en *Novelas y cuentos*

-----, *Sebregondi se excede* (1981), en *Novelas y cuentos*

-----, *Las hijas de Hegel* (1982), en *Novelas y cuentos*

-----, *La causa justa* (1983), en *Novelas y cuentos*

-----, *El Pibe Barulo* (1983) en *Novelas y cuentos*

Saer, Juan José, *El limonero real*, Buenos Aires, Planeta, 1974.
[Reeditado por Centro Editor de América Latina, Buenos Aires,
1981]

-----, "A medio borrar", incluido en *La mayor*, Buenos Aires,
Planeta, 1976. [Reeditado por Centro Editor de América Latina,
Buenos Aires, 1982]

-----, *Argumentos (1969-1975)*, incluidos en *La mayor*, Buenos
Aires, Planeta, 1976. [Reeditado por Centro Editor de América
Latina, Buenos Aires, 1982]

-----, *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI, 1980. [Reeditado por
Seix Barral, Buenos Aires, 1995]

-----, *Glosa*, Alianza, Buenos Aires, 1986 [Reeditado por Seix
Barral, Buenos Aires, 1995]

-----, *Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997,

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía general

Altamirano, "El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997

----- y Beatriz Sarlo, "Revistas y formaciones", en *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983

Amante, Adriana, "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez", en Julio Schvartzman (director del volumen), *La lucha de los lenguajes*, tomo 2 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2003

Artaud, Antonin, *El cine*, Alianza, Madrid, 1982.

Auerbach, Erich, *Mimesis*, México, Fondo de cultura económica, 1979

Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Editorial Siglo XXI, México, 1985

-----, *Teoría y estética de la novela*, Editorial Taurus, Buenos Aires, 1989

Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.

- , *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, 1997
- , *S / Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980
- Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990
- , "Sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM ediciones - Universidad ARCIS, 1995
- , *The Correspondence of Walter Benjamin (1910-1940)*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Londres, Routledge.
- , "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", en Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1991
- Borges, "Prólogo" a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, en *Obras completas* (tomo I), Buenos Aires, Emecé, 1989
- Carrière, Jean-Claude, "La novela de aprendizaje", en Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo (comps.), *El guión cinematográfico*, Editorial Paidós / Universidad del cine, Buenos Aires, 1997
- Company, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1987
- Cozarinsky, Edgardo, "Borges y los textos de un cine imaginario", ponencia leída en el Foro de Literatura Contemporánea, Buenos Aires, 1988 y reproducida parcialmente en *Clarín*, Suplemento "Cultura y Nación", 29/9/88

- , "A la literatura y el cine les conviene guardar sus distancias", *Magazín literario* n° 1, julio de 1997.
- , "Hacia un René Clair dramático", *Flashback* n° 2: *Los maestros de antes, hoy (Chaplin, Renoir, Clair, Ford)*, noviembre de 1960.
- , "Permanencia de Griffith", *Tiempo de cine* n° 18/19, marzo de 1965
- Culler, Jonathan, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama, 1978
- Daney, Serge, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, París, P.O.L.
- , *La Maison cinéma et le monde I*, París, P.O.L., 2001
- , *Perseverancia: Reflexiones sobre el cine*, El Amante, Buenos Aires, 1998.
- , *La Rampe*, París, Cahiers du cinéma, 1983
- Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996
- , *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984
- , *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1985
- , *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989
- Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997
- Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Ediciones La reja, 1955
- , *La forma del cine*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1986

- Fernández Bravo, Alvaro (comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1985
- , *Nietzsche, Freud, Marx*, Ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995.
- García, Germán, *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Godard, Jean-Luc, *Cincoguiones*, Madrid, Alianza, 1973
- , "Montage, mon beau souci", en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1: 1950-1984)*, París, Cahiers du cinéma, 1998
- Gombrowicz, Witold, "Contra los poetas", en Edgardo Russo, *Poesía y vida*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986
- , "Prólogo" a *La seducción*, Seix Barral, Barcelona, 1982
- Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Norma, Buenos Aires, 2001
- Helft, Nicolás y Alan Pauls, *El factor Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000
- Jitrik, Noé, *Muerte y resurrección de Facundo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983
- , *La novela futura de Macedonio Fernández*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973
- Kristeva, Julia, *Strangers to ourselves*, Nueva York, Columbia University Press, 1991
- Léger, Fernand, "Ballet Mécanique", en *Functions of Painting*, Londres, Thames and Hudson, 1973

- Laporte, Dominique, *Historia de la mierda*, Valencia, Pre-textos, 1988
- Molloy, Sylvia, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo XX, 1990
- , "¿Existe la novela argentina?", en VV.AA., *Literatura y crítica* (Actas del Primer encuentro de literatura y crítica, UNL, 1986), Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1987
- , "Los usos de Borges" (entrevista de Sergio Pastormelo), *Variaciones Borges* n° 3, 1997
- , "Sarmiento, escritor", *Filología* año XXXI, n° 1-2, 1998
- , "Notas sobre Macedonio en un Diario", en *Prisión Perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988
- (comp.), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000
- Ramos, Julio, "Entre otros: Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla", en *Paradojas de la letra*, Caracas, Ediciones eXcultura, 1996
- Ricoeur, Paul, *Freud, una interpretación de la cultura*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1984
- Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (comps.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, "Las instituciones y la guerra en las biografías de la barbarie de Sarmiento", en *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, OEA, 1993
- Ruiz, Raúl, *Poetics of cinema*, París, Éditions Dis Voir, 1995

- Said, Edward, *Beginnings. Intention and Method*, Nueva York, Columbia University Press, 1985
- , *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983
- , *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1994
- Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995
- Schvartzman, Julio, "Facundo y la lucha por el sentido", en *Microcríticas. Lecturas argentinas (Cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996
- Tarkovski, Andrei, "La imagen cinematográfica", en *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991
- Tomkins, Calvin, *Duchamp: A Biography*, Nueva York, Henry Holt and Company, 1996
- Truffaut, François, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1988
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982
- VV.AA. *El guión cinematográfico. (Actas de las III Jornadas de discusión, en el VII Festival de cine argentino, Santa Fe, 1989)*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1991
- Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982

Bibliografía teórica vinculada a la noción de lo extremo

- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983.

- , *La dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1996.
- , "Transparencies on Film", *New German Critique* n° 24-25, otoño-invierno, 1981/82
- , "Towards an Understanding of *Endgame*", en Bell Gale Chevigny (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Endgame*, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1969
- Aira, César, "La nueva escritura", en *Boletín del centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n° 8, octubre de 2000.
- Althusser, Louis, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", en *Posiciones*, Barcelona, Anagrama, 1977
- Amiran, Eyal, *Wandering and Home. Beckett's Metaphysical Narrative*, Pensilvania, The Pennsylvania University Press, 1993.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1960
- , *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971
- , *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987
- Beckett, Samuel, "Three Dialogues", en *Disjecta: Miscellaneous Writings and A Dramatic Fragment*, Nueva York, Grove Press, 1984
- Bersani, Leo and Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment (Beckett, Rothko, Resnais)*, Cambridge, Harvard University Press, 1993
- Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Avila, 1996
- , *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila, 1991
- , *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, 1978

- , *Sade y Lautréamont*, Buenos Aires, Ediciones del mediodía, 1967
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985
- , *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997
- Braun, Marta, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, The University of Chicago Press, 1992
- Budick, Sanford and Wolfgang Iser (eds.), *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1996
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1985
- , *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, 1979.
- Cage, John, M. *Writings 67-72*, Middletown, Wesleyan University Press, 1972
- , *Silence. Lectures and writings*, Marion Boyars, Londres, 1968
- Calder, John (ed.), *As No Other Dare Fail*, Londres, Calder Publications, 1986
- Cavell, Stanley, "Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett's *Endgame*", en Harold Bloom (ed.), *Samuel Beckett's Endgame*, Nueva York, Chelsea House Publishers, 1988.
- Charney, Leo, "In a moment: Film and the Philosophy of Modernity", en Leo Charney y Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, 1995

- Cippolini, Rafael (comp.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual (1900-2000)*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 1999
- Dearlove, J. E., *Accommodating the Chaos. Samuel Beckett's nonrelational art*, Durham, Duke University Press, 1982
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México DF, Era, 1983
- Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997
- , *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, París, Les Éditions de Minuit, 2001
- Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, 1995
- , *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998.
- , *Obra abierta*, Barcelona, Planeta - De Agostini, 1984
- Elderfield, John (ed.), *Essays on Assemblage*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1992
- Freud, Sigmund, "La negación", en *Obras completas* (tomo III), Madrid, Biblioteca Nueva, 1973
- Foucault, Michel, "Prefacio a la transgresión", en *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996
- Forster-Hahn, Françoise, "Marey, Muybridge and Meissonier. The Study of Movement in Science and Art", en VV.AA., *Eadweard Muybridge. The Stanford Years, 1878-1882*, Stanford, Museum of Art, 1972

- Gregg, John, *Maurice Blanchot and the literature of transgression*, Princeton University Press, New Jersey, 1994
- Haas, Robert Bartlett, "Eadweard Muybridge, 1830-1904", en VV.AA., *Eadweard Muybridge. The Stanford Years, 1872-1882*, Stanford, Museum of Art, 1972
- Hansen, Miriam, "Introduction to Adorno, *Transparencies on Film (1966)*", *New German Critique* n° 24-25, otoño-invierno, 1981/82
- , "Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer", *New German Critique* n° 56, Primavera-Verano, 1992
- Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 1981
- Hedgez, Inez, *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*, Indiana University Press, 1992.
- Kirby, Michael (ed.), *Happenings. An Illustrated Anthology*, Nueva York, Dutton & Co., 1965
- Kostelanetz, Richard, *John Cage (ex)plain(ed)*, Schirmer Books, Nueva York, 1996.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Nueva York, University of Columbia Press, 1982.
- Lajoux, Jean-Dominique, "Marey, Muybridge and Women", en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma (Rencontre Beaune / Stanford. Actas del coloquio del 19 de mayo de 1995, en Beaune)*, Conseil Regional de Bourgogne, 1996
- Lebel, Jean-Jacques, *El happening*, Nueva visión, Buenos Aires, 1967.

- Locatelli, Carla, *Unwording the World. Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1990
- MacDonnell, Kevin, *Eadweard Muybridge. The Man Who Invented the Moving Picture*, Little, Brown and Company, Boston
- Mangone, Carlos y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993
- Mitry, Jean, *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1980
- Oscar Masotta y otros, *¡Happenings!*, Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1967
- Perloff, Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Northwestern University Press, Illinois, 1981
- , *Radical Artifice*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Polan, Dana, *Image-Making and Image-Breaking: Studies in the Political Language of Film and the Avant-Garde*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1991
- Pozzo, Thierry, "Chronophotography: A Modern Approach to Human Movement", en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma* (Rencontre Beaune / Stanford. Actas del coloquio del 19 de mayo de 1995, en Beaune), Conseil Regional de Bourgogne, 1996
- Pritchett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993
- Prodger, Phillip, "The Romance and Reality of the Horse in Motion", en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma* (Rencontre

- Beaune / Stanford. Actas del coloquio del 19 de mayo de 1995, en Beaune), Conseil Regional de Bourgogne, 1996
- Redacción de Tel Quel, *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971
- Rees, A. L., *A History of Experimental Film and Video*, Bloomington, Indiana University Press, 1999
- Rella, Franco, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992
- Richardson, Michael, *Georges Bataille* (Routledge, Londres, 1994); Allen S. Weiss, *The Aesthetics of Excess* (State University of New York Press, Nueva York, 1989)
- Rosell, Deac, "Eadweard Muybridge and Moving Image Culture", en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma* (Rencontre Beaune / Stanford. Actas del coloquio del 19 de mayo de 1995, en Beaune), Conseil Regional de Bourgogne, 1996
- Russo, Mary, *The Female grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Londres, Routledge, 1995
- Sandford, Mariellen (ed.), *Happenings and Other Acts*, Nueva York, Routledge, 1994
- Seitz, William, *The Art of Assemblage*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1961
- Shaviro, Steven, *Passion & Excess. Blanchot, Bataille and Literary Theory*, The Florida State University Press, Tallahassee, 1990
- Sollers, Philippe, *La escritura y la experiencia de los límites*, Caracas, Monte Avila, 1992
- Sontag, Susan, "Happenings: an art of radical juxtaposition", en *Against Interpretation*, Anchor Books, Nueva York, 1990.

- Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature*, Columbia University Press, Nueva York, 1985.
- Stewart, Susan, *On Longing (Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection)*, Durham, Duke University Press, 1993
- Thompson, Kristin, *Breaking the Glass Armor*, Princeton University Press, 1988
- , "The Concept of Cinematic Excess", en Philip Rossen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Nueva York, Columbia University Press, 1986
- Tosi, Virgilio, "Etienne-Jules Marey and the Origins of cinema", en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma (Rencontre Beaune / Stanford. Actas del coloquio del 19 de mayo de 1995, en Beaune)*, Conseil Regional de Bourgogne, 1996
- Treize, Thomas, *Into the Breach. Samuel Beckett and the Ends of Literature*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990
- VV.AA., *Eadweard Muybridge. The Stanford Years, 1878-1882*, Stanford University, 1972
- Xavier, Ismail, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, San Pablo, Paz e Terra, 1977
- Waldman, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1992
- Walsh, Martin, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute, 1981.
- Warner, Marina, *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock*, Londres, Chatto & Windus, 1998

Weiss, Allen, *The Aesthetics of Excess*, State University of New York Press, New York, 1989

Wollen, Peter, "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'Est*", en Philip Rossen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Nueva York, Columbia University Press, 1986

-----, "The Two Avant-Gardes", en revista *Studio International*, noviembre-diciembre de 1975.

Wulf, Catharina, *The imperative of narration. Beckett, Bernhard, Schopenhauer, Lacan*, Brighton, Sussex Academic Press, Brighton, 1997

Bibliografía sobre problemas de la modernidad

Adorno, Theodor, "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la audición", en *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, 1966

-----, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995.

Antelo, Raúl, "Cuidado de si e anacronismo da imaginação", en *Transgressão e modernidade*, Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2001.

Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989

- , "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989
- , "Sobre algunos temas en Baudelaire", en Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo (Iluminaciones 2)*, Madrid, Taurus, 1972.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989
- Browne, Nick (comp.), *Cahiers du Cinéma 1969-1972: The Politics of Representation*, Harvard University Press, Cambridge, 1990
- Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981
- , *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1997
- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, Madrid, 1987
- y Jorge Dana, "Propositions", en *Afterimage* n° 5, verano de 1974
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987
- Comolli, Jean-Louis, "Technique et idéologie", *Cahiers du cinéma* n° 229, 230, 231, 233, 234, 235, 241, entre 1971 y 1972
- , y Jean Narboni, "Cinema / Ideology / Criticism", en Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, 1998

- de Baecque, Antoine, *Les cahiers du cinéma: Histoire d'un revue*, vol II: *Cinéma, tours détours*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991
- Dubois, Philippe, "L'image à la vitesse de la pensée", *Cahiers du cinéma*, numéro spécial: "Godard 30 ans depuis" (supplément au n° 437), novembre de 1990
- Filippelli, Rafael, "Apuntes sobre el cine moderno, Antonioni y Godard", *Punto de vista* n° 43, agosto de 1992
- Font, Ramón (comp.), *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político*, Anagrama, Barcelona, 1976
- Foster, Hal, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985
- Gardies, André, "Nouveau Roman et cinéma : une expérience décisive", en Jean Ricardou y Françoise van Rossum-Guyon (comps.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui (Tome I: Problèmes généraux)*, Paris, Union Générale d'Editions, 1972
- Heath, Stephen, *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*, Filadelfia, Temple University Press, 1972
- Hillier, Jim (comp.), *Cahiers du Cinéma. The 1960's: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Harvard University Press, Cambridge, 1986
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1987
- Huysen, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986
- Jay, Martin, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*,

- Buenos Aires, Taurus, 1991.
- Orr, John, *Cinema and Modernity*, Polity, Cambridge, 1993
- Oudart, Jean-Pierre, "Notes pour une théorie de la représentation",
Cahiers du cinéma n° 230, 1971
- Marx-Scouras, Danielle, *The Cultural Politics of Tel Quel: Literature and the Left in the Wake of Engagement*, Pensilvania, Penn State University Press, 1996
- Michelson, Annette, "Paul Sharits and the Critique of Illusionism: An Introduction", en *Projected Images*, Minneapolis, Walker Art Center, 1974
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* n° 16, otoño de 1975
- Presas, Mario, "Paul Klee: años de estudio y peregrinación", en *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997
- Robbe-Grillet, Alain, "Tiempo y descripción en el relato de hoy", en *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1964
- Rodowick, David, *The Crisis of Political Modernism*, University of California Press, 1994
- Sarlo, Beatriz, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos (De Sarmiento a la vanguardia)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983
- Williams, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997
- Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1972

-----, " 'Ontology' and 'Materialism' in Film", *Screen* n° 17, vol. 1, spring 1976

Bibliografía histórica y crítica sobre el período 60 / 70

Avellaneda, Andrés, "Literatura argentina, diez años en el sube y baja", en *Todo es historia* n° 120, mayo de 1977.

Beceyro, Raúl, *Cine y política*, Caracas, Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1976

-----, "El cine argentino y su público", en *Ensayos Argentinos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971.

Bernini, Emilio, "Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el 'nuevo cine argentino' (1956-1966)", *Kilómetro 111* n° 1, noviembre de 2000

-----, "La vía política del cine argentino. Los documentales", *Kilómetro 111* n° 2, septiembre de 2001

Byrón, Silvestre, "M.R.O.", en *EAF (Extensión Archivo Filmoteca)*, www.geocities.com/eaf_underground, 1998

Castagna, Gustavo, "Paradojas de un mito: la generación del sesenta", en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Letra buena, 1992

Correas, Carlos, *La operación Masotta*, Buenos Aires, Catálogos, 1991

De Diego, José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al margen, 2003

- España, Claudio (comp.) *Cine argentino 1933-1956. Industria y clasicismo* (vol. I y vol. II), Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2001.
- Fantoni, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 1998
- Feldman, Simón, *La Generación del 60*, Buenos Aires, Legasa / Ediciones Culturales Argentinas / Instituto Nacional de Cinematografía, 1990
- Gabriel, Teshome, *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation*, UMI Research Press, Michigan, 1982
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003
- Garramuño, Florencia, "El desencanto de lo moderno. Cultura y modernización autoritaria (Brasil y Argentina, 1970-1980)", mimeo.
- Getino, Octavio, *Cine y dependencia*, Puntosur, Buenos Aires
- , "Algunos apuntes sobre el concepto de tercer cine", en *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*, Edimedit, México, 1984.
- Giordano, Alberto, *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges - Oscar Masotta*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001

- Gramuglio, María Teresa, "Pensar los sesenta (sobre *El Di Tella* y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta, de John King)", en *Punto de vista* n° 24, agosto-octubre de 1985.
- , "Estética y política", en revista *Punto de vista* n° 26, Buenos Aires, 1986
- King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Gaglianone, Buenos Aires, 1985.
- Kreimer, Juan Carlos, "¿Arde Tucumán? Introducción a El camino hacia la muerte del viejo Reales, obra de Gerardo Vallejo", *Cine & Medios* n° 2, primavera de 1969
- Langer, Marie, "El mito del niño asado y otros mitos sobre Eva Perón", en *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis*, Buenos Aires, Hormé, 1966.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000
- López, Ana María, "An Other History: The New Latin American Cinema", en Michael Martin (comp.), *New Latin American Cinema. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, Wayne State University Press, Detroit, 1997
- , "Argentina, 1955-1976: The Film Industry and its Margins", en John King y Nissa Torrents (comps.), *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*, British Film Institute, Londres, 1987.
- Mahieu, Agustín, *Breve historia del cine nacional*, Alzamor editores, Buenos Aires, 1974

Masotta, Oscar, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1968

Mestman, Mariano, "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política", en *Causas y Azares* n° 2, Buenos Aires, 1995

-----, Mestman, "Entre Argel y Buenos Aires: El Comité de cine del Tercer Mundo" (1973-1974), en Gerardo Yoel (compilador), *Imgen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002

-----, "The Hour of the Furnaces", en Alberto Elena and Marina López (eds.), *The Cinema of Latin America*, Londres, Wallflower Press, 2003

Monteagudo, Luciano, *Fernando Solanas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993

Oubiña, David (comp.), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, IV Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente / Gobierno de la Ciudad, 2002.

-----, "Monstrorum Artifex: Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión*", *Variaciones Borges* n° 8, 1999.

-----, "Políticas de la imagen: Cine independiente en la Argentina de los 60 a los 90", en *Margens / Márgenes* n° 3 (en prensa)

----- y Gonzalo Aguilar, *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y algunas otras reflexiones*, Buenos Aires, Nuevo Extremo, 1993

- Paparella, Aldo, "Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino", *Film* n° 13, abril / mayo 1995
- Peña, Fernando y Carlos Vallina, *El cine Quema*. Raymundo Gleyzer, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000
- Pick, Zuzana, "The New Latin American Cinema: A Modernist Critique of Modernity", en *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, University of Texas Press, Austin, 1993
- Rocha, Glauber, "La estética del hambre", en revista *La caja* n° 4, junio-julio de 1993
- , "La estética del sueño", en revista *La caja* n° 4, junio-julio de 1993
- Ruby Rich, B., "An/Other View of New Latin American Cinema", en Michael Martin (comp.), op. cit.
- Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943 - 1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.
- , "Literatura y política", *Punto de vista* n° 19, diciembre de 1983
- Shohat, Ella y Robert Stam, "The Third Worldist Film", en *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, Londres, 1994.
- Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002
- y Oscar Terán, "Los intelectuales frente a la política", *Punto de vista* n° 45, abril de 1992
- Solanas, Fernando, *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura (entrevista de Horacio González)*, Buenos Aires, Puntosur, 1989

- y Octavio Getino, "Hacia un tercer cine", en *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973
- y Jean-Luc Godard, "Godard por Solanas, Solanas por Godard", revista *Cine del Tercer Mundo* n° 1, Montevideo, octubre de 1969
- Stam, Robert, "Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes", *Millenium* n° 7/9, 1980/81
- Steimberg, Oscar, "Una modernización sui generis. Masotta / Verón", en Susana Cella (directora), *La irrupción de la crítica*, tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991
- Verón, Eliseo, *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1968
- Vezzetti, Hugo, "Isabel I, Lady Macbeth, Eva Perón", *Punto de vista* n° 52, agosto de 1995
- VV.AA, *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani" - Facultad de Ciencias Sociales y Oficina de Publicaciones del CBC / UBA, 1997
- VV.AA., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el Proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987
- Xavier, Ismail, *Sertão Mar. Glaber Rocha e a estética da fome*, San Pablo, Brasiliense, 1983
- Walsh, Rodolfo, *Ese hombre (y otros papeles personales)*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996

Willemen, Paul, "The Third Cinema Question: Notes and Reflections",
en Jim Pines y Paul Willemen (comps.), *Questions of Third
Cinema*, London, British Film Institute, 1989

Wolf, Sergio, "El cine del Proceso: una estética de la muerte", en
Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos
Aires, Letra buena, 1992

Bibliografía crítica sobre o relacionada con el corpus

Aira, César, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991

-----, "Prólogo" a Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*,
Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988

Antín, Eduardo (Quintín) y Flavia de la Fuente, "Citizen Cozarinsky
(Conversación con Edgardo Cozarinsky)", *El Amante* n° 69,
noviembre de 1997

Ansolabehere, Pablo, "Lenguas sacadas", mimeo

Astuti, Adriana *Andares clancos*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.

-----, "Mientras yo agoniza: Osvaldo Lamborghini", *Boletín del
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n° 6, octubre de
1998

Beceyro, Raúl, "Sobre Saer y el cine", *Punto de vista* n° 43, agosto de
1992

Bejo, Miguel, "un cine de transición", en *Hablemos de cine* n° 65.

Belvedere, Carlos, *Los Lamborghini. Ni "atípicos" ni "excéntricos"*,
Buenos Aires, Colihue, 2000.

- Benítez Pezzolano, Herbert, "Encrucijadas de la objetividad", en Elsa Drucaroff (directora del volumen), *La narración gana la partida*, tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2002
- Bonitzer, Pascal, "Description d'un combat", *Cahiers du cinéma* n° 333, marzo de 1982.
- , "Entretien avec Edgardo Cozarinsky", *Cahiers du cinéma* n° 333, marzo de 1982
- Cabrera Infante, Guillermo, "Notes inegales", prólogo a Edgardo Cozarinsky, *Vudú urbano*, Barcelona, Anagrama, 1985
- Cancela, Lorena y Silvina Rival, "El final de una década en la Argentina: 1969 (Desde la periferia cinematográfica: El Grupo de los Cinco)", en *Revista Otrocampo* n° 4 (www.otrocampo.com), 2000.
- Chejfec, Sergio, "*De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini*", en *Babel* n° 10, Buenos Aires, julio de 1989.
- Chiapussi, Fernando, "Un argentino en París (Entrevista con Edgardo Cozarinsky)", www.Filmonline.com.ar, 2001.
- Chitarroni, Luis, "Tipos de guerras", en *Babel* n° 9, Buenos Aires, junio 1989
- , "Continuidad de las partes, relato de los límites", en Elsa Drucaroff (directora del volumen), *La narración gana la partida*, tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2002
- Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002

- Cozarinsky, Edgardo, "Trabajar en y con la materialidad del cine",
Hablemos de cine n° 65
- , "¡Llegaron los Players!", en *Primera Plana*, 17 de junio de
1969.
- , "Hacia el ideograma. Diálogo con Alberto Fischerman y
Hugo Santiago (con intervención de Luis Puenzo, Máximo Soto y
Roberto Scheuer)", *Cine & Medios* n°3, verano de 1970
- , "Notas sobre os filmes da minha *Carta branca*", en
Antonio Rodrigues (comp.), *Edgardo Cozarinsky*, Lisboa,
Cinemateca Portuguesa, 1997
- Dalmaroni, Miguel y Margarita Merbilhaá, "Un azar convertido en
don. Juan José Saer y el relato de la percepción", en Elsa
Drucaroff (directora del volumen), *La narración gana la partida*,
tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida
por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2002
- de Cárdenas, Fernando, "Entrevista con Edgardo Cozarinsky",
Hablemos de cine n° 65, Lima, 1973
- Di Paola, Jorge, "Osvaldo Lamborghini: un museo literal" (entrevista),
en *Panorama* 22/2/1973.
- Domínguez, Nora, "Juan José Saer: *Nadie nada nunca*", *Lecturas
críticas* n° 1, diciembre de 1980
- Drucaroff, Elsa, "*Osvaldo Lamborghini: la necesidad de un acto*", en
Espacios n° 17, diciembre de 1995
- , "Los hijos de Osvaldo Lamborghini", en Noé Jitrik (comp.),
Atípicos en la Literatura latinoamericana, Buenos Aires,
Instituto de Literatura hispanoamericana / Facultad de

Filosofía y Letras / Oficina de publicaciones del Ciclo Básico Común, 1996

Filippelli, Rafael, "Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los Cinco", en Néstor Tirri (comp.), *El grupo de los 5 y sus contemporáneos*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura del gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2001

Fischerman, Alberto, "Actor rebelado, actor revelado", en revista *Film* n° 2, junio - julio de 1993

-----, "Syncrosemia: el cine como un arte de la composición", en revista *Lulú* n° 4, noviembre de 1992

Foffani, Enrique y Adriana Mancini, "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje", en Elsa Drucaroff (directora del volumen), *La narración gana la partida*, tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2002

Frasconi, Fernando, "Edgardo Cozarinsky en busca de los espacios vacíos", *Página / 12*, Buenos Aires, jueves 20 de octubre de 1988.

Freidenberg, Daniel, "La mayor, de Juan José Saer", *Clarín* 14/3/99, Suplemento "Cultura y Nación"

García, Germán, *Fuego amigo. Cuando escribí sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Grama, 2003

----- (bajo el seudónimo Leopoldo Fernández), "Los nombres de la negación", epílogo a *El fiord*, ediciones Chinatown, Buenos Aires, 1969.

-----, "Sebregondi retrocede: la palabra fuera de lugar", en *Literal* n° 2/3, Buenos Aires, mayo 1975

- Garramuño, Florencia, *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997
- Giordano, Alberto, "El efecto de irreal", en *La experiencia narrativa*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992.
- , "*Literal y El frasquito: las contradicciones de la vanguardia*", en *Razones de la crítica*, Buenos Aires, Colihue, 1999
- Gramuglio, María Teresa, "El lugar de Saer", en Jorge Lafforgue (ed.), *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986
- , "Juan José Saer: el arte de narrar", en *Punto de vista* n° 6, julio de 1979
- , "La filosofía en el relato", en *Punto de vista* n° 20, mayo de 1984.
- Grinberg, Miguel, "Las olas bajan turbias. El viejo 'nuevo cine' argentino", *Cine & Medios* n° 2, primavera de 1969
- Gusmán, Luis, "Enemigos del realismo y el populismo: el grupo *Literal*, una polémica de los 70", *Página 12*, Suplemento "Primer Plano", 24/3/96
- , "Prólogo" a *El frasquito y otros relatos*, Buenos Aires, Legasa, 1984
- Iglesia, Cristina, "Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en 'El matadero' de Echeverría y en sus reescrituras", *Letras y divisas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998
- , "La violencia del azar. Rituales y asesinatos en *Cicatrices* de Juan José Saer", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica* n° 18, Università della Calabria, 1999

Jitrik, Noé, "Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico", en Susana Cella (directora), *La irrupción de la crítica*, tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 1999.

-----, "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica", *Revista Iberoamericana* n° 102-103, enero-junio de 1978"

Kamenszain, Tamara, "La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher", en VV.AA., *Literatura y crítica* (Actas del Primer encuentro de literatura y crítica, UNL, 1986), Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1987

Kohan, Martín, "Historia y literatura: la verdad de la narración", en Elsa Drucaroff (directora del volumen), *La narración gana la partida*, tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2002

Kraniauskas, John, "Revolución-porno: *El fiord* y el Estado Evaperonista", en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n° 8, octubre de 2000

Lamborghini, Osvaldo y Josefina Ludmer, "Por Macedonio Fernández: Apuntes alrededor de 35 versos de *Elena Bellamuerte*", en *Literal* n° 2/3, mayo de 1975

Lardeau, Yann, "La métaphore du sarcophage (Entretien avec Edgardo Cozarinsky)", en *Cinema d'auteurs. Ecriture, lecture: filmographie*, París, Ministère de al Culture et de la Communication, 1986

Libertella, Héctor, "Osvaldo Lamborghini: Sebregondi retrocede", en *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas Monte Avila, 1977

- (comp.), *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2002
- Ludmer, Josefina, "Una nota sobre la política deseante de los 60 en la última fiesta del monstruo y una nota personal", en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Ludueña, Julio, "La ficción de la ficción es la realidad", *Hablemos de cine* n° 65, 1973
- Maranghello, César, "Alberto Fischerman, el hombre que sabía escuchar", en Néstor Tirri (comp.), *El grupo de los 5 y sus contemporáneos*, Secretaría de Cultura del gobierno de Buenos Aires, 2001.
- Marimón, Antonio, "La seducción del gesto", en *Punto de vista* n°36, diciembre de 1989
- Mayer, Marcos, "Boges por Borges. Relecturas", en Susana Cella (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 1999
- Montaldo, Graciela, *Juan José Saer: El limonero real*, Hachette, Buenos Aires, 1986
- Monteagudo, Luciano, "La ficción documental. Entrevista a Edgardo Cozarinsky", *Film* n° 2, junio-julio de 1993
- Oubiña, David, "Impropios laberintos de un rostro (Construcción de identidades culturales en la obra literaria y cinematográfica de Edgardo Cozarinsky)", en *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria* n° 7, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, octubre de 1999.

- , "El sitio inestable de los pasajes: La estrategia de exterioridad cultural en Edgardo Cozarinsky", en Exilio, (in)migración y diáspora en la literatura latinoamericana, Saúl Sosnowski, Florencia Garramuño y Alvaro Fernández Bravo (comps.), Buenos Aires, Alianza (en prensa)
- y Alejandro Ricagno, "Glosa a la hora de la siesta. Entrevista con Juan José Saer", *El Amante* n° 34, diciembre de 1994
- Pablos, Gustavo, "Historias en minúscula (Entrevista con Edgardo Cozarinsky)", *La voz del interior*, Suplemento de Cultura, 12/5/01
- Pauls, Alan, "Las malas lenguas", en VV.AA., *Literatura y crítica* (Actas del Primer encuentro de literatura y crítica, UNL, 1986), Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1987
- , "Lengua: ¡sonaste!", en *Babel* n° 9, junio de 1989
- , "Maldito mito", *Página 12*, Suplemento "Radar Libros", 4/5/03
- Perlongher, Néstor, "Ondas en *El fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini", en *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue
- , "Una saga de la desubjetivación. Lectura de *Los Tadeys* de Osvaldo Lamborghini", en *Tsé - Tsé*
- Pierre, Sylvie, "Le Violon de Rothschild ou a transmissão interminável", en Antonio Rodrigues (comp.), *Edgardo Cozarinsky*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1997
- Piglia, Ricardo, "Sobre *La mayor*, de Juan José Saer", *Punto de vista* n° 3, julio de 1978

- Ponce de León, A., "Tres cineastas argentinos toman la palabra",
Hablemos de cine n° 65
- Premat, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002
- , "El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini" (en el mismo *Boletín* n° 8)
- Prieto, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata (Macedonio Fernández y Felisberto Hernández)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002
- Prieto, Martín, "Escrituras de la 'zona' ", en Susana Cella (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 1999
- Paladino, Diana, "El cine de entretenimiento, una industria de vacaciones", en Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994
- Rosa, Nicolás, "Osvaldo Lamborghini: Política y literatura. Grandeza y decadencia del imperio", en *La letra argentina. Crítica (1970-2002)*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003
- , "Borges / O. Lamborghini: la discordia de los linajes", en *La letra argentina. Crítica (1970-2002)*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003
- Rosenbaum, Jonathan, "Ambiguous Evidence: Cozarinsky's *Cinema Indirect*", en *Film Comment*, vol. 31, n° 5, septiembre-octubre de 1995

- Saavedra, Guillermo, "Juan José Saer: el arte de narrar la incertidumbre", en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Editorial Beatriz Viterbo, Rosario, 1993
- Saer, Juan José, *La narración-objeto*, Editorial Seix Barral, Buenos Aires, 1999
- , *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997
- Sarlo, Beatriz, "La noche de las cámaras despiertas", en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Ariel, Buenos Aires, 1998
- , "Narrar la percepción", en *Punto de vista* n° 10, noviembre 1980
- , "La condición mortal", en *Punto de vista* n° 46, agosto de 1993.
- , "Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes*, de Juan José Saer", en *Punto de vista* n° 59, diciembre de 1997.
- , "La duda y el pentimento", *Punto de vista* n° 56, diciembre de 1999
- Schoo, Ernesto, "Dos culturas que se enfrentan sin admitir la herencia común", *La opinión*, Buenos Aires, 17/9/77
- Sebrelli, Juan José, "Cozarinsky: sobre exilios y ruinas", *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 613 / 614, julio - agosto de 2001.
- Sin firma, "El lugar del artista (Entrevista a Osvaldo Lamborghini)", en *Lecturas críticas* n° 1, diciembre de 1980
- Sin firma, "La historia no es todo", *Literal* n° 4/5, noviembre de 1977
- Sin firma, "No matar la palabra, no dejarse matar por ella", *Literal* n° 1, noviembre de 1973
- Sin firma, "La flexión literal", en *Literal* n° 2/3, mayo de 1975

Sin firma, "Tramar de las palabras", *Literal* n° 1, noviembre de 1973

Sin firma, "Otro corazón, otro invierno (Entrevista a Luis Gusmán)",
Clarín, Suplemento "Cultura y Nación", 30/1/00

Sontag, Susan,, "La cosmópolis del exiliado", prólogo a Edgardo
Cozarinsky, *Vudú urbano*, Barcelona, Anagrama, 1985

Soto, "The Players vs. Angeles caídos", *El Heraldo del Cinematógrafo*,
reproducido en el dossier "La crítica en Argentina: una
compilación", *Film* n° 44, www.filmonline.com.ar, 2001

Speranza, Graciela, "*Cahiers du cinéma*: los cuadernos en imágenes.
Entrevista a Edgardo Cozarinsky", *Clarín*, Suplemento "Cultura y
Nación", 9/9/01

Steimberg, Oscar, "Osvaldo Lamborghini: *El fiord*", en *Los libros* n° 11,
1969.

Stern, Mirta, "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José
Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de
la escritura", en *Revista Iberoamericana* n° 125, Pittsburgh,
Pennsylvania

-----, "Prologo" a *El limonero real*, Centro Editor de América
Latina, Buenos Aires, 1981

-----, "La cosmópolis del exiliado", prólogo a Edgardo
Cozarinsky, *Vudú urbano*, Barcelona, Anagrama, 1985

Valente, Alejandra y Ricardo Strafacce, "Osvaldo Lamborghini o el
desenfrenado deseo de la obra", en *El rodaballo*, año V, n° 9,
1998-1999.

-----, "Por un capítulo primero", *Boletín del Centro de estudios
de teoría y crítica literaria* n° 8, octubre de 2000.

Vezzetti, Hugo, "La nave de los locos de Juan José Saer", en *Punto de vista* n° 59, diciembre de 1997.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas