

BOLETIM DE PESQUISA NELIC

Vº 11 - Nº 16

2011.1

Artigos

UN PAÍS DE VERDAD

Luz Rodríguez Carranza

En diciembre del 2001 dejaron de circular en Argentina tanto la moneda convertible al dólar como la seguridad jurídica de la deuda. Se esfumó toda confianza en la representación económica y política, y no hizo falta explicarle a nadie que las palabras no tenían nada que ver con las cosas: la gente salió a la calle exigiendo autenticidad y verdad, valores que ya no tenían parámetros comunes ni circulaban en la esfera pública, y que resultaban de pronto tanto imposibles como indispensables. El trueque reemplazó al mercado, y las asambleas directas y “cacerolazos” hicieron caer presidente tras presidente hasta mayo de 2003.

En el 2003 Rafael Spregelburd puso en escena el caos y la imposibilidad del 2001, en una obra también imposible: *Bizarra, una saga argentina*. Efectivamente, es una saga, o mejor dicho, una “teatronovela”, como la denominó su autor (2004), cuyos diez capítulos o entregas duraban tres horas y se estrenaron a razón de uno por semana. Setenta y ocho actores, que desempeñaron los papeles de ciento diez personajes, actuaron heroicamente durante doce semanas – porque hubo al final dos semanas intensivas de “bis” - sin

Una primera versión de este texto, con el nombre de “Mesuras y Desmesuras” fue presentada como conferencia magistral del Simposio *Economías de la Imaginación Americana*, organizado por El Colegio de México y la Universidad Iberoamericana de México, los 19 y 20 de agosto de 2010 (ver el programa en <http://economiasdelaimaginacion.wordpress.com/category/programa/>) Una selección de las ponencias será editada en un libro colectivo bajo la dirección de José Ramón Ruisánchez Serra.

tiempo para memorizar sus roles completamente¹ y sin ser pagados. Ocho mil espectadores apasionados (Frieria 2003) participaron incluso en un comercio de camisetas y figuritas para llenar un álbum y en la compra de un almanaque.² En 2008, el libro de 536 páginas fue también “un acontecimiento descomunal en la historia del teatro argentino”, como sostiene Jorge Dubatti: “un territorio nuevo y singular, el teatro en sí mismo [...] transformado en una nueva y extraña literatura”(2009).

El “evento Bizarra” puede ser explicado, sin duda alguna, con la teoría del don de Mauss o con la economía general de Bataille (2008a), pero no con las interpretaciones postmodernistas o neoliberales del *potlach* como entropía de los valores (cf. Gilder, infra). La doxa de nuestro tiempo no es la desaparición, sino la indiferencia a cualquier valor: “la situación es catastrófica pero no seria”, afirma Slavoj Žižek,

¹ “Cuando el público decidía aceptar y festejar tanto los aciertos como los errores (y en realidad preferían los errores a los aciertos) era una forma explícita de decir: tenemos – como público – una complicidad absoluta con unos actores que acababan de ensayar esto hace cinco minutos, y que nos están mostrando aquello a lo que se ha llegado desde la inmediatez más absoluta” (Spregelburd, 2008b, 517)

² En el enlace aquí abajo hay algunas fotografías del almanaque: <http://www.google.nl/images?q=bizarra+spregelburd+fotos&um=1&hl=es&bs=isch:1&ei=xINRTIj3MoeiOP-TiL4E&sa=N&start=0&ndsp=21>, consultado el 1-8-2010.

parafraseando un telegrama del cuartel general austríaco durante la primera guerra mundial:³ sabemos que hay corrupción, que la vida en el planeta está seriamente comprometida, que la mayoría de los seres humanos vive por debajo del nivel de pobreza, que los Estados poco pueden contra el capital globalizado, pero aparentemente nadie toma en serio la situación, o dicho de otro modo, imperan la resignación y el nihilismo. Alain Badiou llama al postmodernismo “materialismo democrático” y lo resume en un solo enunciado: sólo existen cuerpos y lenguajes” (Badiou, 2006, 9, mi traducción). Es materialismo porque a pocos se les ocurre reivindicar almas, valores o grandes relatos: los cuerpos son lo único concreto y el dogma es “nuestra exposición carnal al goce, al sufrimiento y a la muerte” (ibíd.). Badiou admite este axioma, pero agrega algo más que destruye toda homogeneidad posible, y sobre todo, la indiferencia: hay verdades – en plural – que no son ni cuerpos

³ “Hay una anécdota, seguramente apócrifa, sobre un intercambio de telegramas entre los cuarteles generales de Alemania y Austria durante la Primera Guerra Mundial: los alemanes enviaron el mensaje: ‘Aquí, en nuestra parte del frente, la situación es seria pero no catastrófica’. Los austríacos respondieron: ‘Aquí, la situación es catastrófica, pero no es seria’. ¿No es ésta, cada vez más, la forma en que muchos de nosotros, al menos en el mundo desarrollado, nos relacionamos con nuestros aprietos globales? ”. En Žižek, 2011)

ni lenguajes, ni tampoco una yuxtaposición o combinación de los dos, ni su síntesis. Las verdades existen como excepciones a lo que hay: detienen la opinión homogénea en circulación y coinciden a mi juicio con el “sentido” de Rafael Spregelburd, “ese vacío imantado, espeso y desconocido, hacia donde caen nuestra mente y nuestra razón, atraídas por la propia naturaleza salvaje de nuestras contradicciones intelectuales” (2008c, 287).

Me propongo aquí reflexionar sobre algunos procedimientos teatrales de Spregelburd que crean ese lugar *vacío* e *imantado*. No se trata de detectar elementos heterogéneos, o marginales: la verdad aparece precisamente en lo homogéneo, lo medible - según Bataille *homogéneo* significa medida, más precisamente “conciencia de conmensurabilidad” (2008b [1933] 138) -, cuando se revela su inconsistencia. Aparece en lo que hay, los cuerpos y los lenguajes y estalla frecuentemente en la comedia. Lacan sostiene que la comedia “asume, recoge y goza la relación con un efecto [...] la aparición de ese significado que se llama falo” (262). Así, la tarea es mostrar la vacuidad del poder, que es la de la medida, pero no solamente para deconstruirla sino

para ver, como dice Dubatti, que “ha sustituido a otra posible que no conocemos y deberíamos empezar a soñar” (2009).

El crítico de teatro, advierte Badiou, “sólo puede enumerar ingredientes y materiales – decorado, texto, actores, ideas de puesta en escena – pero no lo que sucedió, que es lo único que importa” (Badiou, 2008, 29, mi traducción). Tampoco es posible generalizar ni apoyarse en análisis ajenos: la vía prioritaria para señalar acontecimientos únicos es, obviamente, la inductiva (Dubatti, 2010, 32). Así, voy a describir aquí una sola obra, y este trabajo consta de cuatro partes: 1) una breve reflexión sobre el valor y las medidas de la modernidad, 2) la presentación de los materiales de *Bizarra* 3) el *ready made* y el malentendido como procedimientos y un ejemplo singular de verdad teatral: aquello que Jacques Rancière, parafraseando a Diderot, llamó “la paradoja del espectador”. Mi hipótesis es que los materiales utilizados son cuerpos y lenguajes desvalorizados, pero que hay algo más: un efecto simultáneo de empatía y distancia que enfrenta al espectador con su propia libertad y también – en eso esa verdad es política - con su propia elección.

1- Valores y medidas.

Empiezo por una cita y por una imagen. La cita, *noblesse oblige* en Florianópolis, es de Raúl Antelo:

El retorno angustioso de ciertas cuestiones y de sus *impasses* – los valores, por ejemplo – desnuda, como dice Jean-Luc Nancy, hasta qué punto estamos expuestos a lo imposible y cómo esa contingencia nos confiere condición humana, vale decir, inagotable. (2002, 146) .

La imagen que fotografié se encontraba en el aeropuerto de Guarulhos, Sao Paulo, en febrero del 2010:



Un afiche publicitario yuxtapone dos clichés familiares. A la izquierda, un cerdito alcanzía en el regazo de una niña, cubierto con la palabra “responsabilidad”. A la derecha, una serie de relojes que marcan horas diferentes, con un epígrafe que recuerda graduaciones conocidas y lógicas: “Valores são como os horários: diferentes em cada canto do mundo”. El cerdito rosa promete fructificar en el futuro, y los relojes nos remiten a la Bolsa de los amigos de Phileas Fogg en *La vuelta al mundo en ochenta días*, cuando invertir en cualquier meridiano siempre era provechoso en Greenwich.

Hay aquí dos fantasmas, cuidadosamente controlados por los epígrafes: los dos parámetros de la modernidad, el clásico del patrón fijo del trabajo (Marx, Smith y Ricardo) y el neoclásico del patrón inestable de la Bolsa (Walras, Jevons y Pareto). Para que pueda usarse el primero es imprescindible la adhesión a un equivalente previo, mientras que con el segundo los valores se definen en la circulación. Los parámetros en cuestión forman parte de construcciones imaginarias complejas, cuyo motor es frecuentemente la ética: desde Adam Smith, autor de *Teoría de los sentimientos morales* (1759) hasta George Gilder, favorito del presidente

Reagan, quien se propuso “darle al capitalismo una teología” (Gilder 1981, 26) y comparó las inversiones neoliberales con el don y el *potlatch* de las sociedades primitivas. El arte y la literatura utilizan frecuentemente estas medidas. La clásica es la de Gobseck, por ejemplo, el usurero de Balzac, convencido de que todo tiene un precio⁴ y de que el oro es el único parámetro de comparación: la alegoría recurrente en el realismo decimonónico es la de la prostituta, con la moraleja más obvia: lo que vale su precio en oro son los cuerpos.⁵ El otro paradigma es el de Monsieur Teste, de Valéry, contemporáneo de Saussure y antecesor de la novela y del cine modernos, quien piensa que el valor es volátil pero que es – como el lenguaje, y a diferencia de los cuerpos –

⁴ El lugar del usurero es panóptico: “no es por casualidad” –acota Goux – “que Bentham es, después de Turgot, uno de los economistas que más vigorosamente luchó por rehabilitar la usura” (Goux 2000,92). Gobseck controla a todos los personajes de su mundo, porque sabe lo que les importa, lo que tiene valor para ellos y, por lo tanto, cuánto valen ellos mismos. La actividad del personaje es también una *mise en abyme*, tanto de la mano invisible del mercado de Smith como del lugar del narrador omnisciente realista, que garantiza la coherencia de los valores en el mundo narrado.

⁵ El cuadro de Gauguin- *El oro de sus cuerpos* - es de 1901, apenas posterior a la publicación del tercer y último volumen de *El Capital* (1894).

imperecedero, porque se intercambia indefinidamente en las oposiciones y las diferencias.⁶

Los patrones o medidas de la modernidad y las construcciones imaginarias y éticas de las que forman parte son hoy en día – como en la foto de Guarulhos - fantasmas, y las imágenes son su huella: están allí para señalar lo que persiste, el material del cual están hechos. Sólo aparecen, sin embargo, cuando dejan de tener curso legal, como las monedas viejas, cuando ya no circulan. Eso es lo que señala Marcel Duchamp – otra referencia obligada aquí - en *3 Detenciones Standard (3 Standard Stoppages)*⁷ de 1913-14,

⁶ Las medidas pierden convertibilidad, se desmaterializan y se vuelven abstractas: no se pueden atesorar. El juego de la Bolsa lleva consigo una liberación ética respecto al valor-trabajo y a los estrictos marcos morales necesarios a la producción porque lo que circula no es el oro sino su ausencia, vale decir, la deuda, y lo que adquiere identidad jurídica son promesas de pago que ya no tienen origen ni destino. El lenguaje también es un sistema que significa por oposiciones y relacionalmente, sin “contenidos” esencialistas: la crítica de Valéry se dirige a los filósofos – quienes fijan el sentido de las palabras y las coleccionan como monedas caducas – y a los políticos, por acuñar monedas falsas: ambos detienen la libre circulación de las palabras, el filósofo cristalizando su valor semántico, el político transformándolas en mitos vacíos para aprovecharse de ellas (Goux 40).

⁷ La interpretación corriente de *Stoppages* como zurcidos o costuras que dio lugar a la traducción *3 Zurcidos Patrón o 3 Zurcidos Standard*, les corresponde a Stephen Jay Gould y Rhonda Shaerer. Ver <http://ciencia-arte.blogspot.com/2010/02/3-stoppages-etalon.html>. Otras posibles

que muestra precisamente la aparición de una nueva imagen de la unidad de medida. Es “una broma sobre el metro” – declaró Duchamp, y en la Caja de 1914 – su primera serie de escritos – explica: “si un hilo recto horizontal de un metro de longitud cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose a su aire crea una nueva imagen de la unidad de longitud” (1975, 36 y 50, mi traducción).⁸

3 *Detenciones Standard* señala tanto el material del que está hecho el valor – la medida – como su condición material, y también demuestra que, para que sea una imagen, es necesario que se detenga. La fecha de la obra es la de la declaración de la primera guerra mundial. En 1936, otra fecha que habla por sí sola, lo que cuenta es la circulación de los valores en el arte: es el año de dos textos que son las dos caras de una misma moneda, “la obra de arte en la época de la reproducción mecánica” de Walter Benjamin, y de “Función,

acepciones son retención, detención, aplazamiento, inmovilidad, reposo, estancamiento, inacción.

⁸ El texto se encuentra idéntico en la *Caja de 1914* y en la *Caja Verde* de 1934, pero acompañado de reflexiones diferentes. En 1914, bajo el subtítulo ‘La idea de la fabricación’ hay dos acotaciones: “Las 3 *Detenciones Standard* son el metro disminuído” y “hacer un cuadro de azar feliz o infeliz (suerte o mala suerte)” (1975, 36). En 1934, antes del subtítulo mencionado hay una nueva frase, “Azar en conserva”. Y después “Ministerio de las coincidencias. Departamento (o mejor): Régimen de la coincidencia, Ministerio de la gravedad” (Ibíd., 50, mi traducción).

norma y valor estético como hechos sociales”, de Jan Mukaróvsky. También es la de “Narrar o describir”, de Georges Lukàcs, que me interesa porque señala el movimiento de los valores como material imprescindible para el interés narrativo y ataca la inmovilidad de la descripción, vale decir, de la imagen: lo que persiguen los personajes – poco importa lo que sea – y lo que hacen para conseguirlo es lo único que seduce a lectores o espectadores. Lo mismo opinan los narratólogos posteriores, de Greimas (1966) a Genette (1971): el motor del interés es la medida de alguien, sea porque hay una instancia dueña del parámetro general – el narrador omnisciente –, o por el “efecto Rashomón”, vale decir, cuando diferentes puntos de vista sobre un acontecimiento compiten por la verdad.⁹ Ahora bien, paradójicamente, cuando la creencia en los valores desaparece, y los críticos *post* descubren que el mercado ordenadito de Bourdieu siempre fue un cambalache, el interés sigue allí, pero ha dejado de ser transitivo, ha dejado de

⁹ El “Efecto Rashomon” es un concepto frecuente en etnografía a partir del artículo de Karl G. Heider (1988). El nombre proviene de la película de Akira Kurosawa (1950), *Rashomon*, que presenta distintos puntos de vista sobre una violación ocurrida en el siglo XI. La película ganó el León de oro de Venecia y el Oscar a la mejor producción extranjera en 1951.

circular: alguien escoge algo en una feria o en un mercado de pulgas sólo porque le gusta, aunque para los demás no valga nada. El ejemplo cursi es la flor de *El Principito* de Saint Exupéry, el ejemplo intelectual – tan cliché como el primero – es la *Rueda de Bicicleta*, de Marcel Duchamp: el Principito se domestica y la flor pasa a ser “su” rosa, Duchamp atornilla la rueda a un taburete y, como en *Fountain*, firma el hallazgo y la posesión.

Lo mismo puede suceder con narraciones o géneros conocidos y desvalorizados: son escogidos por alguien. Si los Grandes Relatos (Lyotard, 1984 [1979]), como todos los sistemas que jerarquizan – entre ellos la estética – han perdido su capacidad de convencer, no es a mi juicio, porque no haya verdades, sino porque no hay que buscarlas en lo que circula sino en lo que nos detiene - como un abrojo - en lo que otro escogió del archivo desvalorizado de los relatos y en lo que señala esa detención. En *Bizarra*, la obra de Rafael Spregelburd y en otros textos recientes¹⁰ hay valores, pero

¹⁰ Es el caso de las obras de Mauricio Kartun, quien habla de “hacer cosas con palabras viejas” (Dubatti 2006, 19), o, en otras palabras: “Mezclar desechos. Nunca he hecho otra cosa al escribir mis piezas” (Ibíd., 21). También Daniel Veronese retoma los clásicos, como Ibsen, pero para hacerlos hablar del presente.

nadie cree en ellos y nadie los comparte, ni siquiera los personajes aunque los defiendan, los usen y los reemplacen para justificar lo que realmente desean. La indiferencia va frecuentemente acompañada de risas porque se les ha perdido el respeto a los fantasmas, pero esto no produce distancia irónica, sino implicación, como el realismo del siglo XIX (Fried).¹¹ Las obras despiertan interés narrativo y arrancan del lenguaje y de los cuerpos una energía inesperada, poderosa y ética, vale decir, política.

2 - Materiales.

En *Bizarra* los valores son precisamente el material del gasto. Objetos de uso público, los llama Spregelburd, “que pueden “designificarse” (2008c, 290), perder referencias compartidas, pero también adquirir sentido singular. El público rio sin respiros, “designificando”, pero regresó cada semana durante tres meses, fascinado, porque “después de haber dicho lo que había que decir” – cito a Spregelburd - “queda[ba] un angustiante fondo de rara verdad” (en Damore,

¹¹ Para un análisis detenido del efecto de implicación en *Bizarra*, ver Rodríguez Carranza, 2011.

2009): quedaba aquello que fue imagen para cada uno – cada espectador, cada actor – y lo detuvo en un *déjà-vu*. Esa verdad también está en el libro de 2008, definido como sigue por el mismo autor:

“Un *material* narrativo inabarcable, complicadísimo, episódico, sentado a horcajadas entre la estupidez absoluta de la telenovela latinoamericana y la *descripción* alucinada y concreta del derrumbe de un país” (2004)

Los términos que subrayé en la definición de Spregelburd son los dos materiales básicos del relato, la narración y la descripción, vale decir, las dos modalidades que Lukàcs consideraba incompatibles en 1936. Lukàcs defendía la primera, porque el valor circulaba en ella y generaba el interés, a diferencia de la segunda que lo detenía y lo distanciaba. Spregelburd las ha detenido a las dos en su forma más mediática: el melodrama y el costumbrismo de la telenovela.

a) Narración: Valores.

El relato, ambientado en Buenos Aires a fines de 2001, tiene el esquema riguroso del melodrama canónico (Brooks).¹² Dos hermanas gemelas, Velita y Candela, fueron separadas al nacer a causa de una profecía: la primera fue criada por Wilma Bebuy en una villa miseria, la otra por Felicia Auster en un palacio de la avenida Alvear. Encarnación Auster, su madre, las olvidó después de abandonarlas a causa de un rayo que le cayó en la cabeza en medio del océano y en Suecia terminó siendo Agnetha Fältskog, la rubia de ABBA. Todos los actantes del melodrama están presentes. La heroína inocente, Velita, descubre su identidad después de innumerables peripecias- vejaciones, traiciones, mutilación, etc.- y consigue casarse con el papanatas al que ama, un militar patagónico que insulta a Chile cada tres frases. No falta nadie: las villanas – las madrastras malvadas - y sus ayudantes, la hermanastra envidiosa y los seductores viejos, corruptos y adinerados; la ayudante minusválida (la cieguita Genoveva), el padrastro depresivo que no puede defenderla,

¹² He analizado el uso del melodrama en *Bizarra* en Rodríguez Carranza, 2011. La descripción de la obra y algunas reflexiones que siguen son también retomadas en ese texto, que será publicado *on-line* en las actas del Coloquio Internacional *El Melodrama en el mundo ibérico y latinoamericano. El drama del reconocimiento: manipulación, educación, subversión?* Universidad Lumière-Lyon, 31-3/2-4 2011.

etc. Al final, como en todo melodrama, la virtud triunfa sobre el mal, Velita reencuentra a su madre, a sus propias hijitas Coral y Melody, a su hermana Candela, a los padres de ambas y a hermanos inesperados en una apoteosis de relaciones de sangre que con tanta confusión por momentos parecen ser incestuosas pero por fortuna no lo son. Las villanas son castigadas, los pobres se hacen ricos, los ricos pobres, y Dubián Auster, el gay, se casa con Yeny Benítez, la candidata peronista y financia su campaña. Pese a todas estas buenas noticias, la obra tiene dos finales entre los que el público puede elegir, pero uno es peor que el otro porque así es la democracia, como explica Velita: “elegir entre mil opciones de mierda”. (2008, 347).

Cuesta entender cómo los lectores o los espectadores pueden interesarse, semana a semana o durante 500 páginas, por tramas ridículamente estereotipadas. Lo que sucede es que los valores se multiplican y cambian de lugar, no hay respiro: cada personaje tiene una agenda propia, lo que equivale a hablar de cien intrigas entremezcladas, y, sobre todo, de innumerables luchas diferentes, porque los planes cambian sobre la marcha de manera vertiginosa e inverosímil. Todos utilizan los dos parámetros modernos de

valor – el uno o el otro, y a veces ambos - pero de manera completamente disparatada y singular. Wilma Bebuy, la malvada de la villa miseria – madrastra de Velita – sabe más de economía que Álvaro Aluche, el dueño del frigorífico y del prostíbulo, a quien le explica el sistema del valor abstracto para venderle a Genoveva Setúbal, la ciega: “Cada cosa tiene su precio y el precio es una abstracción que puede llegar a señalar la relación de valor entre una cosa “a” y una cosa “b”. Cuando uno dice esta mesa vale diez pesos, estos diez pesos valen diez bolsas de arroz, uno bien puede decir esta mesa vale diez arroces” (144). Wilma quiere que le corten el dedo a una obrera – que será Velita - para enviárselo a Felicia como si fuera de Candela: “yo no tengo el dinero que es lo que valdría la cosa “a”, es decir el dedo, pero tengo una cosa “b” y nos ahorramos el pasaje por la etapa de la abstracción. Esta chica que le traigo es joven y fresca.”(144). Genoveva también tiene su interés en el asunto. “¿Sos cieguita?” le pregunta Álvaro, y ella contesta “pero no boluda”: acepta prostituirse porque quiere tocar el rostro de muchos hombres y así encontrar a su amado Tramutola. Wilma sintetiza:

La chica quiere esto; persigue una linda utopía. Y ya es mayor de edad. Usted, como empresario capitalista, obtiene un beneficio económico. Y yo produzco un negocio. Todos progresamos. Si el progreso es algo ilegal entonces ya no sé en qué mundo estamos viviendo. El capitalismo es lo único que se conoce y acá estamos hablando de capital por mercancía (145).¹³

En cada capítulo se discute el tema del valor y aunque la misma medida, como los doscientos cincuenta pesos del rescate de Candela, sea altísima para Wilma e irrisoria para Felicia, todos saben lo que quieren y hacen cualquier cosa para conseguirlo. Es el mundo de Gobseck, el valor es la carne como en el concurso de belleza de Miss Curtiembre y la venta de los cuerpos llega al horror y al absurdo cuando Wilma hace descuartizar a Gustavo Vélez, marido de Yeny, y vende sus miembros con el pretexto de financiar la campaña electoral de su mujer. Nada dura, sin embargo. Hay “una mutación permanente de los valores, de los personajes, de sus discursos” (2008b, 523), recuerda

¹³ También Velita, que es analfabeta, cuando ve un tapiz en casa de los Auster reflexiona: “Quien se inclinó por este tapiz y no por otro fucsia – por ejemplo – sabía lo que hacía [...] Hay una paz en la elección de este tapiz, que yo, que soy pobre, nunca podré tener. Para elegir este tapiz es necesario que su elector tenga tiempo, tiempo para entender de los ocre y los marmolados, tiempo para gastar, tiempo en el que no producir plusvalía” (79).

Sprengelburd. “Si bien había algo como en toda repetición novelera que cada personaje hacía muy bien permanentemente [...] había algo de cada personaje que era abandonado de un capítulo a otro porque sus circunstancias cambiaban a enorme velocidad” (Ibíd., 523-4). No hay ninguna “entropía” ni duda, sino que se cambia de valor como se cambia de camisa según las circunstancias: tampoco son fijas las identidades ni las orientaciones sexuales. Dubián Auster, por ejemplo, el hijo gay de Felicia, pasa de comportarse y hablar como un personaje de la *Cage aux Folles* a millonario machista porteño que abusa de su empleada doméstica: “para eso soy rico y tengo muchacha” (491). Amalia Botín, la empleada en cuestión que nunca se comportó como tal - no servía ni para abrir la puerta – tuvo un ascenso meteórico a estrella de la televisión y estuvo presa por espionaje internacional en Palestina, pero elige aliviada la tranquilidad del papel de sirvienta al final de la obra, contradiciendo las reglas de ascenso social y reconocimiento de melodramas y telenovelas:

Qué bueno. Todo cambia. Seré por fin la muchacha, ya lo verán. Y haré el té más rico de la historia. Y mientras

lo hago, estaré atenta a ver si alguien toca al timbre. Y abriré puertas. Y recogeré el correo. Y si tengo suerte, cada día, a las siete de la tarde, cuando cae el sol y la casa se aquietta, me habré ganado el derecho de encerrarme en mi piecita de mucama y ver la novela de las siete. Ésta.” (491).

Hay, literalmente, un “vale todo” porque no hay valores en común, ni parámetros fijos, ni circulación ni sistema y a pesar de la comicidad la angustia es creciente, porque nadie puede explicarle a los demás ni explicarse a sí mismo lo que está persiguiendo. Las verdades singulares, a diferencia de los valores inútiles que se gritan a los cuatro vientos, son experimentadas como inefables y provocan explosiones violentas de llanto: Velita confiesa que no sabe leer y llora (22), Yeny que fue violada y llora (72), y en el capítulo tres lloran los hombres: Sebastián porque ama en secreto a Candela y Alberto porque recuerda su amor por Encarnación (107). Gradualmente, la emoción se adueña de los personajes, y también de la platea y de los lectores, desarmados por la imposibilidad de los absurdos: un momento espectacular es cuando Velita sube a la escena del Sapukay a cantar su canción (el mayor éxito de ABBA) acompañada por la banda de los treinta integrantes del

Cuerpo de Bomberos Voluntarios de Luján con tubas y trompetas. “Lo juro. Tenemos pruebas”, acota el autor/narrador (204).

La única que no lucha ni llora es Candela, la gemela rica que no tiene gusto ni olfato pero que consigue crear el perfume Bizarra usando fórmulas y números. No es extraño que sea ella, la indiferente, quien invente jugando un nuevo parámetro fijo después del trueque, idéntico al anterior pero oficialmente sin valor: “no sería mejor conseguir dinero, en vez de tres huevos, que sólo satisfacen el hambre? [...] vamos a usar ese viejo dispositivo que es el dinero”. (123). Cuando Yeny le hace notar que ya no hay dinero, Candela inventa el valor variable de la deuda sin garantía: “se imprimen unas boletitas donde diga “este título vale por un peso. Ahora no lo tengo, pero hasta tanto lo tenga, úsese por un peso. Firmado: la provincia. (125). El “patacón” que inventa Candela (el bono sin respaldo de la provincia de Buenos Aires, imitado luego por otras provincias) es un simulacro que se exhibe como tal, sin ilusiones de correspondencia con ninguna medida. Candela inventa también, para admiración de Satanás – “She is a real pervert” (381) - , el encaje

bancario¹⁴ y le propone el bloqueo de las cuentas de los particulares - el “corralito” bancario del 2001 - a Yeny: “¿tenés miedo de que la gente se lleve su plata del banco, plata que el banco ya no tiene? Bueno, un decreto!” (381).

b) Descripción (Imágenes).

¹⁴ Candela le explica el encaje bancario a Yeny en términos muy simples: “Si yo soy un banco, ¿no? Y se me ocurre la idea loca y lucrativa de venir a hacer negocios acá, hablo con el señor presidente, no sé muy bien quién es ahora porque hace siglos que estoy acá encerrada, y le digo: ¡Hola, soy un banco! ¿Me puedo quedar acá, y hacerme rico a costa de los esfuerzos de la gente de su país? Y el señor presidente qué me diría. Hermana Fiona: Eso nunca se sabe. Candela: Me diría: Sí, dele, quédese. Pero págume un encaje. Hermana Lucrecia: ¿Qué es eso? Candela: El encaje bancario es una suma de dinero que yo le doy al Tesoro Nacional en garantía por las operaciones que vaya a realizar. Es decir: es para demostrarle que si todos mis clientes, personas trabajadoras, empresarios, ahorristas, quisieran por algún motivo sacar su plata de mi banco, yo estaría en condiciones de todos modos de devolverles su dinero. Yeny: Sí. El encaje. Candela: Y bueno. Ahora yo digo: ¿por qué el presidente, que no sé quién es, no va y habla con los bancos y les dice...?: ‘Miren, bancos. Acabemos con el voulez-vous. Yo confío en ustedes, en las operaciones que ustedes van a hacer. Ahora tengo un problema en el exterior, debo unos dólares. ¿Saben lo qué voy a hacer? Voy a usar esta plata, que ustedes me dieron en garantía, para pagar parte de esas deudas, después nosotros nos arreglamos, total estamos de entrecasa, ¿no?’ (381).

La obra es una *summa* de discursos argentinos contemporáneos en el mejor estilo del teatro de revistas de la calle Corrientes y de las telenovelas latinoamericanas que, según Nora Mazziotti (2008), consigue involucrar, gracias al habla coloquial - acentos, léxico e incluso sintaxis diferentes - a una gran mezcla de clases sociales. Spregelburd relaciona *Bizarra* con “la estupidez de la telenovela latinoamericana” (2004). La palabra “estupidez” establece distancia: *Bizarra* no fue puesta en escena en un teatro de revistas sino en un teatro universitario, del mismo modo que las obras de Duchamp se exhibieron y exhiben en museos. Lo que se muestra, detenido y fuera de circulación, es el material de los discursos. La técnica es el naturalismo o costumbrismo, lo que Lukàcs consideraba un lastre anestesiante para el interés narrativo y que Spregelburd define, a mi juicio, mejor que nadie:

El teatro de voluntad costumbrista deviene siempre representativo, mimético, y portador de mensajes que – en vez de ahondar en los profundos misterios del ser y de su lugar en la rareza del mundo – termina por conjugar paquetes legibles para una comunidad determinada, como reflejo de sus tics o de sus perfiles más superficiales. El costumbrismo rara vez puede

depositar en la comunidad de sentido a la cual “representa” ningún contenido que no estuviera ya digerido por ésta” (2008, 310).

El material de *Bizarra* está claramente compuesto por “paquetes de mensajes” potencialmente legibles por una comunidad. Voy a citar dos claramente reconocibles. El más “fácil de digerir” es el primero: las referencias a las películas de Armando Bo/Isabel Sarli de los años '50 que tuvieron un “revival” en el 2000, precisamente en la época de *Bizarra*.¹⁵ La imagen más fuerte es la de *Carne* (1968) en el frigorífico donde Velita se revuelca inocentemente entre las reses – como Isabel en la película – con su amigo Washington, quien la ama en silencio. Isabel también era sorprendida en su

¹⁵ Sarli fue un mito erótico desde los años 50 en Argentina y en todo el mundo hispanohablante, incluyendo la comunidad latina de los Estados Unidos (y con excepción de España, donde fue severamente censurada) pero fue a partir del 2000 que sus películas se convirtieron en verdadero objeto de culto kitch en Argentina. Debo esta referencia a Patricio Geli, aunque el adjetivo “kitch” corre por mi cuenta: las razones por las cuales las películas de Sarli/Bo regresaron en la década del 2000 son múltiples. Como en *Bizarra*, el público que veía veinte veces cada película aplaudía los diálogos estereotipados y se reía: pero el físico espectacular de la protagonista, entre otros *materiales*, fue también “redescubierto”, y tuvo indudablemente mucho que ver con el interés intelectual de algunos analistas. Los videos y referencias en internet son abundantes, y hablan por sí solos.

inocencia por hombres lujuriosos, como la pobre Velita.¹⁶ El otro caso es interesante por su sentido político: los avioncitos de los cuadros de la pintora Trisha, que recuerdan la iconografía peronista de las obras del artista Daniel Santoro.¹⁷

La coincidencia de imagen y archivo provocan la misma risa y angustia simultáneas que la conmutación de los valores en el relato: empatía y distancia. Un efecto similar y brutal es el derroche de palabras estereotipadas de un personaje que es detenido con un diagnóstico breve y lapidario de otro, provocando tanto el llanto del primero – porque no es lo que *quería* decir – como la risa de la platea. Así, cuando Yeny se presenta en el barrio El Chacal con el discurso del peronismo de base: “Soy una mujer en una estructura vertical”, Wilma traduce expeditiva: “Sos una manzanera [...] ¿Vos qué me querés explicar? ¿La estructura del justicialismo?” (50). La misma Velita no tiene ningún

¹⁶ Hay otras referencias, como el capítulo “Tras los helechos”, alusión a *El trueno entre las hojas*, de 1958, película de tema social y moralizador, con guión del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. La película no pasó a la historia por esos valores, sin embargo, sino por Isabel. La actriz de Armando Bo, por otra parte, como Velita en esa escena, siempre era entrevista desnuda entre ramas y hojas.

¹⁷ Las obras forman parte del proyecto Pulqui OVJ (Objeto Volador Justicialista) de Santoro. Los primeros avioncitos del artista, sin embargo, son muy anteriores a la formulación del proyecto. Ver <http://www.danielsantoro.com.ar/>. En línea el 30-7-2010.

empacho en terminar su noviazgo con pocas palabras, porque tiene apuro en casarse con Sebastián: “Uy, Burrito. Estabas ahí. ¿Te acordás de todo lo que habíamos planeado juntos? Se cancela” (445). Otra técnica que es marca de fábrica de Spregelburd es la incomunicación aparente en los diálogos, con personajes en situaciones únicas y absurdas que usan con naturalidad estereotipos provenientes de todos los archivos – la sacrosanta memoria popular - que no significan nada, pero que sorpresivamente son escuchados – detenidos - por alguien que escucha en ellos su propia verdad. Se trata frecuentemente de monólogos yuxtapuestos en distintos idiomas, con traductores y teléfonos, como el análisis de Encarnación/Agnetta en Estocolmo, en español, con sicoanalista sueco que habla en sueco y con una traductora que no entiende los modismos argentinos. La mayor frustración es la del militante Huguito Capriota, quien intenta evitar que los obreros entren en el cabaret de su patrón: todo lo que para él es moralmente condenable – el vino barato, las mujeres desnudas, el romanticismo – para los otros resulta un señuelo irresistible. El público llena el local y Álvaro Aluche, encantado, envía a Huguito a arengar a otros:

Huguito: ¡No colaboren con la reproducción simbólica de los gustos y modelos de la burguesía! ¡Boicot, boicot! [...] ¡Por un arte proletario y neto! Boicot al Sapucay! ¡Boicot al club de la burguesía, que nos ofrece vino barato a precios módicos...!

Wilma: Vino barato? Vení, nena, vamos a entrar. (*Entra*)

Huguito: ...y canciones melosas...

Genoveva: Canciones melosas, qué lindo! (*Entra*)

Huguito: ¡ sí, canciones melosas, romanticismo predigerido! Para que descuidemos nuestra misión...

Velita Ay, romanticismo. ¡Qué suerte (*Entra*)

Huguito: [...] ¡donde las pobres yeguas semidesnudas, las explotadas del capital, exhiben sus vergüenzas a cambio de dos pesos manoseados!

Franco: Uy, dos pesos nada más, es justo lo que tengo. (*Entra*).

Aparecen Álvaro y Gustavo Vélez

Álvaro Aluche: Me parece genial. Mire, allá en el puente hay mucha más gente [...] ¿porqué no va y les dice que no lo hagan? Son muchísimos.

Huguito (*saliendo en dirección al puente*). ¡Boicot, boicot! Esta noche el capitalismo tiene plumas y alcohol barato para ofrecerles...

Una multitud: ¡ ¡ ¡Plumas, plumas, plumas!!! [...]

Álvaro Aluche: ¿No ve, Vélez? Vaya a decir que agreguen sillas. (68-69).

Voy a citar otra situación, muy diferente pero con resultado similar: alguien escucha de pronto lo que le interesa – o lo que le duele o teme – en el fluir del discurso ajeno. En el prefacio del segundo capítulo están en el escenario vacío

“Jorge Dubatti”, “Javier Daulte” y “Paola Motto”, para analizar un error cronológico en el capítulo anterior, lo que en cine se llama una falta de *raccord*. Dubatti se presenta, afirma que no está actuando – lo que no es cierto según Motto, ya que a que a diferencia de Daulte y ella misma se trata de un actor, Hernán Lara - y propone leer un artículo que acaba de escribir, “El paradigma temporal y el viaje de Álvaro Aluche, en Spregelburd ”:

Jorge Dubatti: La pregunta sería: ¿por qué llegan Álvaro y Mona antes del eclipse en la escena cuatro, si salieron después del eclipse en la escena tres? ¿Hay en esto un uso simbólico del tiempo? Yo sé que Rafael aborrece los símbolos, me lo dijo una vez.

Javier Daulte: Rafael aborrece muchas cosas.

Paola Motto: ¿Rafael me odia? (61).

3 - Un país imposible.

Si nos limitamos a describir sus materiales, *Bizarra* parece llevar al paroxismo la *doxa* materialista democrática – o postmoderna – que denuncia Badiou. Los cuerpos ya no tienen otro valor que el del material de cual están hechos, la carne pero incluso ensangrentados son “ligeramente fashion”

(13). Las palabras tampoco valen nada y sólo están allí porque son *fashion*, si por “valer” lo que cuenta es la comunicación eficaz de mensajes. No hay tampoco parodia, los cuerpos y las palabras no se representan a sí mismos: “Para que haya parodia” – dice Spregelburd – “debe existir un modelo previo muy claro, que es tomado por una lente deformante. ¿Cuál es el modelo previo aquí? Lo desconozco” (2008c, 289). No hay modelo previo en un *ready made*, no hay patrón ni equivalencia, sólo materiales preferentemente homogéneos, industrializados, comunes y en serie, a diferencia de los *objets trouvés* (Kurt Schwitters). Hay elección, sí, pero sin motivos didácticos, no es un collage brechtiano: se escoge algo sin significación, o cuya significación esté ya estereotipada en un paquete costumbrista.

Bizarra no es una distopía que muestre aleccionadoramente con una lente grotesca la realidad para concientizar al público. El material es más que conocido y repetido y no es muy diferente al de otros países: el caos institucional de un país que no puede formar gobierno no es exclusividad argentina (en Holanda o Bélgica no estamos mejor) y en lo que se refiere a la corrupción y la desaparición

de valores, es interesante destacar que *Bizarra* se acaba de poner en escena en Roma (y antes en Nápoles) porque, como declaró la directora, señala directamente lo que sucede en la Italia de Berlusconi.¹⁸ La peculiaridad latinoamericana es que se *habla* constantemente de lo que no funciona y de lo que está mal, sea para desprestigiar al gobierno – el caso argentino – o para justificar la represión en otros casos, y es así desde el tango de Discépolo hasta las caricaturas mexicanas. Si el público regresaba al teatro y si los lectores pasan las páginas de *Bizarra* con fruición no es por eso, sino, a mi juicio, porque están libres de componer sus propios *ready made* con esos materiales conocidos y desvalorizados, relacionándolos con sus propias experiencias y recuerdos sin que nadie los obligue ni a participar en la interpretación de otro ni a juzgarla. Es lo que Jacques Rancière llama “la paradoja del espectador” (2008,8) – refiriendo, claro está, a la “paradoja del comediante” de Diderot - y que es una cuestión política, porque desarticula los sistemas que intentaron disciplinar al teatro desde Platón.

¹⁸ Guillermo Pisani ha traducido al francés y pondrá en escena en el otoño de 2011 los capítulos 5, 6 y 7 de *Bizarra* con la compañía Les Teinturiers de Lausanne, y proyecta la integral para junio de 2012.

El público – el “pueblo” – fue y es considerado por filósofos, políticos y críticos como un rebaño pasivo: el deber del teatro – y su peligro - es movilizarlo. Hay dos posibilidades, explica Rancière: seducir al espectador con la empatía para hacerlo participar de un lazo colectivo (lo dionisiaco de Nietzsche y el teatro de la crueldad de Artaud) o bien obligarlo a tomar distancia y ser consciente políticamente de lo que se le mostraba (Brecht). Ahora bien, hay otra posibilidad política, la emancipación intelectual: que cada espectador o lector haga lo que quiera, que observe y compare libremente lo que está viendo u oyendo con lo que conoce ya, con lo que ha visto o imaginado y con lo que recuerda, “que componga su propio poema con los poemas ajenos” (2008, 19). El espectador y la espectadora,

Participan en la performance rehaciéndola a su manera, eludiendo, por ejemplo, la energía vital que se supone que le están transmitiendo para hacer de ella una pura imagen y asociar esta pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Son así al mismo tiempo espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone (Ibíd.).

Este objetivo liberador es puesto en escena constantemente en el teatro de Spregelburd, en las interpretaciones erradas que hace cada personaje del discurso de los otros: la incomunicación es creadora. *Bizarra* le brinda así al espectador las dos posibilidades clásicas del teatro simultáneamente, la empatía y la distancia - la carne y las palabras - pero también la libertad. Es el amor de Trisha, la artista pop y de Huguito el militante, los personajes y discursos más disímiles de la obra: Cada uno compone con las palabras del otro aquello que más le importa:

Huguito: Yo pienso el mundo, ¿sabés? Pero no como idea utópica, lo pienso para cambiarlo. [...]

Trisha: eso que dijiste...De pensar el mundo...no para afirmarse en su contemplación, sino para cambiarlo. Eso es mirar, y no pavadas. [...]

Huguito: [...] tenés unos ojos muy bellos, muy hermosos.

Trisha: Gracias. A veces pienso en arrancármelos. Y ver sin ver. ¿Entendés?

Huguito: ¿cómo no lo voy a entender? Si lo que vemos es apariencia. Lo que es digno de verse está disfrazado, deformado por el capital.

Trisha: Vos lo llamás capital. Yo no tengo nombres, ni categorías, sólo tengo mi intuición (174).

El “propio poema del espectador” del que habla Rancière es una creación, es la intuición de Trisha que es también la de Bergson. No se trata de magia ni de mística, ni de arquetipos de la memoria colectiva. Es el presente de los significantes lo que convoca a los fantasmas y los proyecta hacia adelante. Deleuze llama “Cristal” a la imagen doble de Bergson (1999:136), la que aparece cuando la imagen actual se refleja en otra virtual que le corresponde como un doble (Deleuze 1985: 93-94). Es como la paramnesia, un *déjà-vu* al revés: un presente que queda fijado como tal en el momento mismo en que se desliza al pasado, y es consciente de convertirse en imagen y en recuerdo.

Sólo le queda al crítico, después de mostrar los materiales detenidos, firmarlos: señalar su propio *déjà-vu*, cuando la constelación de la obra coincide con la suya.

Al final de la obra aparecen Satanás, anglófono, y Dios, Gott, germanófono. Dialogan en castellano, porque esa lengua “fue un experimento de la creación” (503), pero insertan aquí y allá expresiones en sus lenguas respectivas. Velita firmó un contrato satánico para conseguir tres deseos como en los cuentos: la curación y el amor de Sebastián y el regreso de sus dos hijitas perdidas. Habiéndole concedido los

tres, Satanás, que no es un hada madrina sino el Mefistófeles de Fausto, quiere en esta escena cobrarse su alma, pero Gott se lo impide con un argumento legal (o leguleyo y criollo): el contrato no es válido, porque Velita no sabe leer y no había comprendido el pacto. Gott, le propone a Satanás que se lleve a Candela: como se ve, es bueno para los negocios, porque es la gemela que no tiene alma, pero Satanás está furioso y maldice el país:

Yo, en pleno uso del poder que me corresponde maldigo a este país. Maldigo su ganado. Maldigo sus cereales. Maldigo su turismo. Maldigo su música. Maldigo sus jueces. Maldigo sus fronteras. Lo maldigo todo y arrojo sobre estas tierras mi más sentida maldición: Cien años de peronismo! Let's go, Candela. (2008a, 504)

La maldición de Satanás detiene todo aquello que tuvo valor en el lenguaje de los argentinos, pero que sólo es hoy un recuerdo degradado: la carne, los cereales, los jueces, las fronteras, el tango. Entran en la imagen en ese momento también, “como un mazazo”, como dice Spregelburd, otros materiales dolorosos: “se acababa de inundar Santa Fe, el país era el del post-corrallito, los muertos de diciembre” (528).

Entran todas las derrotas, el “Perdimos, otra vez”, de Les Luthiers que vuelve a escucharse y a citarse en cada mundial de fútbol después de la caída del ángel Maradona. Todos lloraban entonces con la salida de Candela, recuerda Daulte. El llanto, sin embargo, no sólo es manifestación de impotencia, o articulación de una pérdida, sino una demanda de reparación (Neale), y en ese sentido, es político. Gott parece responder con creces a esa demanda provocando más lágrimas de emoción:

Pues yo, en pleno uso del poder que me corresponde, lo bendigo. Bendigo esta tierra en extinción. La bendigo y la conservo así, desde San Clemente hasta Malargüe, desde Picton hasta La Quiaca, no sé si eso toca territorio chileno, pero bendigo este pobre país y a su triste gente, lo bendigo así, como ha quedado, al borde de la desaparición, y que sirva de advertencia, de ejemplo y de moraleja *para todos los otros pueblos del mundo* (sale, en sencilla ceremonia). (2008a, 504).

Pese a la broma actual sobre Chile y la isla Picton, las palabras de Gott suenan como perdón paternal. La frase subrayada fue para mí sin embargo – porque la verdad súbita es estrictamente singular - una detención “duchampiana”, un acontecimiento que no sólo suena sino que re-suena. Lo que

yo reconocí fueron palabras-imagen fuera de lugar, las palabras performativas de una Nación que conocen todos los argentinos de memoria desde la infancia, inconscientes entonces de lo que significaban pero conscientes hoy del valor que perdieron: son las del Preámbulo de la Constitución de la Nación Argentina de 1853:

Nos, los representantes del pueblo de la Nación Argentina, reunidos en Congreso General Constituyente, por voluntad y elección de las provincias que la componen, en cumplimiento de pactos preexistentes, con el objeto de constituir la unión nacional, afianzar la justicia, consolidar la paz interior, proveer a la defensa común, promover el bienestar general y asegurar los beneficios de la libertad, para nosotros, para nuestra posteridad, y *para todos los hombres del mundo* que quieran habitar el suelo argentino: invocando la protección de Dios, fuente de toda razón y justicia, ordenamos, decretamos y establecemos esta Constitución para la Nación Argentina.

El fragmento no tiene referencias bibliográficas: el Preámbulo está en todas partes, intemporal y eterno, palabra por palabra, en la memoria, en la escuela y en la Red. Pero si hay un texto que ha perdido su valor para los argentinos, después del 2001, es éste. Gott está allí para tranquilizar a los

personajes, a los espectadores y a los lectores, y su material es el mismo que el de los padres de la Patria, solemne y fundacional: una sola frase larguísima, con yuxtaposiciones acumulativas que llegan a una abundancia tal que alcanza para todos los hombres del mundo. El problema es que está diciendo exactamente lo contrario: el Preámbulo de 1853 supone optimista que todos los hombres del mundo querrán habitar el suelo argentino, pero en el 2001 es precisamente ese suelo lo que es un contraejemplo y el lugar de donde huir. El golpe es doblemente duro y es político, pero no es distópico, no exagera, sino que aplan. Nos obliga a desmitificar el material de los fantasmas, y a mirarlo como tal. Algunos meses antes, en 2002, un grupo de intelectuales había propugnado una Asamblea Constituyente para renovar, críticamente, los lazos simbólicos con el país. No prosperó, porque la mayoría de los argentinos detestaba ya lo simbólico - como Spregelburd según “Daulte” (Spregelburd, 2008a,61) - pero sirvió para que algunos buscaran el texto original y lo compararan con el actual. Se descubrió entonces que había una alteración: el original, se dijo entonces, hablaba en nombre de una Confederación Argentina, pero lo que se inculcó en la escuela fue la Nación.

A nadie le importó, aparte de algunos revisionistas a ultranza, aunque la diferencia era diametral en el siglo XIX argentino: federales o unitarios. Lo que quedó hoy es un material que ya no vale nada y en el que nadie cree, discursos que sobrevivieron como clichés a su propia muerte: los que seducen implicando con la emoción y los que seducen distanciando con la razón. Parámetro fijo o variable, narración y descripción, peronistas y radicales, pasión y burocracia, telenovela y costumbrismo. *Bizarra* derrocha valore e imágenes en una explosión tan siniestra y festiva como la canción de Nicolás Varchausky, *Orgullo y Bizarría*,¹⁹ que lleva como título las palabras más incomprensibles del himno escolar a la bandera. Pero no importa. *Bizarra* logra conmigo, como con los ocho mil espectadores argentinos de 2004, los italianos de 2010 y con los lectores que se le atrean a la primera página – las demás pasan solas –, el mismo milagro que Huguito Capriota con Trisha. Aparecen verdades singulares que perforan la *doxa*, las opiniones, la incomprensión y la indiferencia. Aparecen esos países

fantasmas que todos llevamos con nosotros, en la huella y en la herida de palabras y símbolos que detestamos pero que nos emocionan, imaginarios y reales, malditos y benditos, usados y abusados, que están en nosotros, que nos duelen, nos avergüenzan y que, aunque no queramos confesarlo, nos exaltan. Voy a terminar esta conferencia con un ejemplo que muestra, espero, la simultaneidad de la empatía y la distancia: *Orgullo y Bizarría*, la canción original de Varchausky, en el genérico de la puesta en escena italiana.

Hundida dentro del pecho
Crece la desilusión
Sopa de pobres sin techo
Restos de triste Nación [...]

Y ahora que laburo no hay
Que guita no hay
Que nunca nada será igual
Que todo lo diste de más, y a veces no alcanza
Sos como un episodio sin final
Que vuelve y nunca cambia, siempre igual,
No hay forma de escapar
De tanta soledad

Arremanguemos los brazos
Y vamos a trabajar
Muertos en dos mil pedazos
Tenemos hoy por labrar

¹⁹ En este enlace, un video de presentación de *Bizarra* en Roma (2010), con la música y palabras de *Orgullo y Bizarría*, de Varchausky.
<http://www.youtube.com/watch?v=6qJHiOS7rwU>

Cultivaré en mi corazón
Semillas de ira y guitarra
Y estallaré como un cañon
Mi casa que es tierra bizarra.

Cae la lluvia y me arrastra
Se hunden los barcos del mar
Si las estrellas bizarras
Rompen la piel celestial
Nada que hacer,
Ya ni la fe
Nada me queda en la vida
Voy a beber, y a renacer
Bizarra una saga argentina.

La empatía está en la música – una cumbia villera - la risa y la distancia en los afiches peronistas y los personajes travestidos, y la verdad aparece en el texto de la canción. Sin nada, arremangándose para labrar cadáveres, sin fe: estallar, beber y renacer. Porque así somos. Esas imágenes *ready made* coinciden repentinamente con nuestras emociones singulares aquí y ahora y no van a desaparecer nunca, digan lo que digan Frederic Jameson y la globalización.

Referencias:

Antelo, Raúl. « Valor e Pós-crítica” en *Valores. Arte Mercado Política*. (Marques, Reinaldo y Lúcia Helena Vilela, Org.). Belo Horizonte, Editora UFMG/ABRALIC, 2002. 145-147.

Badiou, Alain. *Logique des mondes. L'être et l'événement*, 2. Paris, Seuil, 2006.

Badiou, Alain. “Théâtre et philosophie” en *Frictions. Théâtres écritures* 14, 2008, 21-31.

Bataille, Georges, “La noción de gasto” en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, 2da. Edición, Buenos Aires 2008a, 110-136.

Bataille, Georges. “La estructura psicológica del fascismo” en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, 2da. Edición, Buenos Aires 2008b, 137-180.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de la reproducción mecánica” en *Ensayos interrumpidos I*, Madrid, Taurus 1989.

Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle*. Paris, Quadrige (Presses Universitaires de France), 1999 [1926]

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London, Yale University Press, 1976.

Damore, Damián. “Peripecias en el país del desastre” en *Ñ Revista de cultura* (4-4-2009, consultado el 25-01-2010). en <http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/04/04/-01889917.htm>

Deleuze, Gilles. *Cinéma II. L'Image Temps*. Paris, Les Éditions de Minuit (Collection Critique), 1985.

Dubatti, Jorge. “Introducción. Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura” en. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III* (Jorge Dubatti, Coord.). Buenos Aires, Ediciones del CCC (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini), 2006. 7-25.

Dubatti, Jorge. “El grado cero de la utopía” en *Ñ Revista de cultura* (4 de abril 2009), en <http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/04/04/-01889917.htm> en línea el 28-01-2010.

Dubatti, Jorge. “Posdictadura, multiplicidad, subjetividad” en *Paso de Gato, Revista Mexicana de teatro*. Año 8, N. 40, enero-marzo 2010, 30-32.

Duchamp, Marcel. *Duchamp du Signe. Ecrits* (Reunidos y presentados por Michel Sanouillet, nueva edición corregida y aumentada con la colaboración de Elmer Peterson). Paris, Flammarion, 1975.

Fried, Michael. *Abortion and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

Friera, Silvina. « Ida y vuelta de una pasión bien argentina » en *Página 12* (27- 10-2003, en línea el 10-6-2010) en <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-27354-2003-10-27.html>

Foucault, Michel. *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité 1*. Paris, NRF/Gallimard, 1984.

Gilder, George. *Wealth and Poverty*. New York, Bantham Books, 1981.

Goux, Jean-Joseph. *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*. Paris, Blusson, 2000.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989 [1972].

Greimas, Algirdas J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Gredos, Madrid, 1971 [1966].

Heider, Karl G. “The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree” en *American Anthropologist*, marzo 1988, Vol. 90, n.1, 73-81.

Jameson, Frederic. “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism” en *Social Text* 15, 1986, 65-88.

Lukàcs, Georges. “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo” en *Problemas del Realismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966 [1936], 171-216.

Liotard, François. *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid, 1984 [1979].

Mazziotti, Nora. “La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica”. Conferencia, Pontificia Universidad Católica del Perú (3-9-2008, en línea 20-5-2010). en <http://revistas.pucp.edu.pe/lamiradadetelemo/node/15>

Mazziotti, Nora. *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires, Paidós, 1996.

Mukarovsky, Jan. “Función, norma y valor estético como hechos sociales” en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, México, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975 [1936], 44-121.

Neale, Stephen, “Melodrama and Tears”, en *Screen*, 27, nov.dic. 1986, 6-22.

Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique Éditions, 2008.

Rodríguez Carranza, Luz. “El lugar del melodrama. La teatronovela de Rafael Spregelburd”, conferencia de apertura del Coloquio Internacional *El Melodrama en el mundo ibérico y latinoamericano. El drama del reconocimiento: manipulación, educación, subversión?* Universidad Lumière-Lyon, 31-3/2-4 2011. A la brevedad on-line en las actas del Coloquio.

Spregelburd, Rafael. “Apéndice I. Procedimientos”. En *Fractal, una especulación científica*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001, 111-125.

Spregelburd, Rafael. “Esto es Argentina: bienvenidos a la tierra bizarra” en *Humboldt* (Instituto Goethe) 140, 2004.

Reproducido en <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/prj/arc/es121553.htm>

Spregelburd, Rafael. *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires, Entropía, 2008a.

Spregelburd, Rafael. “A modo de epílogo”. *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires, Entropía, 2008b, 515-529.

Sprengelburd, Rafael. *Los verbos irregulares*. Buenos Aires, Colihue Teatro, 2008c.

Žižek, Slavoj. “La situación es catastrófica, pero no es seria” conferencia, 17 de marzo de 2011 en el auditorio del Banco Central de Bolivia. Traducción del inglés de Mauricio Souza. Ver fragmentos en http://www.larazon.com/version_te.php?ArticleId=360&EditionId=2473&ids=68, consultado el 30-5-2011.