

DAVID OUBIÑA

EL SILENCIO Y SUS BORDES

*Modos de lo extremo
en la literatura y el cine*

Prólogo de Beatriz Sarlo



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2011

David Oubiña

El silencio y sus bordes : modos de lo extremo en la literatura y el cine / David Oubiña ; con prólogo de Beatriz Sarlo. - 1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2011. 392 p. ; 21x14 cm. - (Tierra firme)

ISBN 978-950-557-866-5

1. Literatura Argentina. 2. Cine Argentino. I. Beatriz Sarlo, prolog. II. Título.

CDD A860

Armado de tapa: Juan Balaguer
Imagen de tapa: *Horizonte*, de Jorge Macchi, 1995
(fotografía de Rodrigo Rojas)

D.R. © 2011, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-950-557-866-5

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

<i>Agradecimientos</i>	11
<i>Un viaje</i> , por Beatriz Sarlo	19
<i>Introducción</i>	29
I. <i>Cronofotografías literarias</i>	63
II. <i>El happening pesimista</i>	123
III. <i>Metodología de la dispersión</i>	201
IV. <i>Un freak show</i>	269
V. <i>El luminoso fracaso</i>	331
<i>Bibliografía</i>	347
<i>Filmografía</i>	377
<i>Índice de nombres</i>	381

Un viaje

Beatriz Sarlo

FUI TESTIGO DE ESTE LIBRO casi desde el principio. David Oubiña había entrevistado el “extremo” en su propia experiencia del cine y la literatura, como si algo desde allí lo llamara para ser pensado porque, precisamente, había sido escrito o filmado de un modo que parecía impedirlo. Nuestras conversaciones rodeaban, entonces, un espacio contradictorio y desafiante ocupado por obras que decían: no es posible. Citábamos libros y películas, en desorden, las incorporábamos o las expulsábamos de una lista porque no eran suficientemente extremas y se abrían, en algún lugar, a la lectura. Lo que Oubiña buscaba era la negatividad de obras vueltas hacia otra parte, desconsideradas y hurañas. Discursos intratables que, por lo tanto, planteaban las mayores dificultades.

Recuerdo que nuestras conversaciones, a veces, se parecían más a un inventario o a una lista de admisiones reguladas por criterios de severidad inflexible; los títulos entraban y salían de una especie de parnaso de marginales y convictos. Buscábamos ejemplos de extremismo, incluso antes de saber cómo Oubiña iba a tratar con esos materiales que, por definición, si eran extremos, presentaban un lado inabordable.

Podría decirse que estas escenas organizan un comienzo cargado de promesas pero también de desvíos, retrocesos y pérdidas. No tuvimos, durante bastante tiempo, la seguridad

de que el proyecto fuera posible, porque Oubiña corría los riesgos de quien recorre un espacio dinamitado, donde el presente muestra sus ruinas. Fracturado y a veces inconcluso, el extremo indica un futuro que lo abandona o ni siquiera lo incluye. Sin embargo, Oubiña estaba convencido (como lo demuestra este libro) de que algunos escritores y algunos cineastas regresaban de allí marcados por una experiencia que probablemente no repetirían pero que los había cambiado para siempre o había vuelto posible lo que hicieron después.

Las escenas de comienzo son pequeños relatos de génesis que tratan de explicar como surgió un libro, este libro. En las que recuerdo, no era la discusión teórica lo que predominaba sino la literaria o cinematográfica. Oubiña discurría sobre las obras que le parecían extremas y al hacerlo el concepto se iba precisando. El movimiento, curiosamente empírico, partía de una palabra hiperconnotada pero todavía no definida (el Extremo, así con mayúscula) y la hacía estallar reconociendo sus fragmentos en distintas obras. No todas esas obras llegaron a formar parte de este libro, por supuesto, en primer lugar porque algunas de ellas simplemente no cumplían con las exigencias de total radicalidad; pero todas permitieron que se discutiera qué significaba ser “extremo” en términos estéticos e ideológicos.

Dije que el movimiento fue empírico no porque David Oubiña comenzara despojado de perspectivas teóricas sino porque la exploración sin mapas produjo la trama indispensable de obras y de filmes que, cada uno a su manera, probó que era posible avanzar hacia el extremo porque allí estaba una textualidad literaria y una discursividad cinematográfica que permitirían pensar ese concepto en un nivel más alto, más detallado y preciso. Las lejanas escenas de este comienzo empírico, donde Oubiña se preguntaba “¿tengo realmente un objeto?”, sostuvieron la construcción que es este libro mismo.

Probablemente la mayor dificultad de un comienzo como éste fuera que en el espacio extremo se superponen ideologías definidas por su belicosidad y su deseo de absoluto negativo; destruyen el suelo que las sostiene, pero necesitan de ese suelo para cumplir esa destrucción. El extremismo vive de esa paradoja. El extremo es *finis terrae*, el punto último, pero todavía una parte del continente. Quien lea este libro verá que Oubiña sostiene la convicción de que el extremo es una interioridad del sistema estético. Por una radicalidad que lo pone frente a la nada, indica su funcionamiento, como si lo observara desde un afuera imposible y deseado, buscado y omitido, siempre peligroso, siempre hermético, siempre a la espera de la interpretación y rechazándola siempre.

“La obra de arte del siglo xx no es más que la visibilidad de su acto”, escribe Alain Badiou.¹ En varios capítulos de la historia del arte, el acto por el cual la obra llega a ser ofrece un trasfondo presente y al mismo tiempo omitido, como huella o como *pentimento*. Pero, en el siglo xx, la obra, en un límite, es sólo eso, un espejo (con frecuencia hecho pedazos) que muestra otras cosas únicamente para estar en condiciones de autorreferirse cuando se refiere a ellas.

Lejos del narcisismo (por el contrario, ese arte puede *odiar* a sí mismo) y sin hacer siempre un gesto explícito, ciertas obras marcan el territorio de una tendencia expansiva del arte hacia afuera. No hacia afuera de lo que es considerado arte, para vincularse con la política, la religión o la moral, sino hacia afuera de sí mismo con un movimiento que recorre la extensión de su propio territorio, sin pasar a otro, deteniéndose en sus puntos más lejanos: *in partibus infidelium*. Allí la obra no puede sino encontrarse a sí misma y pensar lo que ella es.

¹ Alain Badiou, *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 199.

Oubiña llama extremo a este arte. El adjetivo es el pivote teórico de su argumento, porque extremo no designa algo exterior a lo estético, sino la extensión máxima de lo estético antes de dejar de serlo. El extremo es, así, anterior a la desaparición completa de aquellos rasgos que acordamos al arte (rasgos variables históricamente, pero que chocan contra su límite: Sade como el extremo del iluminismo y de la novela sentimental).

El extremo es territorio de aventureros, de infieles, de enemigos. Colocado allí, el arte no sólo habla sobre el peligro sino que lo experimenta; lejos del centro donde los géneros narrativos construyen edificios seguros, donde cada cosa tiene un lugar, los extremos son espacios inciertos porque las obras que los exploran trazan los primeros itinerarios al mismo tiempo que los recorren con instrumentos que se han vuelto imprecisos al pasar a esa atmósfera lejana y antifamiliar.

La literatura y el cine producen toneladas de obras-basura. Desde el punto de vista de estas repeticiones de lo hecho y de lo ya conocido, los espacios extremos muestran una cualidad arriesgada y pura: allí el sobrante de la repetición, la narración-basura no tiene poder. Puede ser usada o desechada porque en el extremo, así como el conocimiento está en suspensión y toda seguridad se ha debilitado, también ha sucedido esto con las reglas y el gusto. En el extremo se experimenta la ilegalidad.

Oubiña afirma que en los extremos caduca toda ilusión de plenitud. Las obras no permiten una salida restitutiva que, de atrás hacia delante, le asegure al lector que su lectura valió la pena. La aventura estética en los extremos excluye esa conclusión tranquilizadora. Imposible saber si “valió la pena” porque está interdicta la idea misma de un intercambio entre trabajo y producción de sentido. Las obras extremas recusan, y casi siempre denuncian, el intercambio de trabajo por sentido. No pertenecen a la lógica del intercambio sino, como lo señala

Oubiña, a la del gasto. Son *potlach*. De algún modo, la hipótesis de Oubiña es también una hipótesis extrema.

Este libro es un disolvente de cierto sentido común culto. Contra la idea difundida (y, como muchas ideas atractivas por su facilidad, inmediatamente aceptada) de que el cine, como arte del siglo xx, impregna la literatura, Oubiña expone las formas de un encuentro que no da como resultado la traducción de un lenguaje a otro (se mantiene lejos de esos señalamientos que indican en la crítica un grado alto de extrañeza con el cine o la literatura, una relación que entiende mal uno de los dos discursos o ambos). Oubiña arma una red de obras que, tanto en el cine como en la literatura, no se parecen por sus procedimientos sino por su estética: la descripción, por ejemplo, que se apodera de ciertos filmes, destruyendo lo que podrían tener de cine clásico, y también de algunas escrituras (como es la de Saer) donde el tiempo de lo que acostumbraba a llamarse narración es devorado por un instante detenido, que recuerda aquello que, en el modo clásico, solía llamarse descripción. Con recursos diferentes, la literatura y el cine exploran las dimensiones de un tiempo que se resiste a la narración, pone en cuestión el deslizamiento de lo sucesivo y dilata el instante, como si el antes y el después se volvieran simultáneos en un plano espacial.

Oubiña no se dedica a establecer relaciones obvias. Tiene la rara capacidad de entender igualmente bien el cine y la literatura; no descubre en uno y otra los previsible aires de familia, que se dan en el nivel de los contenidos o en el uso metafórico de los términos “técnicos”. Evita con inteligencia el comparatismo ingenuo que encuentra analogías simplemente porque cierto cine y cierta literatura son contemporáneos. Sabe lo suficiente como para apaciguar el demonio de la analogía y buscar los contactos, si es que se dan contactos, más lejos, en las zonas extremas donde un autor como Saer repite la fragmentación de la cronofotografía, o un cineasta como Co-

zarinsky filma porque ha leído perfectamente a Henry James. Y donde esos contactos no existen, Oubiña no los inventa a los efectos de cerrar un argumento. Se mantiene en el extremo inestable donde todo no se vincula con todo; evita las trampas de la contemporaneidad y se resiste a unir aquello que no está unido aunque pertenezca a la misma época.

Precisamente, la idea de época, de autor y de obra juegan de manera problemática en el libro de Oubiña, que podría ser también leído como una discusión sobre la frágil unidad que estos conceptos postulan. Esa plataforma de formas, temas, imágenes y repeticiones que llamamos “obra” muestra, examinada en los extremos, que lo que alguien ha escrito o filmado durante décadas puede haber pasado (no siempre, no necesariamente) por un momento de peligro que puso en cuestión la siempre precaria continuidad que ordena un conjunto de textos o filmes bajo un mismo nombre de autor. El texto o el filme extremos testimonian ese momento de riesgo donde ni siquiera se hace una máxima apuesta estética sino que adviene un paradójico retiro de la obra hacia afuera. Aquel a quien llamamos autor se coloca también, como un loco, fuera de sí mismo: llega a un extremo de sí. O, como Osvaldo Lamborghini, escribe casi toda su obra en ese extremo. Al tocar ese punto más exterior, la obra misma enfurece, se vuelve agresiva, eventualmente incomprensible. En este punto exterior la obra realiza hasta el fin el destino moderno del arte, resistiendo victoriosamente cualquier régimen de lectura. Como la Lulu de Wedekind, a cada una de las preguntas, contesta: “No lo sé”.

Por este lado, el libro de Oubiña es una reflexión estética. Su “método” tiene también algo de extremo. Perfora los textos y los filmes, los rodea obsesivamente, los lee desde los costados menos previsibles, los pone en relación con otros textos ensayísticos. Elude un trabajo de aplicación de teorías a las obras

(gesto académico) y hace casi precisamente lo contrario: trata los textos y los filmes como bestias salvajes o como las huellas de esas bestias.

Las cuatro obras consideradas en este libro (“La mayor” de Saer, *The Players vs. Ángeles caídos*, de Fischerman, *Puntos suspensivos*, de Cozarinsky, *El fiord*, de Lamborghini) han planteado grandes dificultades a la crítica. Oubiña no se limita a relevar esas dificultades, sino que encara una tarea más difícil: demostrar que han dinamitado el camino por el que se ha llegado a ellas. Sin embargo, no todos los puentes están cortados porque, con sus contorsiones y sus imposibilidades, esas obras también forman parte de un *corpus*, de ese cuerpo llamado Autor, que ponen en cuestión pero no terminan de destruir. Ese cuerpo debe ser pensado nuevamente. De lo contrario, el movimiento sería demasiado fácil: las obras extremas vivirían en una soledad que confirmaría su propio designio en una especie de normalidad negativa. Por el contrario, Oubiña reconoce la a-normalidad y, al mismo tiempo, reinscribe una obra extrema en el territorio de un autor.

El concepto de extremo permite pensar una obra de autor desde otra parte. En lugar de ser el *non plus ultra*, es, de algún modo, el punto desde el que se regresa. Este movimiento de la obra extrema al corpus de una obra, Oubiña lo realiza magistralmente. Y sobre todo, no sigue el camino fácil indicado por la idea de que no hay Autor y que por lo tanto la emergencia de una obra extrema nos libera de pensar lo que sigue después de ella. Con responsabilidad intelectual y destreza crítica, Oubiña se plantea problemas difíciles y no abre puertas abiertas. Por eso mismo, la lectura de Saer, Cozarinsky, Fischerman y Lamborghini compromete todo el corpus de autor y avanza ideas que no conciernen sólo a la obra extrema.

Mucho de lo alcanzado tiene que ver con la potencia crítica de Oubiña, de la que voy a señalar unos pocos ejemplos referidos

a su capacidad descriptiva y a su talento para las definiciones. Llama a la escritura de Saer, “gerundial”: “sustraída a la sucesión” es lo que dura, no lo que transcurre, lo que vibra y se “mantiene en suspensión”. Por eso, “La mayor” toca el extremo al negarse a una recomposición de las formas narrativas, asignándoles funciones, extensiones y jerarquías diferentes a las que habitualmente aseguran la transmisión de un relato, incluso de un relato moderno. Sobre la politicidad de la obra de Fischerman escribe: “Su contenido radical es su formalismo radical”. Con esta frase escenifica el drama estético y político de los setenta; sintetiza una historia intelectual de malos entendidos, subordinaciones e insubordinaciones, fracasos de una hegemonía política sobre la estética y fracasos de la estética en el campo político. A partir de las intersecciones heterotópicas en *Puntos suspensivos*, de Cozarinsky, allí donde toda continuidad está quebrada, señala los restos culturales como mojones de la pertenencia crítica a una cultura, a sus tics sociales y a sus grandes libros. Descubre la lógica deleuziana del texto de Lamborghini: “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’”.

Así opera la imaginación crítica. Oubiña piensa estos textos y estos filmes más allá de una línea horizontal que podría inscribirlos fácilmente en la estética del fragmento o en la fórmula ubicua de la imposibilidad de seguir narrando (buena para todo, es decir: para casi nada). No recurre a soluciones ya canónicas que cierran el problema una vez que lo han registrado, como si la literatura o el cine fueran el campo de reconocimiento de lo que ya se sabe por la teoría. Por el contrario, partiendo de un concepto casi solitario (el extremo), Oubiña avanza sobre las obras para construir con ellas un discurso teórico que, tanto como las obras, se ubica en relación con las vanguardias del siglo xx.

A diferencia de las obras extremas, cuyos autores abandonan o reiteran, insistiendo en el punto más lejano que han alcanzado, allí donde el lenguaje es herrumbre, como escribe Oubiña de Lamborghini, este libro traza su camino y lo recorre de ida y vuelta. Regresa de esos territorios salvajes donde podría haberse perdido o, aun peor, podría haberse mimetizado. Toca el extremo y retrocede para poder verlo: en esa distancia se funda su escritura, esa distancia que hace posible que la crítica se re-presente la obra.

Finalmente, otro recuerdo de este trayecto. Al principio, hace algunos años, Oubiña parecía estar singularmente tranquilo y yo, que lo acompañaba o más bien trataba de seguirlo, dudaba entre admirar su osadía poco estentórea o atribuirle a una inconsciencia de las dificultades. Cuando los capítulos fueron escribiéndose comencé a pensar que la duda era una falta de confianza no en sus condiciones intelectuales sino en las mías. El libro confirma que, por lo menos en esto, no estaba equivocada y que lo que fue un viaje casi aventurero cumplió su promesa pese a todos los peligros.

Introducción

EL FANTASMA DEL SILENCIO

“La definición de aquello en que el arte pueda consistir –escribió Adorno– siempre estará predeterminada 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 donde se pondrá en cuestión a sí mismo: 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 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 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

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

filmes y los textos extremos son aquellos que, desde el interior del lenguaje, apuntan a ese exterior 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).

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 un límite más allá del cual todo *desideratum* acabaría 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 donde se abisma y encuentra su punto ciego. 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, precedera 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 donde hubo algo? La creación estética es un triunfo provisorio, porque no se sostiene sobre una afirmación de soberanía sino que coloca 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 de 1960 y principios de la de 1970 se escriben y se filman en 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 una circunstancia paradójica: como si, en el mismo instante en que se expone, la obra se resistiera a todo intercambio y se empecinara en un movimiento aparentemente estéril, sin prole, sin descendencia. Lo cierto es que, incomprensible o soez o exasperado o dinamitado, el espacio textual y el espacio fílmico

² Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, París, Minuit, 2001, p. 1. Todas las traducciones de citas cuyas referencias se encuentran en otras lenguas me pertenecen.

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” (*ibid.*, p. 34).

se han vuelto lugares inhabitables. *El fiord* (1967), de Osvaldo Lamborghini; *The Players vs. Ángeles caídos* (1968), de Alberto Fischerman; *Puntos suspensivos* (1971), de Edgardo Cozarinsky y “La mayor” (1972), de Juan José Saer, son algunas de esas obras.⁴ 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 esos estilos 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 *El silencio y sus bordes* será demostrar que

⁴ *El fiord*, publicado en 1969 por Chinatown, había sido escrito entre 1966 y 1967; “La mayor” es de 1972 y fue incluido en el libro homónimo, publicado en 1976 por Planeta; el rodaje de *The Players vs. Ángeles 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.

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 Ávila, 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” (*ibid.*, p. 17). En una dirección similar, que tiende a la separación y al aislamiento de esa dimensión estética extrema, se orienta el trabajo de Marjorie Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, y el de Martin Walsh, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute, 1981.

las que denomino narraciones extremas no son excepciones sino sólo instancias privilegiadas en las que 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 conjunto de obras es heterogéneo, si la perspectiva es interdisciplinaria, si los autores no pertenecen a un movimiento o a 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 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 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 forzar. 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 filmes exasperados o hipertéticos, es porque ellos reclaman una relación más opaca, más desesperada, más devastadora con aquello que se filma y se escribe.

LO ILEGIBLE, LO EXCESIVO, LO EXTREMO

El silencio y sus bordes pretende poner en conexión ciertos textos y filmes 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 sobre si debían modificar sus propios protocolos de lectura para incorporarlos. El libro explicita 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, 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 filmes 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 las películas narrativas 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 fílmico, el movimiento relacional– que es precisamente el requisito de su producción”.⁶ Es decir que los filmes 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.

⁶ Stephen Heath, “Film, System, Narrative”, en *Questions of Cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 1981, p. 133.

Percibir el sistema textual del film, aproximarse a él, sólo resulta posible si se coloca la película sobre 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*.⁷

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.⁸

⁷ Stephen Heath, *op. cit.*, p. 143.

⁸ Kristin Thompson, “The Concept of Cinematic Excess”, en Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, p. 131.

Es importante destacar, en este planteo, la consideración de la obra (un filme, 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 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 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 las estructuras unificadoras y homogeneizantes del sistema narrativo como una especie de a priori ontológico.⁹ Todo exceso aspira a ser puro exceso y, sin embargo, su propio movimiento excesivo no puede sino afirmar la persistencia de aquello que excede.

⁹ También, aunque por otros motivos, resulta altamente problemática la noción de exceso que propone Jean Baudrillard. En *Las estrategias fatales* (Barcelona, Anagrama, 1994) 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.

Si el texto y el filme excesivos desbordan la interpretación, los relatos ilegibles, por su parte, tienden a impedir que ella penetre. “*Noli me legere*” es la interdicción órfica del texto: prohibición débil que invita a ser transgredida. Como Orfeo –escribe Maurice 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 transgresión.¹⁰ ¿Qué define, entonces, la ilegibilidad de un texto o de un filme? 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 negativa 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 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 las formas literarias como 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.

¹⁰ Véase Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955, especialmente “Le regard d’Orphée” y “Lire” [trad. esp.: *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 2004].

O más bien: es colocado fuera de lugar. Habrá que reparar en la etimología común de *ley* y *lectura*. Lo que se puede leer es, también, lo que debe ser leído: 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 filmes 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)”.¹¹

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 diferencia que parecía la fuente del

¹¹ Roland Barthes, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 169.

valor se convierte en una distancia que hay que salvar mediante la actividad de la lectura y de la interpretación.¹²

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 reflexión se concentra en unos pocos textos y filmes, su propósito no es confinarse a esos casos particulares con los que dialoga, sino que se dirige a los otros textos y filmes 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 leer “La mayor” como un relato excesivo sino rastrear en él aquello que la literatura puede tener de extremo. No ver *The Players vs. Ángeles caídos* como un filme hermético sino identificar allí los modos radicales en que el cine produce sentido.

Lo ilegible o lo excesivo son cualidades que aspiran a constituirse como esencias pero que, 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 filme; sin em-

¹² Jonathan Culler, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 192.

bargo, 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 medidas hay otras que simplemente no lo son, cuando –en verdad– se trata de certezas transitorias proyectadas por la interpretación. Un texto o un filme 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 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 filmes) 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 aco-

tar 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 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 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 de manera 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 *exterus*, es decir hacia la exterioridad, lo extranjero, lo extraño. En mayor o menor medida, todo texto y todo filme procuran esa ajenidad, aunque para sostenerse como textos o como filmes sea necesario que la búsqueda permanezca inacabada (en el momento en que atraviesan esa barrera se vuelven exteriores, extranjeros y extraños, es cierto, pero ya no serían textos ni filmes). En este sentido, la práctica literaria y la práctica cinematográfica se realizan siempre *sub specie extremi*. En vez de encauzar o

hacer entrar en línea las representaciones extremas, se trata de alinear con (según) ellas el resto de las narraciones.

Algo en la obra se resiste a comunicar su sentido. Pero, precisamente porque se resiste es posible seguir asignando sentidos. Esto es así también para los textos y los filmes 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 filme extremos pueden iluminar otras formas 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 filmes 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.¹³

Lo que llamo narraciones de lo extremo son puntos de inflexión en los que pueden apreciarse de manera espectacu-

¹³ John Cage, *M. Writings 67-72*, Middletown, Wesleyan University Press, 1972, pp. xiii-xiv.

larizada los modos de circulación estética. Y en este punto, el trabajo sobre una obra extrema no difiere del trabajo sobre lo extremo en cualquier otra obra. 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 filme. No es, entonces, que hay textos y filmes que se *extralimitan* (que se propasan, que se abusan); más bien, hay textos y filmes 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 allí la literatura y el cine (toda la literatura y todo el cine), encontrar allí un espacio para entender los modos de producción del sentido.

EL DOGMA MODERNO

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 que 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 destruido, 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 curso.¹⁴

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 condicionada por el cambio sufrido por la categoría misma de tradición [...] [La experiencia de lo nuevo] no

¹⁴ 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, ARCIS-LOM, 1996). 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 [...] En contraste, la ruptura de la tradición libera 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, The MIT Press, 1997, pp. 278 y 279 [trad. esp.: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Antonio Machado, 1996]).