

# Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás)

**Forms of Extension and States of the Story in Contemporary Argentinean  
Fiction (Regarding Rafael Spregelburd and Mariano Llinás)**

**Formas da extensão, estados do relato, na ficção argentina  
contemporânea (a propósito de Rafael Spregelburd e Mariano Llinás)**

**Sandra Contreras**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, ARGENTINA

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS (CONICET)

Profesora de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, e investigadora del Conicet. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Publicó el libro *Las vueltas de César Aira* (Beatriz Viterbo Editora, 2002) y artículos sobre narrativa argentina contemporánea, entre los que se destacan las recientes contribuciones sobre problemas del realismo y sobre los debates en torno al valor en tiempos de posautonomía (“En torno a las lecturas del presente”, 2007; “Economías literarias: Casas-Incardona-Cucurto-Llinás”, 2011; “Cuestiones de valor, énfasis del debate”, 2010; “Saer en dos tiempos”, 2011). Correo electrónico: sandracontreras123@gmail.com

Artículo de reflexión

El artículo forma parte del proyecto “Ficciones en transición: representaciones liminales en la literatura y la cultura visual latinoamericanas contemporáneas”, Agencia Nacional de Promoción Científica, PICT 2011-1005, que desarrollo junto con Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera. Este artículo es una versión del titulado “Estados de la novela. A propósito de *Historias extraordinarias* y *El pasado es un animal grotesco*”, publicado en el número 28/29 de la revista *Pensamiento de los Confines*. Retomo aquí lo referido a la película de Mariano Llinás y, en lugar de la obra de Mariano Pensotti, me ocupo en esta versión del teatro de Rafael Spregelburd.

SICI: 0122-8102(201301)17:33<355:FEERFA>2.0.TX;2-9

## Resumen

A partir de la hipótesis de que la economía ficcional de la extensión que proponen las experimentaciones cinematográficas y teatrales de Mariano Llinás y Rafael Spregelburd constituyen una potente señal del modo en que, en la era de la posautonomía, insisten la pregunta por el valor y la noción misma de obra, se analiza, por un lado, el modo en que el film *Historias extraordinarias* inventa nuevos dispositivos para la puesta en acto de la novela; por otro, las formas de la desmesura que singularizan la expansión de la fábula en la pieza *La estupidez*; ambas, por otro lado, como un punto de inflexión en la tradición narrativa argentina,

*Palabras clave:* ficción argentina contemporánea, teatro, cine, Mariano Llinás, Rafael Spregelburd.

*Palabras descriptor:* Llinás, Mariano, 1975-, Spregelburd, Rafael, 1970-, teatro inglés, cine argentino—historia, películas cinematográficas—Argentina, ciencia ficción, Argentina.

## Abstract

Based on the hypothesis that the fictional economy of extension proposed in Mariano Llinás and Rafael Spregelburd's theatrical and cinematographic experiments constitute a powerful sign of the way in which, in the post-autonomy era, the question about the value and notion of work, this paper analyses, on one hand, the way in which the film *Historias Extraordinarias* creates new devices for the *mise-en-scène* of a novel, and on the other, the forms of excess that characterise the expansion of the fable in the play *La estupidez*. Both, furthermore, will be considered as turning points in Argentinean narrative tradition.

*Keywords:* Contemporary Argentinean Fiction, Theatre, Film, Mariano Llinás, Rafael Spregelburd.

*Keywords plus:* Llinas, Mariano, 1975 -, Spregelburd, Rafael, 1970 - english theater, Cine-Argentine history, cinematographic films-Argentina, science fiction, Argentina.

## Resumo

A partir da hipótese de que a economia ficcional da extensão que propõem as experimentações cinematográficas e teatrais de Mariano Llinás e Rafael Spregelburd constitue potente sinal do modo em que, na era da pós-autonomia, insistem a pergunta pelo valor e a noção mesma de obra, analisa-se, por um lado, o modo em que o filme *Historias extraordinarias* inventa novos dispositivos para a posta em ato do romance; por outro, as formas da desmesura que singularizam a expansão da fábula na peça *La estupidez*; ambas as duas, por outro lado, como um ponto de inflexão na tradição narrativa argentina.

*Palavras-chave:* ficção argentina contemporânea, teatro, cinema, Mariano Llinás, Rafael Spregelburd.

*Palavras-chave descritores:* Llinas, Mariano, 1975 - Spregelburd, Rafael, 1970 -, teatro Inglês, história do cinema argentino, filmes-Argentina, ficção, Argentina.

RECIBIDO: 3 DE MARZO DE 2012. EVALUADO: 11 DE ABRIL DE 2012. ACEPTADO: 17 DE ABRIL DE 2012.

LO QUE SIGUE es una primera reflexión en torno a unos proyectos cinematográficos y teatrales que en los últimos años experimentan de un modo tan particular como intenso con la extensión; que trabajan y se moldean en la complejidad de las formas y sobre todo de las intenciones desmesuradas; y que por esto, según me interesa proponer, constituyen una potente señal de los modos específicos en que, en un régimen de ambivalencia como es el que define, según un diagnóstico ampliamente consensuado, la era de la posautonomía, insisten la pregunta por el valor, el punto de vista del Arte y hasta la noción misma de *obra*. Pienso, naturalmente, en la monumental *Heptalogía de Hieronymus Bosch* que Rafael Spregelburd escribió y estrenó entre 1996 y 2008, con sus siete obras resonando unas en otras, con sus laberintos crecientes y espiralados de ficción y realidad; en *Bizarra*, también de Spregelburd, la gran saga melodramática argentina representada en 2003 a lo largo de diez semanas-episodios con casi treinta horas de emisión; pienso también en *El pasado es un animal grotesco*, la obra que Mariano Pensotti estrenó en marzo de 2010, y en su declarada y elocuente ambición narrativa; pienso en la película de Mariano Llinás que fue suceso en el Festival de Cine Independiente en Buenos Aires de 2008 (Bafici), en esos 245 minutos de *Historias extraordinarias* destinados a consagrarse de inmediato en un verdadero acontecimiento en el nuevo cine argentino. En un contexto de puesta en crisis, o de pérdida de vigencia del valor, unos proyectos artísticos que apuestan por las grandes cosas, casi en el sentido clásico del término –las grandes ideas, las grandes realizaciones, los grandes relatos–, unos proyectos artísticos que se constituyen bajo el signo de la ambición –también en el sentido más clásico del término: ser “la máxima expresión de algo”–, no pueden sino llamar nuestra atención y hacernos interrogar por lo que, aprovechándome salvajemente de la fórmula de Didi-Huberman, quisiera pensar en tanto indicio de algo así como la supervivencia del aura en la era de la posautonomía. Por razones de espacio, pero fundamentalmente por las resonancias de una en otra y por el interés literario con que sus autores reflexionan, en distintas ocasiones, sobre las posibilidades del relato en los comienzos del siglo XXI, me detendré aquí en la película de Llinás y en una de las piezas de la *Heptalogía* de Spregelburd, *La estupidez*.

---

1 Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970) es uno de los dramaturgos y directores más representativos de la renovación teatral argentina de las dos últimas décadas. Su obra, prolífica, y representada en distintos idiomas, muchas veces estrenadas por prestigiosos directores del mundo, cuenta con alrededor de treinta obras entre las que se destacan, para nuestros intereses, *Bizarra. Una saga argentina* (2003), las recientes *Todo* (2010) y *Apátrida* (2010), y las siete obras que componen la *Heptalogía de Hieronymus Bosch: La inapetencia* (2001), *La extravagancia* (1997); *La modestia* (1999); *La estupidez* (2003), *El pánico* (2003), *La paranoia*

### Preliminares en torno a la extensión

La extensión extrema, dice Beatriz Sarlo, es aurática y recuerda aquello que, detrás del arte, lo sostuvo durante siglos. Lo argumenta, en un artículo de 2004, “La extensión”, a partir de la propia experiencia de escuchar, en noviembre de 2001 y ejecutado por el cuarteto Pellegrini en el teatro San Martín, el cuarteto de cuerdas n° 2 de Morton Feldman, que se extiende por más de cinco horas; y a partir de asistir, en diciembre de 2003, a la lectura-representación del texto completo de *Moby Dick* que los actores Emilio García Wehbi y Luis Cano acometieron, en forma alternada pero ininterrumpidamente, a lo largo de algo más de veinticuatro horas en la sala de Espacio Callejón, también en Buenos Aires. Siendo su tema la extensión como ruptura estética de los formatos de la convención, Sarlo se ocupa también allí de los presupuestos formales que pueden dar razón a las 551 páginas de *El pasado* de Alan Pauls, una longitud en absoluto extraña –dice– a la literatura del siglo XX, aunque sí excepcional en el contexto de la narrativa argentina contemporánea. No son, sin embargo (y a pesar de que mi tema será, en parte, los modos de la novela fuera del libro), las razones ensayadas en torno a la novela larga de 2003 las que me interesan aquí, sino aquellas que Sarlo desarrolla a propósito de esas experiencias musicales y teatrales en las que la duración desacostumbrada –dice– exige no solo a los ejecutantes sino también a la audiencia un compromiso corporal y un desafío de atención fuera de toda escala, esto es, unas fuerzas extraordinarias para acompañar, hasta el final, el cumplimiento de la pieza. Es notable, y por demás interesante, en este sentido, el énfasis que Sarlo pone no solo en registrar y en exhibir los efectos corporales (excitación, hastío, irritación, desorientación en un caso, agotamiento, adormecimiento, querer moverse en el otro) que resultan del sometimiento físico

---

(2008), *La terquedad*, (2009). Ha recibido numerosos premios locales e internacionales, entre los que se destacan el Tirso de Molina (España), el Casa de las Américas (Cuba), el Premio Nacional de Dramaturgia (Argentina), el Municipal (Buenos Aires), y en varias ocasiones los premios Argentores, María Guerrero, Trinidad Guevara, Clarín, Konex y Florencio Sánchez. Puede encontrarse información sobre su obra en <[www.spregelburd.com.ar](http://www.spregelburd.com.ar)>. Mariano Llinás (Buenos Aires, 1975) es director, productor y director del llamado Nuevo Cine Argentino. Si bien su filmografía es reducida (*Derecho viejo*, cortometraje, 1998; *Balnearios*, documental, 2002; *La más bella niña*, cortometraje, 2004; *El humor* [*pequeña enciclopedia ilustrada*, 2006]), la repercusión de *Historias extraordinarias* le valió el reconocimiento de la crítica argentina y numerosos premios, entre ellos el Premio Especial del Jurado y el Premio del Público en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, edición 2008. Desde 2003 integra la productora El Pampero Cine, que lleva adelante su actividad por fuera de las estructuras de financiamiento tradicionales del cine industrial. Participó en la escritura de los films *Secuestro y muerte*, de Rafael Filippelli, y *El estudiante*, de Santiago Mitre. Actualmente está rodando *La flor*, su segundo film de ficción.

a la extensión desmesurada (*dificultad, presión y exigencia* física son términos recurrentes en su argumentación), sino también en dejar testimonio del suspenso al cual se exponen los espectadores desde el momento en que deciden asumir el riesgo de *soportar* esa dificultad (Sarlo subraya el término y aclara además que lo usa en “sentido fuerte”): “¿cómo puede terminar esto si efectivamente logra terminar?, ¿en qué condiciones se llegará a un final?, ¿cómo serán más de veinte horas para dos hombres que deben permanecer despiertos, leyendo, percutidos por la fatiga y eventualmente por el desaliento?” (Sarlo, “La extensión” 14), o bien: ¿qué sucederá (en un concierto de más de cinco horas) cuando el paso de un tiempo inusual, pese sobre el cuerpo? Sortear esa prueba de resistencia pero también aceptar el desafío (“compromiso” es otro de los conceptos fuertes) no por un simple deseo de escucha, según el “plegadizo orden del gusto”, sino como una decisión de seguir la señal de algo exterior, “algo del orden estético duro”, es, para Sarlo, el signo incontestable de que el tiempo puede todavía vivirse como sustancia estética, de la insistencia de lo aurático en el mundo contemporáneo.

¿Será posible percibir la extensión desde un ángulo ligeramente diferente? ¿Será posible experimentar ese cruce del umbral del tiempo desde una perspectiva que, aun cuando no deje de registrar ese otro cruce al que conduce (“la separación de la obra respecto del mundo” (“La extensión” 16), según la precisa definición de Sarlo), no lo conciba sin embargo, no al menos centralmente, como un desafío técnico o formal con el que poner a prueba la resistencia y la duración de la experiencia estética en el mundo contemporáneo? Creo que el magnífico ensayo de Rafael Spregelburd sobre la duración, “Todo es relativo. Pero esto depende”, de 2008, muestra algo al respecto. Spregelburd, muchas de cuyas obras giran precisamente en torno al problema de la cotización, del dinero y del valor, empieza por articular la economía ficcional de la larga duración (la extensión es aquí, ante todo, una economía) con la economía del capital en el sentido más estricto. No se trata entonces de medir la duración en relación con los módulos temporales de la *cotidianeidad estética* (porque la escala, desde luego, siempre es relativa pero todo depende de la elección del parámetro) sino en relación con el tiempo de ocio que cada sociedad, según sus desiguales estructuras económicas, puede permitirse. “La duración de una obra es lo que la cultura que la ve nacer pueda permitirse como tiempo robado (tiempo ocioso) al funcionamiento del capital que se mueve (muerto y sepultado por Hegel) en sus estructuras más profundas”. Esto postula Spregelburd mientras razona que la extensión de cuatro o cinco horas de

---

2 Para la relación del teatro de Rafael Spregelburd con el problema de (de los) valor(es), remito al excelente ensayo de Rodríguez Carranza, “Mesuras y desmesuras”.

una obra no podría valer lo mismo en la Alemania del primer mundo donde al ciudadano le sobra el tiempo y el teatro es cuestión de Estado, que en un hipotético mundo socialista en el que, según querían los estudiosos marxistas, podría disponerse de 23 horas y 15 minutos libres de trabajo; ni que en colonias como las nuestras en las que, si por un lado la puesta en cartel de una obra desafortunadamente larga acarrea concretas dificultades logísticas (conseguir sala) y serios problemas de costo, por otro el mercado pero también la gente se han vuelto por completo “locos”. Será por esto –conjetura entonces Spregelburd–, será porque el capitalismo flagrante y alienante por aquí llevó a “la gente”, por ejemplo hacia 2001, a “una natural desconfianza ante cualquier medida que se le presente como institucionalizada”, que sus obras, “pese a la duración desafortunada de algunas, han tenido siempre una razonable cantidad de espectadores” (4)<sup>3</sup>. Una relación “loca” con el mercado, que es precisamente lo que salta a la vista en la desmesura del gesto, en el prodigio colectivo de producción que es *Historias extraordinarias* y que el mismo Llinás, que decide prescindir de los subsidios del Estado –tanto de sus condiciones como de su dinero–, agita como bandera de victoria: no solo la dialéctica entre costo económico bajísimo y altísimo rendimiento técnico, sino también la relación entre la inversión total de los recursos (imaginativos, ficcionales, económicos) y el resultado de un producto único (me refiero a esa pregunta, a la que Llinás siempre responde con una firme puesta entre paréntesis de los cálculos, de por qué no hacer, con las tres historias que después de todo nunca se intersectan, tres películas en lugar de una). A todo lo cual podría agregarse la tesis final del ensayo (el cambio de escala como una actitud, *ni necesaria ni obligatoria* pero brutalmente eficaz, frente a la creación), para poner entre paréntesis, como lo hace Spregelburd, las cuatro horas de *Historias extraordinarias* (tópico obligado, desde su estreno, para quien quisiera reseñarla) y percibir esa extensión, simplemente, como la forma que se dio un “mecanismo narrativo, endemoniado, mutante, complejo y entrópico”, que es lo que la película tiene de “verdaderamente singular” (4). No se me escapa que en su artículo Sarlo se está refiriendo a cinco horas de ejecución musical y a veinticuatro horas de puesta en escena continua (acontecimientos en los que, como bien dice, los espejismos auditivos, la confusión y hasta la pérdida de las referencias habituales de tiempo deben ser de rigor). Pero no deja de ser interesante observar, y aun cuando probablemente no se trate más que del pasaje de la perspectiva del crítico a la del creador, ese

---

3 La crisis de 2001 en Argentina fue financiera pero sobre todo política y social, producto –entre las razones más inmediatas– de una depresión económica de cuatro años. Estalló puntualmente después de las restricciones a la extracción de dinero de los bancos, a través de manifestaciones populares y los “cacerolazos” que provocaron la renuncia del presidente Fernando de la Rúa.

viraje mínimo aunque crucial que el ensayo de Spregelburd abre en el ángulo de visión: ya no es el punto de vista de quien registra cómo una audiencia reducida sostiene el arte y pasa su prueba sino el punto de vista de quien se encontró con unos cuantos locos y entusiastas que, a sala llena, se aventuraron a vivir con él una fiesta, a seguir sus líneas de fuerza, de exploración.

Spregelburd no solo se refiere aquí al fenómeno de *Bizarra*, el “teatro-novela” que ocho mil espectadores acompañaron en 2003 a lo largo de casi tres meses, en el estreno semanal y la repetición diaria de los diez capítulos-entrega, y cuya prolongación tiene todo que ver con las derivas telenovelescas y las complicaciones del melodrama. Remite a su vez a la “mítica” puesta en escena de *La estupidez*, también de 2003: a la alternancia, sobre la misma escenografía (una única habitación que hace las veces de distintos cuartos de un motel en una ruta de Las Vegas), de cinco historias paralelas que a la vez que se expanden y se entrelazan, milimétricamente, a través de mil y una vicisitudes, sobreexigen a lo largo de sus tres horas y media a los únicos cinco actores que encarnan a los veinticuatro personajes de la pieza. “*La estupidez* –dice Spregelburd– no conoce de medidas” (Spregelburd, *La estupidez* 8) y, en efecto, si el paulatino y envolvente crecimiento de la obra va creando el efecto de un “demasiado lleno”, la desmesura parece volverse inabarcable cuando, abstrayéndose literalmente del concepto de medida, recurre a la geometría proyectiva –al principio que dice que las rectas se cortan en el punto impropio del infinito– y llega entonces el *punto* en que vemos sobre el escenario dos escenas no solo cortándose una a la otra, con sus entradas y salidas, sino literalmente *superpuestas*; y *La estupidez* da por tierra “con cualquier prejuicio que [sus] actores o [él] hubiera[n] podido tener acerca de los límites de lo actuable” (Spregelburd, *La estupidez* 8). Lo interesante, desde luego, es la pulsión con que, lejos de ser un límite, la exigencia actoral de máxima se vuelve desafío pero también forma inevitable, tanto para el dramaturgo como para la compañía, para el montaje de *La paranoia*, la obra siguiente que, en sus dos años de ensayo y de escritura al pie del escenario, “empezó a extenderse y a convertirse en un monstruo de rara anatomía y de extravagante organicidad”. “¿Cómo superar los niveles de lenguaje, de precisión y de disparate a los que el grupo había llegado con aquel montaje titánico que fue *La estupidez*?”, se pregunta Spregelburd (“Respuestas”). “Nadie –responde– nos pedía explícitamente que fuéramos más allá, pero creo que es natural en la historia de todo grupo evitar la tendencia a volver un poco más acá. Que *La paranoia* iba a ser igual de titánica era algo que ya estaba implícito antes de sentarme a escribir” (151).

Y es la fruición de estos autores por la realización y exhibición de proyectos ambiciosos, la asunción de ese riesgo como un gesto artístico que es también,

y ante todo tal vez, un desafío épico, un “compromiso incondicional”, lo que conmociona y resplandece en un escenario dominado por la idea de que el valor –el énfasis puesto en el valor, y hasta en la lógica de la gran obra– está fuera lugar.

Dicho lo cual, ¿habrá que emparentar entonces esta fruición con el orgullo con el que, en términos de Richard Sennett, el artesano exhibe la lentitud del tiempo invertido en su trabajo y los distintos obstáculos técnicos sorteados, y con el que disfruta esa recompensa a la habilidad y al compromiso que significa el buen resultado? Porque no sería del todo erróneo decir que, en principio, tanto la película como la pieza parecen tenerlo todo de la definición amplia de artesanía que –según Sennett– desafía a las instituciones del capitalismo flexible y su lógica de la transacción a corto plazo: el empeño en hacer algo bien por el simple hecho de hacerlo bien, el énfasis en la objetivación del trabajo y, sobre todo, ese tiempo y esa obsesión a los que el nuevo capitalismo tanto les teme, y que Paul Valéry, cuando decía que “el hombre de hoy ya no trabaja en lo que no es susceptible de ser abreviado”, diagnosticaba ya a comienzos de siglo como algo en curso de desaparición. Y es que no solo es evidente que en estas obras hay trabajo, mucho trabajo, y trabajo de muchos, cooperativismo, sino que su realización llama a poner en primer plano –en un momento de baja cotización de la maestría en el oficio de escribir– la relación –clásica, modernista, autónoma, como queramos llamarlo– entre técnica y resultado. No obstante, es evidente a su vez que nada de ese pragmatismo ilustrado, postulado como alternativa ética para el diseño de estrategias colectivas en la era del nuevo capitalismo, puede dar cuenta de unos proyectos cuyo trabajo, enorme, sitúa la pregunta por “lo bien hecho”, la estrategia de la obsesión y el tiempo artesanal, en el marco mayor de la pregunta por la ambición artística. No es, por lo tanto, en el artesano de Sennett en lo que habría que pensar (no al menos de un modo excluyente) sino, en otra dirección, en eso que Roland Barthes llamaba en 1978 la “intencionalidad típica de la Obra como monumento personal, objeto loco de investimento total”, y en lo que también entonces señalaba como ese “sentimiento –ya cada vez más difícil de encontrar– de que la escritura está ligada a un *trabajo*, a una pedagogía”, a un oficio, esto es, pensar en la Obra y el *trabajo* (la mayúscula y la itálica son de Barthes) que *La preparación de la novela* registraba ya como objeto arcaico, como la puesta en escena de un Valor, de una Fuerza activa (las mayúsculas siguen siendo de Barthes) de esas que “ya no hay” (Barthes 353-355).

No quisiera, sin embargo, situarme de este modo –al valorar el “enorme trabajo” puesto en la consecución de unas “obras”– del lado de una sensibilidad modernista que entiende el trabajo solo como un “trabajo crítico” con las formas y que encuentra en él la mejor garantía para evitar que las obras derrapen en el



descontrol, la chabacanería o, simplemente, la banalidad<sup>4</sup>. Preferiría, antes bien, y si fuera posible, que la puesta en relieve de estas pulsiones anacrónicas que me gusta percibir tanto en *Historias extraordinarias* como en *La estupidez*, pudiera asociarse con un gesto crítico como el de Daniel Link cuando se exalta con el experimento “grandioso” de *Lost*. Dice Link: lo heroico de *Lost*, cuya política narrativa es haber sostenido el deseo del relato contra viento y marea –contra la crisis, tantas veces decretada, de la “gran novela”, de los “grandes relatos”–, reside en la experimentación con “soluciones posnarrativas de alcance hoy insospechado”, la más contundente de las cuales estaría dada por la opción, inédita en televisión, de “continuar después de haber terminado”. Es esta euforia ante lo que no se termina, más cerca de la alegría del héroe en la victoria que de la exhibición de la resistencia en la prueba, la que me interesa subrayar como *actitud* del espectador ante la obra de duración inusitada<sup>5</sup>. Se dirá, no obstante, y con razón (una vez advertido que el discurso empezó a cargarse de un imaginario guerrero con sus “banderas de triunfo”), que la capacidad del héroe para sortear las pruebas define también, y medularmente, el mundo de la épica. Es cierto. Lo que no quita que nos parezca plausible y conveniente distinguir dos modos, mejor dicho, dos actitudes ante la extensión, como dos formas de experimentación: la actitud vanguardista que hace de la duración extrema un estandarte con el que ofender el sentido común estético, desquiciar la percepción, destruir los módulos temporales cotidianos (la “ofensiva vanguardista”, en términos de Sarlo), y que registra y exhibe satisfecha las dificultades vencidas, o el entusiasmo ante lo gigantesco, lo desaforado, lo descomunal, lo inusitado (el vocabulario cambia), como exploración y celebración de las potencias. Es, apenas, una cuestión de énfasis, como quien dice, de sensibilidad: nada más que una preferencia por el “yo quiero”, según la ética de la ambición, por sobre el “yo puedo”, según la moral del poder crítico.

### Estados del relato

Pero vayamos a las obras. Hablamos recién de anacronismo y es momento de decir que, en efecto, tanto en la película de Llinás como en el teatro de Spregelburd importa el interés por multiplicar exponencialmente las capacidades narrativas del relato. *Bizarra* y el melodrama, *La estupidez* y el formato de

4 Pienso en un artículo como “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” de Beatriz Sarlo, de 2006, al que me referí en “En torno de las lecturas del presente”.

5 Remito a las entradas sobre *Lost*, en especial “*Lost*, novela beckettiana” y “*Lost*, novela” en la sección “Diario de un televidente”, en “*Linkillo (cosas más)*” <linkillo.blogspot.com>, ahora recogidas en el libro *Textos de ocasión* (Link).

*road-movie*, más tarde *La paranoia* con su mezcla de ciencia ficción y telenovela venezolana, y en general la *Heptalogía*, con sus “obras largas, imposibles, referidas unas a otras como una suerte de metatextos casi teóricos acerca de la ficción” (Sprengelburd, “Respuestas” 155), darían contenido, y en forma espectacular, a esta poética. Pero lo que en Sprengelburd es experimentación con unos formatos genéricos, como un instrumento para sobreimprimir sobre el mundo la realidad compleja de la fábula, en Llinás, de un modo más clásico tal vez, se trata más específicamente del interés por crear, hoy, grandes ficciones, y, concretamente, según declara, por “reconstruir”, por “revivir”, de algún modo, la novela del siglo XIX. Es interesante, como primer dato, este subrayado; interesante y curioso, toda vez que tiene a mano una referencia contemporánea, y tan próxima a sus intereses, como *La vida instrucciones de uso*, la meganovela de Perec: Llinás y su intención de construir un film “que fuese lo más parecido a una novela de aventuras del siglo XIX” (Koza). Desde luego Llinás no deja de interrogarse sobre las posibilidades de semejante empresa hoy, y si quiere explorar las opciones de reconstruir la emoción y el vigor narrativo de la novela de aventuras desde una modernidad que hizo estallar la noción de relato clásico, advierte muy bien que no se tratará, ahora, de caer en la parodia autoconsciente<sup>6</sup>. Con todo, si Llinás aborda esta interrogación con la certeza de que no es necesario desconocer la historia de la novela en el siglo XX, ni siquiera refutarla, es porque no se trata en *Historias extraordinarias* de un simple “retorno a” sino de interrogar las potencialidades (pos)narrativas que puede abrir hoy la novela clásica y de explorar no solo nuevos usos para ese formato sino nuevas formas de percepción para el relato.

Ahora bien, Llinás no es novelista y, lógicamente, si la novela sobrevive en el film lo hace en las condiciones (¿y los límites?) que le impone el lenguaje cinematográfico. El recurso al procedimiento rector de la voz en *off* es, en este sentido, clásico. Solo que se aplica de un modo tan masivo que el texto correspondiente a esa voz –escrito, por lo demás, con un alto grado de “composición literaria”, al punto que se tiene la impresión de que podría ser leído de modo autónomo– cubre *toda* la representación. Lo que, por cierto, le confiere a esta aproximación a la novela un carácter extremadamente peculiar que, entiendo, puede leerse desde una doble faz<sup>7</sup>.

6 Para la poética de Mariano Llinás puede verse su edición anotada y comentada del guión de *Historias extraordinarias*.

7 No podrá pasarse por alto, en este sentido, en relación con *Historias extraordinarias*, el alto impacto que significa este recurso masivo a la palabra después de las *poéticas de la abstención* que signaron a los films más consagrados e indiscutidos del nuevo cine argentino: si el cine de Martín Rejtman o el de Lisandro Alonso obtienen buena parte de su rédito estético de las

Por un lado, a la par del efecto de “extraordinariamente bien hecho” que deriva de esa perfecta imbricación, sin fisuras, sostenida todo a lo largo de la película, entre la línea de la voz en *off* y la superficie de las imágenes y escenas, de la calibración rítmica y del virtuosismo de precisión con que se intercalan, en el contínuum de la voz en *off*, las escenas habladas por los actores, hay un encanto que resulta, en buena medida, del espesor que la película va creando *entre la palabra y la imagen*, del volumen que crece y se agiganta a partir de los desfases y los blancos que entre ellas necesariamente van abriéndose. Es en ese espesor, en ese volumen, que tiene lugar una peculiar forma de consumo, y de contacto con el formato y el mundo de la novela: la *escucha*.

Porque, por otro lado, lo singular es la experiencia a que este procedimiento nos enfrenta: no se trata simplemente de seguir una película durante cuatro horas –nada extraordinario podría haber allí– sino de escuchar, en forma prácticamente ininterrumpida, la emisión continua de un relato –de tres relatos– a lo largo de ese lapso. Lograr crear ese círculo de atención para el oído, para el acto de escuchar –para el acto de escuchar unos relatos contados en voz alta– es la proeza de la obra. ¿Podrá decirse, entonces, que es por esta inmediata y sostenida conversión del espectador en oyente que resplandece en ella el aura de la narración benjaminiana? Por cierto, no podrá pasarse por alto el impacto de la experiencia. Formulo la duda, sin embargo, no solo porque si hay un formato incompatible con la lectura en voz alta es precisamente el de la novela (Benjamin deducía de esa imposibilidad la soledad consustancial de sus lectores), sino porque intuyo que sería un error enfatizar un costado nostálgico que el film no plantea ni transmite. Escuchar unas “novelas” –porque de hecho, la materia de los relatos, como veremos, es materia novelesca– en esa rara reedición de la comunidad de narrador y oyente que tiene lugar en la sala a oscuras y en silencio es la forma en que *Historias extraordinarias* indaga, explora e inventa no solo –o no tanto– un nuevo uso del género novelesco como nuevos dispositivos para su realización y su percepción: para su *puesta en acto*.

La materia de las historias es, decía, novelesca. Si lo que diferencia a la novela de la narración artesanal es, en términos de Benjamin, el interés del lector en el sentido de la vida, pero sobre todo su voluntad de clausura, esto es, el interés en el fin de esa vida que se está leyendo, la película de Llinás trabaja, en la oralidad de la voz que reclama un oyente, con esta materia clásica y moderna del relato

---

poéticas de registro neutro con las que revirtieron el cine “discursivo”, de claro mensaje social y político, de los años ochenta (Cf. Aguilar), la sobresaturación de la palabra de *Historias extraordinarias*, sobre todo por ese estilo clásico, tan poco deudor del verbalismo experimental, no puede menos que marcar un giro sustancial y merecer una particular atención.

que es la de “contar vidas”. Lo hace, por lo demás, moldeando su relato en un imaginario novelesco decididamente clásico: la intriga, la curiosidad y la euforia de la clásica novela de aventuras (Stevenson en primerísimo lugar, pero también Conrad, Kipling, Hergé). La estructura básica de los tres relatos se funda en la disponibilidad de los tres protagonistas, en rigor, meras funciones narrativas –X, Z, H– a sumergirse y a hacer avanzar la aventura en la que de golpe se encuentran, imprevista, fortuitamente. Solo que la aventura de X, Z y H consiste aquí no solo en experimentar un fragmento extraordinario desprendido del contexto total de la vida como si fuera un *acontecimiento vivido por otro* (Simmel), sino en cruzarse con vidas de otros, que son, en rigor, las historias auténticamente extraordinarias. Podría decirse: X, Z y H protagonizan la aventura de mirar, leer, escuchar, pensar, la historia extraordinaria de los otros que les salen al cruce. La voz en *off*, en una segunda mediación, procede a contar las novelas que resultan de esos encuentros, y lo hace a través de un mecanismo peculiar: al tiempo que expande –como narrador omnisciente– las historias representadas y nos deja entrever otras tantas que parecen salirse de la pantalla, cada tanto adelanta lo que va a suceder, o recorta la información que hace falta saber en cada momento para seguir el relato, o resume, para el espectador, las líneas que se han ido dispersando. Es este efecto de resumen el que abre la película (“Bueno, la cosa es así”, es lo primero que escuchamos) y el que condensa su mecanismo peculiar: la postulación de la ficción, la postulación de la novela.

Pero si la postulación oral de estas novelas (de estos resúmenes de novelas), con el consecuente desfase entre la historia entrevista, la representada en las imágenes y la efectivamente relatada, enrarece el espesor aurático que instala de inmediato la expectativa generada por la voz en *off* –por la inmediata conversión del espectador en oyente–, disipando de entrada la nostalgia de un simple “retorno a”, no sería del todo impertinente observar que en cada una de las tres historias resuenan, por cierto ligeramente transfiguradas, cada una de las formas que Benjamin identificó en la curva del relato: narración oral, novela, información.

Para empezar de atrás para adelante, allí está la Historia Tres y el hecho, por demás interesante, de que el personaje que en la película encarna el modelo de narrador oral –César, el viejo– sea el que, teniendo disponibles las condiciones más propicias para reactualizar la experiencia de la narración –no solo un caudal importante de anécdotas amasadas en la experiencia de la vida sino, sobre todo, el aburrimiento de un viaje a la deriva, óptima situación para predisponer a la escucha del oyente–, termina por aburrir, cansar, y hasta dormir a H que es, por lo demás, el más joven, el más indolente y, también, curiosamente, el más *desinteresado* de los tres protagonistas. La paradoja potencia una anterior: porque

H, cuyo interés en *el relato en sí* (esto es, en el dogma mismo de la película) es por completo nulo (ningún interés en el viaje como aventura, ningún interés en las anécdotas que el viejo no para de contar) es el que, sin mayor sujeción en su periplo (de hecho, un minuto más sin encontrar los monolitos y lo abandonaba todo), queda sin embargo atrapado en la aventura (en su desborde) y sujeto, contra su deseo, al relato (a su continuo irrefrenable): literalmente, no puede escapar (será el último en liberarse, trabajosamente, del arresto militar), y solo le queda dar la espalda y *dejar de escuchar*. Por esto, la última de las anécdotas que César anuncia como la más interesante (“esta es de veras buena”), la que se decide a contar en el último recodo del viaje no obstante el silencio y la apatía de H, y la que la película enuncia en la propia voz del viejo (ya no en la del narrador), se cuenta en inglés, es decir, en la lengua misma de la aventura, sí, pero también en una lengua extranjera que requeriría, para quien quisiera escucharla, de una traducción. *Historias extraordinarias*, y su voz en *off*, le dejan la palabra al narrador oral exactamente en ese punto en el que la precaria comunidad de narrador y oyente que se había establecido –la única, por lo demás, en toda la película– se disuelve por completo para perderse finalmente en la nada: por un lado un viejo, dueño de mil historias, contándole a nadie la mejor de sus anécdotas; por otro, un joven cansado, haciendo oídos sordos, perdiéndose la canción-talismán que podría haberlo salvado de la celda. Por esto la tercera historia, y con ella la película, termina con una canción, también en inglés, también en la voz del viejo, que César entona, y casi habla, como en *off*, sobre la imagen de su propia cara que es la que se lleva, solitaria y confundida con la extensión de la provincia de Buenos Aires, el final de la película.

Del otro lado, en la Historia Uno que la abre, el detective improvisado y solitario que es X imagina, después de robar un maletín y cometer un crimen, el relato policial que obrará de marco explicativo a la escena en la que fue testigo y partícipe a la vez. Lo hace a partir del expediente que lee como una extensa y complicada novela policial, a la que va nutriendo con las noticias que recoge del diario y la radio locales. El relato cinematográfico, mientras tanto, exhibe y se divierte con las técnicas de la exposición informativa (recorte, montaje fotográfico, cuadro sinóptico), al tiempo que trabaja con una percepción que opera por *flashes* informativos como cuadritos de historietas, que se desplazan movilizándolo la pantalla. Es, podría decirse, la historia que se moldea más claramente en –y que bromea más con– la sensibilidad y los modos de percepción y lectura contemporáneos. Para probar su fracaso, o su inutilidad (porque es justamente el abigarramiento de información el que conduce al ejercicio deductivo del Dupin vernáculo a derrapar en fantasía, error y falsedad: la información como vía para el

fracaso en la explicación, para el alejamiento definitivo de lo plausible), el cuento de amor que el detective no pudo siquiera sospechar y que enuncia una voz femenina, invade y ocupa por completo la historia durante un rato al tiempo que saca abrupta, inesperadamente, a la película de su cauce.

En el medio (literalmente avanzando por el medio: ni abre ni cierra la película, ni abre ni cierra ninguno de los tres “actos” en que se divide), la segunda historia, la de Z, es de algún modo el centro del relato. Siendo la más auténtica e intensamente novelesca –porque la revelación del sentido de una vida está en su nudo–, es el corazón de todo el film. Z no se encuentra con un hombre sino con la historia –que deberá recomponer– de un hombre muerto, Cuevas, al que viene a reemplazar en una oscura dependencia estatal de la provincia de Buenos Aires. Esa historia adopta, en la reconstrucción de Z, la forma de un laberinto que, con los años, para volverse invisible y disimular una vida secreta, Cuevas ha ido trazando a lo largo y ancho de un extenso territorio. La cámara central de ese laberinto está, no en la cuenta bancaria que la película paródicamente llama “tesoro” y que empuja a Z hasta el África, sino, naturalmente, en la carta que, leída en voz alta por el mismo Cuevas, deja adivinar la conmoción de una identidad y de toda una vida, al modo de esas escenas borgianas en las que el hombre sabe –irónicamente y para siempre– quién es. Para Borges, y para la película, estas escenas son los momentos de verdad del relato, y todo tiende a él como a su corazón maligno. Llinás rodea toda esa parábola vital de una atmósfera que le confiere el aura de un proyecto grandioso (como esos proyectos tan enormes como fútiles que animan a los extravagantes artistas de Perec); también de la melancolía de la muerte (con su rey león agonizando en un exilio pampeano) y del interés de una vida que, como las de *La vida instrucciones de uso*, termina perdiéndose en la nada.

En esa atmósfera, que emana a su vez del tono borgiano del relato –razón por la cual, probablemente, la narración de *Historias extraordinarias*, su tono, suene tan argentina y universal al mismo tiempo–, se despliega la economía del relato: esa ajustada relación entre rigor y aventura que, junto con la índole de resumen que le otorga el mecanismo de postulación de la ficción, define su peculiar, por paradójica, forma sintética. Porque lo cierto es que, no obstante su extensión, la película de Llinás –que por lo demás sabe muy bien de este linaje– bien podría admitir el repertorio de calificativos que Borges esgrime para apostar por la imaginación razonada de las mejores tramas: no solo *interesante*, *legible* sino también *económica*, *límpida*, *cuidadosa*, *premeditada*. Solo que si la ley borgiana dice que “todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (“El arte narrativo y la magia”), la aventura de Llinás va abriendo, progresivamente, como “películas dentro de la película”, líneas de derrape. Porque todo transcurre,

también, hacia lo inconducente (la secuencia de los Jolly Goodfellows filmada, en el final, con guión, personajes, tiempo y exteriores enteramente nuevos; la historia de Salomone y su desaforada arquitectura, incrustándose en la historia de X como un desborde en relación con su necesidad narrativa; la “digresión romántica” de Lola Gallo frente a la cual, cuenta Llinás, muchos de los espectadores abandonan, a poco más de mitad de camino, toda complicidad) y esa deriva en la proliferación –en la que los cambios de rumbo son irrenunciables aun a riesgo del error– son fundamentales para que la película enuncie y afirme su dogma: el del impulso irrefrenable del relato.

Ahora bien, la experimentación de Llinás con la desmesura del relato tiene una tradición muy próxima y por demás potente en la escena argentina contemporánea: la estela abierta por Rafael Spregelburd desde los años noventa en el teatro, una intervención (en el sentido amplio del término) que por muchos motivos convendría leer en paralelo con el desacomodo de valores que supone la gran operación (también en el sentido amplio del término) de la literatura de César Aira para la ficción argentina de las últimas tres décadas. *Todo*, la última obra que estrenó en 2009, señala precisamente a través de su título, y como muy bien lo observó Luz Rodríguez Carranza (“Fábulas morales”), lo extemporáneo de esta ambición: una vez que las totalidades –las grandes ideologías, las identidades– han sido derrumbadas y cuestionadas, y una vez que la disolución se impone como lema de la era contemporánea, Spregelburd responde, a la consigna del festival que lo convocó, hablando de *todo*<sup>8</sup>.

Consideremos brevemente *La estupidez*, la obra que en su montaje titánico devino “inabarcable, grosera, barroca” (Spregelburd, *La estupidez* 8) y en la que, según declara en distintas oportunidades, Llinás encontró la forma que estaba buscando para *Historias extraordinarias*. ¿Cuál es la forma que adopta aquí la desmesura? En principio, no se trata, como en el film, de la puesta en acto de la novela. Y sin embargo bien podría decirse que también aquí la sobreabundancia de la palabra cubre masivamente la representación; mejor –y dado que esa emisión continua no tiene la forma de un relato continuo–, que la sobreabundancia de la palabra es el signo de una poética que, en tiempos del teatro posdramático, insiste en colocar, por cierto de un modo singular, el plano textual en el centro de la obra. Si, como postula Hans-Thies Lehmann, el texto escrito, como medio de representación dominante, como garantía de unidad y coherencia, ha sido desplazado de

---

8 Spregelburd compuso *Todo* por encargo del teatro Schaubühne de Berlín, para ser estrenada en el festival Digging Deep and Getting Dirty de marzo de 2009, en el que se trataron las “grandes ideologías en derrumbe” en el marco del vigésimo aniversario de la caída del muro.

su lugar hegemónico en el hecho teatral, si en la búsqueda de una confrontación del mecanismo de la representación con algún tipo de límite el teatro posdramático se define como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no están ni previstos ni contenidos en el texto, la paradoja del “formato incómodamente teatral” (Sprengelburd, *La estupidez* 8) de Sprengelburd reside –y *La estupidez* en este sentido es radical– en desbordar los límites del teatro –los límites de la representación, los límites de la escena, los límites de lo actuable–, solo que *a través* del raro pero indiscutible protagonismo de un texto cuya lógica expansiva, que termina por difuminar las líneas por las que avanza la fábula, no es incompatible –más aún, parece reclamarlo– con un calibrado rigor en la composición narrativa. Y sucede que allí donde ese texto tiende a desbordarse, en ese *punto impropio* en que dos escenas se superponen –y no es un dato menor que una de ellas, la historia de Susan, sea un relato interminable–, no solo a los actores se les exige el despliegue de todos los recursos y las fuerzas para que todo acontezca a la perfección; también al espectador se le demanda un máximo cuando se postula –como hipótesis irrealizable– una atención doble: o nos convertimos en dos espectadores al mismo tiempo para seguir cada una de las líneas, o volvemos a ver la obra si queremos completar cada una de las escenas. Como en *Historias extraordinarias*, entonces, la sobresaturación de la palabra, aquí bajo la forma de la sobreimpresión –palabra sobre palabra, emisión continua sobre emisión continua– plantea una exigencia máxima a la escucha.

Pero, además, la puesta en acto de la geometría proyectiva se potencia con el abigarramiento fractal del argumento. Si frente al grado cero de la teatralidad que propone el teatro sin relato de Beckett es preciso responder –decía Sprengelburd (“Exploraciones”), mientras la *Heptalogía* estaba en marcha– con “la expansión brutal de la fábula”, la lógica formal de esa expansión se funda en la teoría de los fractales como modelo complejo del funcionamiento de causas, efectos y catástrofes<sup>9</sup>. Formateado como mimesis de los sistemas vivos en los que las curvas de doble dimensión sirven para medir la irregularidad del funcionamiento del mundo real, el teatro de Sprengelburd parece decir que no es preciso desplazar la centralidad del texto para escapar a la ya inviable ilusión mimética: el exceso, el desborde y el vértigo son los signos formales para mostrar –*señalar*, como veremos después, es su estrategia– una realidad tanto más real cuanto más inverosímiles son sus patrones de representación. Si para Alain Badiou “nuestro

---

9 Sprengelburd desarrolla su interpretación y su recurso a la teoría de los fractales y a la teoría del caos en distintos prólogos e intervenciones críticas. Puede consultarse en especial *Fractal y La inapetencia*.



tiempo alardea de complejidad” y esa complejidad del mundo contemporáneo es más bien “la exterioridad del automatismo del capital que atestigua la incapacidad para lo simple” (127), el teatro de Spregelburd –que bien podría responder a todas sus otras consignas: teatro para el pensamiento de todos contra la opinión de todos; teatro sin economía ni reserva, que contradiga la avaricia existencial–contrarresta, como quiere Badiou, la tendencia predominante de nuestro tiempo tan poco propicio para la escritura de textos de teatro, solo que no por la vía del recurso genérico a lo simple sino por la vía de una complejidad cuyo desborde señala el automatismo del capital, sí, pero de un capitalismo delirante con fecha y localización bien precisas. Escrita en su mayor parte entre 2000 y 2001, terminada en enero 2002, durante los violentos episodios de fin de año en Argentina, el tiempo y el espacio de ese delirio del capital que *La estupidez* exterioriza son muy concretos y específicos, refractarios a la homogeneidad de la globalización. Dice Spregelburd:

En una época en la que todo se *empobrece*, y en un país donde todo se *reduce*, *La estupidez* es la explosión insensata pero articulada de un motor en plena ebullición, y en su armonioso desequilibrio es inabarcable, grosera y barroca, y busca dar por tierra con cualquier prejuicio que mis actores o yo hubiéramos podido tener acerca de los límites de lo actuable. Formato de road-movie, pero incómodamente teatral, y estáticamente circular: un viaje sin kilómetros donde cinco actores son *hiperexplotados* por una sola estructura narrativa. (*La estupidez* 8; los énfasis son propios)

Empobrecimiento, reducción, hiperexplotación: los términos, que son los que imperaron por aquí en esos años de imposibilidades y *depresiones*, señalan ese déficit al que el arte parece responder con *superproducción*<sup>10</sup>. Una relación tan medular como irónica con el mercado que *La estupidez* traduce en la materia misma de sus ficciones: la economía. Cuatro de las cinco historias giran en torno del sistema de los valores, del dinero y de la cotización: de un lado, las historias de los avatares de la fortuna –la del trío de policías motorizados y el encuentro fortuito de una valija millonaria y la de los apostadores aficionados y el atesoramiento de un pozo de ganancias miserables–; del otro, las historias de las transacciones fallidas en torno a un cuadro y a una teoría sin precio o sin valor –la de los dudosos *marchands* y la del científico genial–. Las habitaciones de unos moteles de Las

10 Es interesante observar que en el “derroche” narrativo del poeta Washington Cucurto ya en el siglo XXI, en esa hiperactividad finalmente improductiva, puede leerse, también, una economía corrosiva de la contracción del *boom del neoliberalismo* en Argentina (Contreras, “Economías literarias”).

Vegas constituyen, desde luego, el marco ideal para el vértigo de la circulación y los vaivenes de la especulación, también para la ocurrencia disruptiva del azar cuando todo está fuera de control.

La imaginación desmesurada de Spregelburd, sin embargo, no se contenta con la puesta en escena de una trama que mientras “intenta imitar la ilusión de progreso que late en la fantasía representativa del dinero, multiplic[a] estoicamente la cantidad de relatos” (Spregelburd, “Respuestas” 155). Opera –y eso determina la complejidad abigarrada de su forma– por sobreimpresión de dimensiones divergentes: el reino de la estupidez sobrevuela esa burbuja inflacionaria y se expande como horizonte ruinoso o destino catastrófico de la inteligencia. En un juego de contrapuntos muy precisos, la quinta historia, la de los dos hermanos –él, actor sin trabajo, cruel y verborrágicamente lúcido; ella, discapacitada e inválida, de la que no sabemos cuánto escucha, ve, entiende, sabe–, sintetiza ese plano del relato a la perfección. Disimulado en la expansión creciente de la fábula, casi invisible en un texto copioso en réplicas y derivas ramificantes, el motor de la obra es el cruce permanente entre dos series: dinero y estupidez. Lo es, en principio, bajo la forma de una pregunta fáctica recurrente: “¿creen que soy estúpido?”, dicen cada tanto los personajes, lo que cada vez quiere decir más o menos lo siguiente: ¿creen que no sé qué hacer con el dinero?, ¿creen que no sé cuánto vale lo que quiero comprar o lo que me quieren vender? Pero lo es también, de un modo más complejo, bajo la forma de una interferencia capital: la sobreimpresión de razón y estupidez. El punto en que la grabación de la Ecuación Lorentz –núcleo teórico de la obra y tesoro innegociable de Finnegan– empieza a escucharse y a revelarse en y a través de la cabeza de la “idiota” es el punto en que, precisamente, comienza a acelerarse la catástrofe al modo de un despliegue simultáneo de las líneas del relato (ahora las escenas se suceden sobre el escenario pero en rigor son paralelas, de modo que escuchamos el choque de la Land Rover, punto máximo de fricción entre las series, una y otra vez), y a precipitarse también el vértigo de las transacciones fallidas en torno de colisiones –discusiones a gritos, choque automovilístico, descarga de golpes contra los cuerpos débiles– que parecen no tener fin. Todo esto según un *crescendo* climático hasta que después del estallido –la impremeditada, inocente e ignorada destrucción del casete que contiene la Ecuación– sobrevienen, paulatinamente, las concesiones, los fracasos, las claudicaciones. La fórmula científica que salvaría al mundo queda finalmente grabada y encriptada en la mente de la “idiota”, presa del malentendido del lenguaje de señas, e impresa, tan pública como invisible, en una tonta columna periodística, al mismo tiempo que, imantado por la estupidez, el mundo parece ir derivando

–en un estilo que tiene más de necedad flaubertiana que de decadencia balzaciana– hacia la dispersión de las fortunas: finalmente, ganancia cero.

Pero más aún, hay un punto en que dinero y estupidez vuelven a cruzarse y, al hacerlo en otro sentido, se resignifican. Cuando constata que, revelando la Ecuación que mantiene en secreto, Finnegan podría volverse rico, Donnie, discípulo del científico y experto en refutación de patrones matemáticos, enfrenta finalmente al maestro y afirma: “La seudo-complejidad de esta época [indemonstrable en tanto el infinito no es perceptible] es la forma de esconder un principio muy sencillo, que es el sentido de nuestras sociedades decadentes: la explotación de la clase obrera por parte de la clase intelectual” (Spregelburd, *La estupidez* 131). La descalificación académica del maestro no se hace esperar y el discípulo vuelve a refutar, ahora la sanción de estupidez, con una inquietante deducción: “No soy estúpido, soy pobre” (132). He aquí, podría decirse, el momento crítico del texto: allí donde el teatro de Spregelburd se autorrefuta conceptualmente –porque la teoría del caos y la catástrofe es su nudo teórico y formal– la obra, que transcurrió confrontando las probabilidades ideales (matemáticas) con las ocurrencias reales del azar, afirma que el dinero –pero no su crecimiento exponencial sino su falta– opera como anulación de las posibilidades multiplicantes<sup>11</sup>. Como quien dice: si el dinero es una fantasía representativa y puede crecer en los limbos del juego y la especulación, su carencia (ya que no su disolución por la vía de la inflación descontrolada) es y será siempre la realidad más llana, más rotunda e irrefutable. Toda *especulación* termina allí, en la refutación materialista de las combinatorias y la complicación.

Y sin embargo, mal podría decirse que esta es la lección de *La estupidez*. Porque si la recurrencia fáctica de la estupidez (su periódico señalamiento de unos a otros) se articula con la formulación de unas verdades que, gritadas como evidencias (y su carácter de evidencia le debe mucho al énfasis con que se gritan), resisten tanto el desarrollo argumentativo como el veredicto de la opinión y de la reflexión, lo cierto es que finalmente no sabemos muy bien si al cabo de la obra tenemos que salir convencidos de que el dinero nos vuelve imbéciles, de que el dinero es el delirio de una época neoliberal y estúpida, o de que el dinero

---

11 Donnie se presenta como el joven que había osado refutar una teoría de sistemas abiertos de otro profesor eminente, el profesor Vázquez; esto es, como el joven que había refutado “el patrón de Vázquez”. Por supuesto no es un dato aleatorio que la compañía creada por Rafael Spregelburd y Andrea Garrote en 1994, e integrada por Alberto Suárez, Mónica Raiola y Héctor Díaz (este último hasta 2008) y Pablo Seijo después, tenga por nombre El Patrón Vázquez. Por lo demás, la multiplicidad de sentidos (patrón: amo, dueño / modelo-molde / tipo para la evaluación de la moneda / medida) tiene todo que ver con el teatro de Spregelburd.

es la base material del pensamiento. Y es que este es, finalmente, el efecto de la inflación de la fábula: “todo se torna una suerte de cosa, donde figura y fondo se confunden y donde, incluso, dentro de un mismo evento, uno no sabe exactamente qué es lo que se le señala para ver” (Spregelburd, “Exploraciones” 70). Es allí, podría decirse, donde el teatro de Spregelburd *piensa* y obliga a pensar: ni toma de conciencia ni reflexión, sino puesta en acto del pensamiento, construcción de un cuerpo de lenguaje improbable del que salimos con la impresión de que algo nos ha sido revelado y al mismo tiempo incómodamente confundidos, aturdidos, cansados (pensar cansa, dice Badiou), ensimismados: catatónicos, estúpidos tal vez. Jacques Rancière llama *pensatividad* a esa cualidad que designa en la imagen algo que resiste al pensamiento, al continuo de inteligibilidad entre el pensamiento del que lo produjo y el espectador. Y recuerda que fue la literatura el arte que la volvió explícita: “La marquesa quedó pensativa” (119) –dice– niega el final de *Sarrasine*, allí mismo donde suspende la lógica narrativa en beneficio de una lógica expresiva determinada, allí donde el cuadro en el que se bloquea la historia prolonga la acción que detiene (con el final del relato) a la vez que suspende toda conclusión. Es curioso, pero algo así sucede en el final de *La estupidez*. De pronto, después de la dispersión en la trama narrativa que había abierto el episodio inconducente de los cepillos de dientes, deja de oírse a los personajes (mientras ellos siguen hablando e interactuando en el escenario) y comienza a escucharse la voz en *off* de uno de ellos, pensando, como distanciado del cuadro, en lo que acontece, en lo que viene y en lo que va a seguir transcurriendo, en lo que quisiera que suceda y en lo que no va a suceder. Un cuadro pensativo que, bajo la figura de una imagen muda en movimiento, opera, por cierto con mucho de humor zen, como un señalamiento del vacío; mejor, como una indicación de la pulsión del Sentido que, cuando acontece, entre la red de significados, expande los límites de lo pensable.

Este señalamiento –como cuando se apunta a algo con el índice– es el efecto final de una fábula cuyo despliegue presupone, como lo imagina Spregelburd a propósito de *La paranoia*, una multitud de detalles invisibles componiendo un relato que “no ocurre ni aquí ni ahora, pero que *debe estar ocurriendo en otra parte*” (Spregelburd, “Respuestas” 157). “Más que escribir –decía Pierre Macherey (1978)– Borges *indica* un relato: no solo aquel que él podría escribir, sino aquel que otros podrían haber escrito”. Vuelve el nombre de Borges, y no de un modo aleatorio: es que en un diagnóstico de los estados del relato en la ficción argentina contemporánea no sería del todo prudente olvidar que, por la vía del señalamiento de un relato virtual o por la vía de la postulación de una hipotética ficción, tanto el teatro de Spregelburd como el cine de Llinás se conectan, en los años 2000, con

el *relato ficticio*. Sabemos muy bien, sin embargo, que el cuento de Borges resolvió esa *indicación en síntesis*. Y si la “novela” de César Aira puede ser leída, por un lado, desde los años ochenta, como una puesta en acto de la ficción borgiana (de su inherente multiplicidad, de su inagotable variación, de su esencial virtualidad) y, por otro, desde los noventa, como una superproducción narrativa que llevando al límite cantidades y medidas –entre lo brevísimo, lo ínfimo y la multiplicación proliferante, el infinito– afectó medularmente el sistema de valores y el verosímil estético (y borgiano) de la tradición literaria nacional (Contreras *Las vueltas*), las recientes experimentaciones narrativas de Llinás y Spregelburd constituyen otro avatar, por demás interesante, de los modos de articular relato y extensión en la ficción argentina. Que en la rigurosa ecuación entre desborde y precisión que define la desmesura de *Historias extraordinarias* resuene, en 2008, el impulso sintético borgiano –al punto que nos tienta a decir que el verdadero minimalismo del nuevo cine argentino está aquí–, que en la arquitectura proliferante de *La estupidez* resuene, irónicamente, en 2003, la complejidad laberíntica de la línea recta de Lonröt, muestra al menos una de las razones por las cuales el cine de Llinás y el teatro de Spregelburd resplandecen, con luz propia, en el contexto narrativo contemporáneo: porque inventan, en las liminalidades del siglo y desde los universos del teatro y el cine, unas formas singulares para la pregunta de cómo hacer ficción en el presente, porque sus particulares economías constituyen, de este modo, un auténtico acontecimiento en el arte del relato y también, curiosamente, una inflexión, después de Borges, después de Aira, en la tradición narrativa argentina.

### Obras citadas

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Badiou, Alan. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France 1978-1979 y 1979-1980*. 2004. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. 1936. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún R. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- \_\_\_\_\_. “En torno a las lecturas del presente”. *Cuadernos del Seminario I. Los límites de la literatura*. 2007. Ed. Alberto Giordano. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto y Mariano Llinás)”. *Orbis Tertius* XVI. 17 (2011): 1-14.

- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 2000. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Koza, Roger Alan. "Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás". Entrevista a Mariano Llinás. Web. <<http://ojosabiertos.wordpress.com>>.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. 1999. Londres y Nueva York: Routledge, 2006.
- Link, Daniel. *Textos de ocasión*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012.
- Llinás, Mariano. *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Mondadori, 2009.
- Macherey, Pierre. "Borges y el relato ficticio". Roger Caillois *et al.* *J. L. Borges*. Buenos Aires: Editorial Freeland, 1978. 11-20.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2010.
- Rodríguez Carranza, Luz. "Fábulas morales: *Todo*, de Rafael Spregelburd". Simposio Imágenes y Realismos, Leiden, 29 de septiembre-1º de octubre de 2011.
- \_\_\_ "Meduras y desmesuras. *Bizarra*, de Rafael Spregelburd". *Pensamiento de los Confines* 28-29 (primer semestre 2012).
- Sarlo, Beatriz. "La extensión". *Punto de Vista* XXVII.78 (2004): 12-18.
- \_\_\_ "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". *Punto de Vista* 86 (2006): 1-6.
- Sennet, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Simmel, Georg. *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 1988.
- Spregelburd, Rafael. *Fractal. Una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001.
- \_\_\_ "Exploraciones en el campo teatral". Entrevista de Pablo Bardauil y Alejandra Laera. *Milpalabras* 2 (2001): 65-72.
- \_\_\_ *La estupidez. El pánico*. Buenos Aires: Atuel, 2004.
- \_\_\_ "Todo es relativo. Pero esto depende. Reflexiones sobre los caminos del teatro a la complejidad, el extrañamiento y un orden abierto al caos". *Otra parte* 15 (primavera 2008): 1-5.
- \_\_\_ "Respuestas a las preguntas de Jorge Dubatti para la edición de *La paranoia*". Rafael Spregelburd. *La paranoia*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2008. 151-177.
- \_\_\_ *La inapetencia. La extravagancia. La modestia*. Buenos Aires: Atuel, 2009.