

1

# MURMULLO CONTEMPORÁNEO

## UN EJERCICIO DE NARRATIVA TRANSMEDIA

*Norma Elisa Cabrera*

*“Los ingenios de la comunicación a distancia nos devuelven una oralidad secundaria, post-escritural. Las tecnologías de la memoria se suman a las de la inteligencia y generan nuevos ámbitos perceptivos, estímulos culturales y atmósferas imaginativas novedosas confirmando la **hipótesis de transformación** postulada por McLuhan, Ong, Havelock, según la cual cada nueva tecnología modifica el tamaño, tipo, forma de interacción y capacidad productiva simbólica de las sucesivas comunidades que las producen y se producen a través suyo.”*

**Alejandro Piscitelli**

*Meta-Cultura*

**normaelisacabrera@yahoo.com.ar** Dramaturga, actriz y directora. Es cofundadora de “Andamio Contiguo”, colectivo artístico que desarrolla sus actividades escénicas desde 1992. Obtuvo el reconocimiento internacional en dos oportunidades por su dramaturgia. Ha sido becaria de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Actualmente está finalizando la Tecnicatura Universitaria en Administración y Gestión de la Cultura (Facultad de Arquitectura) y es tesinista de la Licenciatura en Teatro (Facultad de Humanidades y Ciencias) de la Universidad Nacional del Litoral.

**RESUMEN**

El presente trabajo propone una exploración del concepto de “arte contemporáneo” a raíz de los cambios culturales y sociales de la actual sociedad de la información. Los cuestionamientos formales y mecanismos legitimadores que han acompañado estas indagaciones a lo largo de la historia hoy se suman a una estructura que podemos denominar de *convergencia mediática*. En este marco encontramos que la narrativa transmedia, fenómeno desplegado cada vez con más asiduidad por creadores del nuevo siglo, excede los propósitos de hacedores para instalarse también del lado del receptor. La porosa metamorfosis que puede soportar una obra de arte en nuestros días genera nuevos objetos plausibles del disfrute y la reflexión, a la vez que coloca al receptor en el lugar del prosumidor o lectoautor. Desde esta perspectiva desarrollaremos un ejercicio de narrativa transmedia aproximándonos críticamente a una obra a mitad de camino entre la literatura, el teatro y el video.

**ABSTRACT**

The present paper proposes to explore the concept “contemporary art” as a result of cultural and social changes on present society of the information. The formal questionings and supporting mechanisms that have accompanied these investigations throughout history today add to a structure that we can denominate of *media convergence*. In this frame we found that the transmedia storytelling, phenomenon unfolded every time with more assiduity by creators of the new century, exceeds them intentions to also settle of the side of the receiver. The porous metamorphosis that can support a work of art in our days generates new objects reasonable of the benefit and the reflection, at the same time as it places to the receiver in the place of the prosumer. From this perspective we will develop to a transmedia storytelling exercise critically approximating us to a work in the middle of way between literature, the theater and the video.

**PALABRAS CLAVES**

> narrativa transmedia > arte contemporáneo > medios > crítica > teatro

**KEY WORDS**

> transmedia storytelling > contemporary art > media > critical > theater

## 1. INTRODUCCIÓN

¿Qué es el arte contemporáneo? ¿Qué objetos, manifestaciones, cadena de caracteres o mapas de bits podemos investir, a punto de terminar la primera década del nuevo milenio, con este calificativo doble? ¿Quién adjudica dicha categoría? O mejor aún: ¿quién está capacitado para (o se siente con el derecho de) hacerlo?

Varios problemas subyacen a estas preguntas, y quizás el más lábil sea el de la aprehensión actual de aquello que a lo largo del tiempo se dio en llamar "obra de arte". Un mundo de soportes magnéticos y ópticos; una no tan virtual extensión de cableados telefónicos, fibra óptica y conexiones satelitales que conforman ese espacio otro en el que el arte también encuentra su lugar y se despliega; un desarrollo tecnológico sin precedentes pone al alcance de un gran porcentaje de la humanidad (incluso en los países pobres) una potencia productiva de escritorio casi comparable con una pequeña imprenta, o una isla de edición, o un sello discográfico... ¿Cuál es el estatuto actual de la obra de arte, en una sociedad que a fuerza de toner y silicio ha, prácticamente, abolido el concepto de original? ¿Qué influencias recibe el campo artístico del estallido que presupone el actual desarrollo tecnológico, con su proliferación exponencial de lo instantáneo?

¿Cuál es el grado de percepción de la comunidad artística sobre los cambios sustanciales operados en el contexto de producción de su objeto? Este cuestionamiento es independiente a su grado de asimilación o aceptación: no habitamos, ni leemos, ni nos comunicamos, ni nos divertimos igual que hace veinte años atrás, y el microprocesador es la estrella indiscutible de este proceso. Pensar que alguna esfera pueda ser indiferente a dichos cambios es una actitud que peca, como mínimo, de ingenua: no se trata de consentir o someterse (ni la tecnofilia ni la tecnofobia), sino de revisar aspectos medulares de una actividad que ha acompañado al hombre desde que lo es. Quizás simplemente se trate de reformular nuestras preguntas, haciendo caso a la recomendación de Francis Korn de recordar el consejo de Claude Bernard: "quien no sabe lo que busca no entiende lo que encuentra".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Korn, Francis. "Ciencias sociales, a pesar de sí mismas". *Revista Ñ*, N° 66, 31 de diciembre de 2004.

## 2. ¿CONTEMPORÁNEO?

Todo lo que se nos aparece como inmutable, correcto, imparcial, es sin embargo una porción relativamente estática de la dinámica de la historia. Sabemos que la realidad es una construcción social, un esfuerzo de objetivación más o menos comunitario en el que prima un concepto arrollador: la opinión de la mayoría. Es fácil imaginar que un niño de ocho años entiende como “natural” la existencia del televisor color, el mouse o los dorados arcos del fast food. Dentro de pocos años seguramente un adolescente nos mirará con asombro si le mostramos un teléfono negro con disco. Estos simples ejemplos del mundo cotidiano (y de los objetos) son parcialmente ilustrativos de mecanismos similares aplicados en cuestiones abstractas o mucho más complejas. Quizás el ejemplo por antonomasia en lo que concierne al ámbito científico sea el caso de Galileo, lejos ya de la inocente ingenuidad de los comentarios anteriores, en los que pareciera que “todo” ha nacido con nosotros. Ciertamente es poco tranquilizador imaginar la inestabilidad de un mundo que no es el centro del universo, poblado por millones de personas que son sujetos del inconsciente, devenidas del mono. Ha pasado mucha agua bajo el puente de la historia para estar más o menos de acuerdo en estos aspectos, sin embargo los “mundos” que ha vivido la humanidad han sido radicalmente distintos, y también lo son según las circunstancias económicas, sociales, geográficas y políticas de los individuos que lo habitan simultáneamente.

Hay una característica de este estado de cosas que, tal vez, denote con mayor fuerza la pertenencia a lo contemporáneo: me refiero a la **velocidad**. Más que de ausencia de paradigmas, el siglo XXI parece llegado de la mano de un paradigma tan vertiginoso que no alcanza a construirse para cambiar dinámicamente sus facetas. Las comunicaciones, el culto de lo instantáneo, la muerte en directo, el acceso múltiple (pero no por ello multiplicador), el volumen de información... Los cambios son tantos, tan rotundos e imperceptibles, que la capacidad de cristalización de un concepto tiene cada vez menos tiempo de vida, razón por la cual el consenso y las estructuras de poder que lo apoyan (o elaboran) pasan a un primer plano respecto a la cosa en sí.

La Real Academia Española dice que contemporáneo es “existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa”. O bien “perteneciente o relativo al

tiempo o época en que se vive". Sin embargo el componente temporal del significado toma nuevas dimensiones en su uso al unirlo con "arte", combinación esta que la RAE aún pasa por alto. Por supuesto no sucede lo mismo en el mundo de los interesados en el tema, que a la fuerza atienden la complejidad de esta definición. Arthur C. Danto escribe:

"Así como la historia del arte ha evolucionado internamente, el arte contemporáneo ha pasado a significar arte producido con una determinada estructura de producción nunca vista antes, creo, en toda la historia del arte. (...) En mi opinión designa menos un período que lo que pasa después de terminados los períodos de una narrativa maestra del arte y menos aún un estilo de arte que un estilo de utilizar estilos."<sup>2</sup>

Danto dialoga de esta manera con el arte moderno (otra acepción de temporalidad inherente) y también lo hace, obviamente, con el postmodernismo, aunque por interpretar que sólo una parte del arte contemporáneo puede enrolarse bajo estas filas, y advertido de la debilidad del término "contemporáneo" como mera palabra temporal, prefiere "post-histórico" para adjetivar este sustantivo escurridizo.

### 3. ¿QUÉ ARTE?

**"Lunes 10 de Enero de 2005. Artista incomprendido: En Francfort quemaron una obra de arte pensando que era basura"**

Nada más subjetivo que el arte... pero, ¿tanto como para que en vez de arte parezca basura? Empleados de la ciudad alemana de Francfort incineraron una obra de arte callejero pensando que se trataba de un montón de basura. El director del departamento "Francfort limpio" del ayuntamiento de la metrópolis financiera, Peter Postleb, asumió hoy la responsabilidad por haber desechado la instalación del artista Michael Beutler. Según dijo, él mismo consideró –por las partes de plástico– que la obra se

<sup>2</sup> Danto, Arthur (1997) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona.

trataba de basura y ordenó su transporte a la incineradora municipal. Beutler había realizado por encargo de una asociación cultural local diez esculturas de gran tamaño con hormigón y plástico que fueron repartidas por diversos puntos de la ciudad.

Sin embargo, en estos momentos sólo se conservan siete, en vista de que otras dos han desaparecido por motivos que se desconocen. La exposición de las obras, que comenzó a fines de noviembre, durará hasta el próximo domingo. Por ello, el artista anunció que no presentará ninguna demanda al tratarse de un trabajo provisional, cuyo material iba a ser después desechado o utilizado por otros. Por su parte, Postleb, el responsable de la destrucción de la obra, dijo que se enteró por la prensa de lo ocurrido. El funcionario se disculpó y afirmó que "no había ningún cartel y que algunas partes habían sido esparcidas por el viento". Postleb contó que en los últimos años dos obras similares se salvaron por poco de terminar en un basural. En el primer caso se trató de un coche relleno de arena y en el segundo, de una bañera atada con cadenas a un árbol.

*Fuente: DPA. Publicado a las 09:09 PM*<sup>3</sup>

Los análisis de Danto están ligados a una pregunta siempre presente: ¿cómo puede ser que dos cosas se perciban como iguales y una sea arte y la otra no? La noticia del caso Beutler permite ampliar el cuestionamiento: ¿cómo puede una cosa ser arte y no serlo? Estas preguntas revisten por lo menos dos problemas que podemos, haciendo sin duda un poco de reduccionismo, redefinir de la siguiente manera: ¿qué hay, intrínsecamente, en una obra, para que se trate de arte? Y por otra parte, ¿quién es el responsable de captar esa "esencia" y por tanto "conferirle" la calidad de "artístico"? ¿El artista, el receptor, el crítico? ¿El "hombre común"?

Aparentemente estamos frente a un problema dialéctico en el que aspectos internos y externos del objeto de estudio deben ser abordados en forma simultánea. Hay un largo camino recorrido desde la muerte de Van Gogh en la pobreza y los basurales de Francfort, sin embargo algunos temas parece que permanecen invariables.

<sup>3</sup> [<http://weblogs.clarin.com/conexiones/archives/001372.html>] Consulta: 13/07/2009

El ejemplo favorito de Danto para ilustrar el momento en que los objetos de la vida cotidiana pasaron a ser obras de arte es la Brillo Box de Andy Warhol. En un primer momento llama profundamente la atención esta elección frente a Fuente u otro *ready-made* de Marcel Duchamp, sin embargo esta preferencia comienza a comprenderse si pensamos en el fuerte carácter connotativo de consumo que se desprende del objeto tomado por el artista estadounidense. A diferencia de los urinarios o las palas de nieve, la caja Brillo forma parte indisoluble del sistema capitalista como portadora de una “marca”.

“En mi discusión original, empleé las dos cajas para plantear la cuestión de por qué una era arte y la otra no, y preguntar entonces cómo habría que trazar una línea filosófica entre arte y realidad. Pero desde entonces cada vez he visto más claro que las cajas de Brillo “reales” de hecho podían ser consideradas arte y que lo que las distinguía de las que Warhol fabricó era la diferencia entre las bellas artes y el arte comercial, por más cómico que le hubiera parecido a cualquiera, incluyéndome a mí mismo, pensar en las cajas de Warhol como creación de las bellas artes cuando se fabricaron y expusieron en 1964.”<sup>4</sup>

El primer artista de esta cadena es Steve Harvey, diseñador del cartón de Brillo. Sabemos a través de Danto que Harvey “se vio obligado a practicar arte comercial cuando el expresionismo abstracto decayó a principios de los sesenta”. La caja Brillo entonces funciona también de alguna manera como una muestra de la asimilación del sistema de la actividad artística. A ello podemos sumar que Warhol fue en sus inicios un artista comercial, dedicado a los anuncios publicitarios y las ilustraciones, y que llegó a ser considerado en 1955 como uno de los pintores comerciales más famosos de Nueva York. Estas condiciones materiales de producción son mencionadas someramente por Danto, quien prefiere cada vez que analiza el tema centrarse en las cualidades “intrínsecas” de la caja. Aunque no ignora y analiza el entorno americano subrayado por los patrióticos colores del diseño, cuesta pensar en la elección modélica de la Brillo Box obviando ca-

<sup>4</sup> Danto, Arthur (2000) *Arte y significado. “La Madonna del futuro. Ensayos para un mundo del arte plural”*. Paidós Transiciones, España.

racterísticas tan reveladoras.<sup>5</sup> Da la impresión de que las razones por las que se prefiere una entre dos obras de arte, hechas con objetos cotidianos, fueran las mismas que después son opacadas a la hora de la prosecución del análisis.

“Simplemente parece inaceptable que los miembros de la clase de las obras de arte se caractericen solamente por el hecho de que alguien las llamó arte para obtener el permiso de estar en dicha clase. Pero entonces ¿qué tienen en común si no hay límites a lo que puede ser una obra de arte? Esta cuestión es filosófica, y cuando hablo del fin del arte quiero decir concretamente que el progreso a partir de este punto es progreso filosófico, progreso en el análisis del concepto. No es tanto que el arte se haya convertido en filosofía como que la historia del arte ha pasado a un plano filosófico. La producción de arte puede proseguir. Pero, por lo que hace a la autocomprensión, no creo que pueda seguir más allá”<sup>6</sup>

Danto corre, de esta manera, la responsabilidad de lo que llama la Institución Arte en esta nueva era post-histórica y deja al objeto artístico en una isla autónoma desde la cual autodefinirse. Aunque no de manera cerrada, es sabido que su hipótesis para dar respuesta a la pregunta filosófica está alrededor del significado.

“...está claro que el estatuto de Bad Penny como arte nada tiene que ver con declararla arte. Al contrario, es arte en razón de su complejidad conceptual, su finalidad y sus medios.”<sup>7</sup>

Complejidad conceptual que puede salvarse de ser tirada a la basura si cuenta con el necesario consenso para ser revelada. ¿Puede el cuestionamiento filosófico del arte post-histórico erigirse de un modo tan descontextuado? El

<sup>5</sup> La irrelevancia de la *Fuente* a la hora de elegir un ejemplo predilecto, ¿se deberá a sus connotaciones casi obscuras, casi... francesas?

<sup>6</sup> Danto, Arthur (2000) *La obra de arte y el futuro histórico*. “*La Madonna del futuro. Ensayos para un mundo del arte plural*.” Paidós Transiciones, España.

<sup>7</sup> Idem.



valor per se de la obra, ¿no precisa indefectiblemente de otros ojos, además de los del artista, que la reconozcan como tal? Al menos así lo ha sido hasta el día de hoy, y desde el momento en que la expresión artística dejó de estar ligada a lo sagrado o a las convenciones. Esta necesidad, lejos de una reducción a la vanagloria o el mero narcisismo, surge en el centro mismo del proyecto artístico, es decir, en el proyecto de reconocimiento.

“Independientemente de lo que quiera o haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que esta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo estereotipada y reductora, que de ella se hace el público de los aficionados.”

“...y debe reconocer necesariamente, en su proyecto creador, la verdad del mismo que la acogida social le remite, porque el reconocimiento de esta verdad está encerrado en un proyecto que es siempre proyecto de ser reconocido.”<sup>8</sup>

#### 4. ¿QUÉ MIRADA?

Estamos de acuerdo con Danto en que cualquier objeto puede ser una obra de arte. También coincidimos en que las restricciones a este estatuto no están en el aspecto del objeto sino en el contexto de su presentación o representación, para hablar de “las artes”, y no del arte singular en su acepción de uso ligada meramente a la plástica. Danto opina que es necesario “plantearse qué significa (ese objeto artístico) y cómo está conectado con la obra del artista y su contenido”.

¿Quién podrá llevar a cabo esa tarea? La plataforma intelectual del filósofo americano integra su profesión de crítico de manera plena como receptor profesional, y también introduce la mirada externa a la obra (y por tanto al creador de la misma) de todo receptor / espectador: en un sentido amplio la crítica es ejercida

<sup>8</sup> Bourdieu, Pierre (1967) “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Quadrata, Buenos Aires.

por cualquier persona que reciba el objeto artístico, aunque todos sabemos que la legitimidad la otorgan ciertas miradas y ciertos contextos, algo que debe haber aprendido rápidamente nuestro amigo de Francfort, el señor Postleb.

Esta legitimación contemporánea tiene un punto de partida en su recorrido histórico en el año 1725. Ese año la monarquía crea los salones, una forma más de construir la imagen del rey, marcando su preocupación por las artes. Los resultados exceden ampliamente este interés inicial:

“...el salón crea un público que disfruta contemplando y valorando las obras expuestas, público que tiene acceso a lo que antes sólo era privilegio cortesano. El salón difunde las tendencias y propone gustos, excita el juicio y promueve tanto la información como la crítica. En una palabra, aunque de una forma inicialmente tímida, el salón constituye la primera forma de democratización de la recepción de las obras de arte, en claro paralelismo con lo que sucedía con el teatro dieciochesco y las restantes prácticas artísticas.”<sup>9</sup>

En septiembre de 1759 Diderot escribe una carta a Friedrich Melchior Grimm que será publicada, donde realiza una consideración personal del primero de sus salones. Difusión y valoración son los ingredientes principales de esta primera crítica, componentes que ya nunca abandonarán el género. El siglo XVIII da a luz a todos los elementos de la institución arte de la que hablaba Danto: a la crítica debemos sumar la historia del arte y la estética. Aunque de peso, función y posición relativa en el entramado del campo al que pertenecen, la dinámica artística no podrá volver a pensarse sin tomar en cuenta a la totalidad de sus actores en el momento social e histórico al que pertenecen. Los tres factores cruciales a la hora de la generación de lo que se ha llamado la autonomía del arte producen una profunda transformación en la conciencia general, y se dan en un prolongado proceso simultáneo con la autonomía del conocimiento científico. Pensar hoy en este término coloca la actividad a años luz de dios y del monarca, sin embargo ¿podemos decir lo mismo con referencia al “mer-

<sup>9</sup> Bozal, Valeriano (1996) *Orígenes de la estética moderna. “Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas”*. Antonio Machado Libros, [2004] Madrid, España.

cado”? Este tema, que preocupó a la Escuela de Francfort, es considerado por el investigador Néstor García Canclini:

“Hauser y Bourdieu demuestran que la concepción idealista y romántica del arte como un campo autónomo es desmentida por la evidencia de que esa ideología tiene causas sociohistóricas precisas: la aparición de un mercado propio para las obras de arte y el debilitamiento del poder religioso y cortesano hacen posible que los artistas gocen de una independencia nunca conocida en la elección de temas y formas. Esta autonomía –que nunca fue absoluta y cayó en una nueva dependencia: del mercado– generó la ilusión de que el campo estético es indiferente a las presiones sociales, que las obras trascienden los cambios históricos y están siempre disponibles para ser disfrutadas, como un “lenguaje sin fronteras”, por hombres de cualquier época, nación o clase social”.<sup>10</sup>

Quizás la crítica, al cubrir más extensamente el rol difusor además del interpretativo y/o valorativo, ha cobrado un peso desmesurado en relación al componente eje de la maquinaria artística, que, como su nombre lo indica, no es ni más ni menos que el artista. No es difícil entender que esto se debe a lo que podríamos denominar vagamente “leyes del mercado”, y para ello no es necesario pensar en sumas extraordinarias, novelistas o *marchands*; hasta la manifestación más marginal tiene que lidiar con un sistema que en muchos casos no condice con el significado de la obra que preocupa a Danto.

Hablar, por ejemplo, de la crítica teatral suele ser un tema exasperante, al menos desde el punto de vista de sus protagonistas en el terreno de la creación teatral independiente. En nuestro medio solemos contar, fundamentalmente y en el mejor de los casos, con crítica en los periódicos locales. Estas palabras impresas le dan un estatuto de existencia a la obra teatral, generalmente limitando en unas pocas columnas el trabajo del crítico, llevando de esta manera a la más mínima expresión universos enteros de la puesta en escena, a menudo resignados a un adjetivo calificativo. Un espacio constreñido, en el que nadie se

<sup>10</sup> García Canclini, Néstor (1979) *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo Veintiuno Editores, [1998], México.

siente cómodo, pero que sin embargo se reconoce vital para la continuidad de este pequeño sistema de intercambio simbólico. Una crítica funciona como un polo de atención para el público potencial, que se informa sobre la temática del espectáculo y recibe una opinión distanciada de la de sus hacedores, e ingresa en el diminuto reino inmóvil de las artes escénicas: un mundo de carpetas, videos y textos, una pálida referencia sobre la teatral vitalidad de lo efímero.

El teatro independiente, ajeno a los intereses del circuito comercial, ingresa ¿sin querer? en un modelo en el que: se genera un producto, se pone a consideración del público por canales más o menos masivos, se intercambia su ejecución generalmente a través del valor de una entrada y recibe la buena señal o la condena de los medios. Todo a pequeña escala, pero con las mismas contradicciones de un sistema salvaje que no ofrece nada (o quizás con contradicciones aún más agudas debido a una posición casi ontológica contra el orden de cosas que suele estar presente en quienes dedican su energía a generar arte teatral). Es por eso tan crucial comprender el microcosmos del campo artístico de la manera más global posible. Cuando García Canclini se pregunta cómo nace la valoración del arte hace hincapié en que su fuente no reside en individuos, o influencias de ciertas instituciones o revistas, y para dar una respuesta cita a Bourdieu:

“...es el campo de producción como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor.”<sup>11</sup>

Coincidimos con Bourdieu en que la crítica realiza una objetivación por la que desempeña un papel específico en la definición y evolución del proyecto creador. Los integrantes del campo artístico le dan un sentido público a la obra, es por ello que quien la consagra, interpreta, resignifica o juzga cumple un rol que no debería estar exento jamás de una responsabilidad y honestidad extremas.

“...El crítico analiza ese recorrido que va de la reacción epidérmica (gusta o no gusta) a impresiones más profundas. Traza caminos, hace vínculos. Inscribe la separación en

<sup>11</sup> Citado en García Canclini, Néstor. Op. cit.

el seno de la experiencia estética. Afirma que toda obra artística requiere reflexión, que no es simplemente un bien de consumo inmediato y sin consecuencias, que forma parte de un conjunto social y estético y de una colectividad. La actividad individual del artista se une al colectivo. Vuelve colectivo lo que atañe a lo particular. Aunque es producto de un individuo, se destina a todos. La posición crítica se justifica porque va destinada a la colectividad, quien le otorga al crítico autoridad para que la represente, y este debe informar a la colectividad. Sin esa misión social, la función del crítico sería obscena, intolerable.”<sup>12</sup>

## 5. ¿QUÉ OBRA?

Las páginas que siguen intentarán un acercamiento a la puesta escénica de la obra teatral “Los murmullos”, estrenada en el año 2002 en la Sala Cunil Cabanellas del Teatro General San Martín de Buenos Aires.<sup>13</sup> Los materiales que permitirán mi especulación son el texto dramático<sup>14</sup> y el registro de una función en video, al que tengo acceso sólo en una oportunidad y cuatro años después del estreno. ¿Cuál es el punto de inflexión entre los contextos de producción y recepción de una obra? Un análisis crítico del teatro, ¿debería atenerse al momento de máxima simultaneidad de estos dos ejes?, ¿Es el instante de superposición, el de la presencia de hacedor/es con público/s, el que hecha máxima luz sobre el arte de la escena? Una obra hecha para una sala, concebida para el público de esa sala, ¿desciende a qué infierno cuando es vista desde el otro lado del tiempo en una pantalla pequeña y confusa?, ¿O peor aún, cuando pretende ser reconocida en las más confusas letras de molde?

<sup>12</sup> Féral, Josette (2004) “¿Quién tiene necesidad de la crítica?” *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Editorial Galerna, [2004], Buenos Aires.

<sup>13</sup> Dramaturgia: *Luis Cano* | Dirección: *Emilio García Wehbi* | Elenco: *Maricel Alvarez, Belén Blanco, Luis Cano, Polícastro, Alberto Suárez* | Escenografía: *Roberto Laino* | Música y sonorización: *Abel Gilbert*.

<sup>14</sup> Cano, Luis (2003) *Los murmullos*. Editorial Nueva Generación, Buenos Aires.

A simple vista estaríamos lejos de contar con las condiciones ideales para un análisis crítico, sobre todo si lo consideramos como una misión de valoración y/o interpretación de la obra. Sin embargo creemos que, contando con una perspectiva escénica fruto de la experiencia, la situación es inmejorable para sumar, superponer, yuxtaponer nuestro análisis a modo de **ejercicio de narrativa transmedia**. Teatro, literatura, video, las disciplinas se conjugan difuminadas creando en este caso un receptor "tangencial" (ni lector ni espectador, o todo a la vez) de una obra *desbordada* de sus propios medios, a la deriva.

Agréguese un uso intensivo de Internet para recabar información e indagar en las percepciones y asociaciones generadas (producto quizás del mismo uso intensivo de Internet) y ofréczase a la postre una cristalización en letra de molde inscrita en la narrativa académica de idéntico estatuto extemporáneo. Un esfuerzo en sintonía con "Los Murmullos" y con el arte del nuevo siglo. Quizás, en este caso particular, incluso una metáfora para narrar la ausencia.

## 6. BLANCANIEVES EN RUINAS

Cuenta Gérard Wajcman que el arte de la memoria se originó en Grecia merced a Simónides de Ceos, poeta que sobreviviera por casualidad a un terremoto en el que perecieron sus compañeros de banquete. Las desconsoladas familias de las víctimas pudieron reconocer los despedazados cuerpos sólo gracias a la labor de Simónides, que recordó el lugar exacto que cada uno de sus amigos ocupaba antes de morir. Así fue como las ruinas dieron paso a la memoria, o como bien define Wajcman "...el lugar a lo que tuvo lugar".<sup>15</sup>

Ese desolador paisaje es el espacio que Wehbi/Laino/Cano eligen para el periplo de su antihéroe: las mismísimas ruinas del siglo XX. Más específicamente las de nuestro doloroso y personal genocidio, parecido a todos pero diferente, el infierno argentino. Es allí, tras la devastación, donde los creadores se instalan junto al público en un gesto a todas luces inútil, pequeño y desvariado.

<sup>15</sup> Wajcman, Gérard (2001) *El objeto del siglo*. Amorrortu, Buenos Aires.

Una cabeza gigante, sostenida apenas por un pequeño y femenino cuerpo, inicia la obra. La sonoridad y desproporción pueden remitirnos al universo de los dibujos animados, ese lugar donde todo es posible, allí donde los cuerpos resisten alucinadamente y no se conoce certeza de la muerte. Zona cuyo humor es sin embargo antítesis del estado de cosas de la puesta, que a su vez es la antítesis de la catarsis.

Disminución masiva de la presión, rápida pérdida de conciencia, muerte cerebral... Estas son las consecuencias directas de la separación de la cabeza del cuerpo humano. Cráneos excesivos, que sólo pueden haber formado parte de algún gigante decapitado, juegan un rol escénico predominante en "Los murmullos". Más adelante asistiremos a una especie de confusa convención de cabezas de líderes políticos caídos, en cuerpos que definitivamente no les corresponden, y en una suerte de parálisis hipnótica.

Pero quien abre el juego es una Blancanieves disminuida que supone que una mancha podría ser una mariposa si no fuera que "...la cabeza no es para nada la cabeza de una mariposa verdadera..." Difícil contestar un test de Roscharch con los ojos vendados, difícil ver con los ojos vendados debajo de una cabeza descomunal con cara de muñeca de ojos vaciados, que agita y agiganta tu propia cabeza. Difícil aceptar la conclusión de Botero, el narrador ominoso de la obra, guía del infierno con nombre de pintor: "La cabeza de uno era el sombrero del otro".

Entonces tenemos: las ruinas de un paisaje en ruinas para darle lugar a lo que tuvo lugar, que es el escenario de la memoria o escenario a secas. Teatro. Y en ese teatro tenemos cabezas desperdigadas que nos recuerdan a líderes vetustos en los que alguna vez creímos, cabezas como sombreros, cráneos de machietta. También un siniestro conductor patrón de bote, guía del viaje infernal en el que un/a hijo/a andrógino/a con doble nombre, Rosario/Relato, busca a un padre desaparecido que extraña profundamente pero no glorifica. Y con el que se va a encontrar. Cartoon cartoon.

La escena imposible para contar lo imposible que ya pasó.

## OZYMANDIAS

Topé con un viajero de un antiguo país  
que me dijo: Dos piernas de piedra colosales  
se yerguen sin su tronco en medio del desierto.  
Junto a ellas se encuentra, semihundido en la arena,  
un rostro hecho pedazos cuyo ceño fruncido

y sonrisa de burla, de arrogante dominio  
confirman que su autor comprendió esas pasiones  
que, grabadas en piedras inertes, sobreviven  
a la mano que supo copiarlas con desprecio  
y al mismo corazón que las alimentara.

Y sobre el pedestal se leen estas palabras:  
"Me llamo Ozymandias, rey de reyes. ¡Aprende  
en mi obra, oh poderoso, y al verla desespérate!"

Nada queda a su lado. Más allá de las ruinas  
de este enorme naufragio, desnudas e infinitas,  
solitarias y llanas se extienden las arenas.

*Percy B. Shelley, 1817*

## 7. ¿DIGRESIÓN? (MÁQUINA MÜLLER)

A raíz de una visita a Santa Fe del docente, periodista y crítico teatral Carlos Pacheco fue posible tomar contacto –también a través de una proyección en video– con "Máquina Hamlet", uno de los trabajos más movilizadores de la última década del siglo XX del teatro argentino.

En la memorable puesta de El Periférico de Objetos el autor, Müller, está en



escena bajo la forma de muñeco descarnado, puro hueso y máscara. El Periférico ha hecho con Müller lo que Müller hizo con Hamlet. Pedazos, eso es todo lo que queda de todo, fragmentos irreconocibles. Como después del estallido bestial de una bomba que no vimos, que no supimos imaginar, que arrastramos desde siglos y nos arrasa en cada desprevenido paso.

Los objetos son bienvenidos para representar lo irrepresentable. La fotografía y el idioma alemán nos acercan en su puro mecanismo distanciado, mientras que los cercanos muñecos vejados, vapuleados y sometidos provocan una inversión del distanciamiento: en ellos podemos sufrir por todas las criaturas y los podemos hacer sufrir del mismo modo. ¿Queda algo más cerca?

Heiner Müller es implacable, de una poesía feroz hundida en el pesimismo y floración de la caída del Muro. El Periférico danza su palabra y la conmueve, la utiliza cinematográficamente, la ignora, se centra en su mirada y la recurre. La escucha con respeto. No la contamina. Casi ingenuamente la deja en el terreno medio, voz mediatizada que llega a través de los parlantes, el autor autoridad invisible que sobrevuela, genera atmósferas mientras aquí en la tierra nos preguntamos para qué hacer todo esto.

No hay celebración ni mística. Tampoco ritual, menos que menos panfleto. Hay un modo de ser y mirar el mundo, la resurrección de los ojos que escrutan en las sombras. Hay sólo un lugar de esperanza, fatal quizás, seguro femenino. Hay una tristeza profunda que une Dinamarca, Berlín y Buenos Aires ayer, hoy y siempre, en la conciencia de la devastación y el sometimiento. Somos la calavera en la mano del actor y en el monólogo equivocado. Somos engranajes de la misma máquina oxidada y chirriante que apila sus huesos y cree que construye la historia. Puro escombros.

De Shakespeare a Müller y de Müller a Massuh y Dieter Welke y de ellos a García Wehbi, Alvarado, Laino, Veronese, en todo este camino lo que parece irrecuperable es la idea de la posibilidad de la más mínima reparación. La misión encomendada por el padre se ha perdido, o bien ya no tiene el menor sentido. Las sombras ya no nos dan consejo ni claman por descanso, están instaladas aquí y vagan entre nosotros. Este mundo ya no tolera la aparición de todos sus desterrados ni su explosión demográfica. La traición y la miseria son moneda corriente, constante, de un crecimiento inconmensurable. Pensarlo da pánico. Müller evidentemente lo ha sentido y quizás El Periférico crea que el teatro es

el último lugar donde podemos resguardarnos y sentir miedo juntos, como si de un bunker de la segunda guerra se tratara.

Quebraban cuerpos mientras escribía Shakespeare, mientras lo hacía Müller, cuando El Periférico ensayaba y cuando se filmaba una de las funciones de esta máquina. Su ruido sordo se oye mientras se escriben estas líneas y no se aplaca durante su lectura. Los huesos atraviesan, mucho más allá del existencialismo, todas estas miradas. Se apilan rotos en un campo de concentración alemán, en el fondo del mar argentino, en tierra danesa, y en cualquier punto del planeta que podamos imaginar y que haya pisado el hombre. Esa es la certeza periférica de Müller y, de alguna manera, la síntesis de este Hamlet más quebrado y roto que su predecesor. Tal vez por todo esto una puesta argentina clave hecha durante la década menemista puede condensarse en una línea: "En alguna parte están quebrando cuerpos para que yo pueda vivir mi mierda."

## 8. LA CABEZA DE CANO

Cuenta Luis Cano, el autor de "Los Murmullos", que vio muchas veces "Máquina Hamlet". Cano asistió perplejo a lo que consideró la indiferencia de un público que aplaudía lo que se debía aplaudir pero sin acusar verdadero recibo. Y según Cecilia Hopkins "...se propuso abordar en Los murmullos el tema de la violencia de Estado desde un lugar imposible de ser identificado con una composición plástica inobjetable".<sup>16</sup>

Esta información actúa a modo de catalizador en mi acercamiento a la obra. Ignoro cómo fue conformándose el equipo de trabajo que dio a luz "Los murmullos", pero la repetición del tándem Wehbi/Laino en ambos espectáculos parece decisiva. ¿Por qué Cano intentaría escapar de cierto estereotipo de "teatro de culto" con parte del equipo del espectáculo-impulso de su deseo?, ¿Por conmoción?, ¿Por comunión?, ¿Porque se trata de los integrantes más

<sup>16</sup> Hopkins, Cecilia. "Luis Cano" en Revista *Picadero*, N° 07, Octubre/Noviembre 2002, publicación del Instituto Nacional del Teatro. Bs. As, Argentina.

indirectamente identificados con la “marca periférica”? ¿Qué significa “composición plástica inobjetable”? ¿Son palabras de Cano o de Hopkins? Difícilmente la belleza esté ausente en manos de estos creadores, aún dentro del panorama más desgarrador. No creo que esa sea la batalla de Cano, pérdida de antemano aunque el subsuelo del Teatro San Martín se convirtiera en basural.

“Que un sangriento paisaje de batalla pudiera ser bello –en el registro sublime, pasmoso o trágico de la belleza– es un lugar común de las imágenes bélicas que realizan los artistas. La idea no cuadra bien cuando se aplica a las imágenes que hacen las cámaras: encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. Pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje. En las ruinas hay belleza.”<sup>17</sup>

Evitar lo inobjetable. El “sin objeciones”. Provocar la réplica, la discusión, la impugnación. Eso quiere Cano. Conmover y compartir su culpa a modo expiatorio. La culpa del sobreviviente, del que no sabía nada, marca fuerte para buena parte de una generación de argentinos en la que también me incluyo.<sup>18</sup>

Para eso va a apelar a la provocación, a la crítica del establishment desde el corazón mismo del establishment, en este caso la supuesta “intelectualidad teatral” porteña. Y lo hará con un recurso que tiene un punto de contacto fuerte con su antecesor.

Decíamos que en “Máquina Hamlet” el autor está en escena bajo la forma de un muñeco. Cano va a hacerse presente en la puesta escénica de “Los murmullos” personificando al Autor generando una operación múltiple, polémica y polisémica. Contra el Autor descarnado de la Máquina su presencia le dará a este nuevo Autor una brutal carnalidad, y no lo hará desde el soporte de una silla o la inmóvil pasividad del esqueleto: Cano sale nada más y nada menos que de un armario.

“Salir del armario o salir del clóset (más frecuente en América) es un modismo que, aplicado a las personas significa: Hacer de manera voluntaria y pública declaración de

<sup>17</sup> Sontag, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Buenos Aires, Argentina.

<sup>18</sup> Mi educación secundaria fue entre 1978 y 1982.

su homosexualidad. Posteriormente, el significado se ha ampliado a otros colectivos y situaciones y se utiliza como sinónimo de hacer público y reconocer con orgullo algo que se mantenía oculto y que socialmente se considera vergonzante.”<sup>19</sup>

## 9. OBJETO DE CONCIENCIA

En 1988 se crea en la Argentina el grupo Escombros, un colectivo que se identifica como “grupo de arte en la calle”, ligado a lo que conocemos como arte acción. Hijos de la hiperinflación alfonsinista, adquieren en este contexto no sólo su nombre sino también una práctica que desarrollan de 1989 a 1991, retoman en 1999 y recuperan con bríos desde 2003, a la que denominan “objetos de conciencia” y que definen de la siguiente manera: “Obra-objeto cuyo contenido induce a reflexionar sobre el tema propuesto. Tienen, sin excepción, un contenido ético y social y están dirigidos a todo tipo de público.”<sup>20</sup>

Un ejemplo de esta práctica es de 1991 y tiene como título “El gran sueño argentino”. El grupo envasó 500 escombros del ex Albergue Warnes en cajas etiquetadas con una leyenda que daba cuenta de las ruinas en las que se había transformado el proyecto de un hospital pediátrico modelo para América del Sur. Creado en 1950 por la Fundación Eva Perón, el hospital jamás llegó a funcionar como tal: fue vaciadero de basura, hogar sin puertas ni ventanas para “ocupas” sistemáticamente desalojados, centro de operativos policiales clandestinos, zona promiscua. El 16 de marzo de 1991 fue dinamitado. Con el menemismo llegaron Carrefour, Easy, la parquización y las perspectivas inmobiliarias.

Once años después los escombros ocupan el subsuelo del Teatro San Martín y un hombre sale de un armario a leer lo que ha escrito. Es el autor de la obra y sale a escena exactamente en la escena cuyo texto lleva el título OBJETO DE CONCIENCIA. Autor, autoridad, objeción, objeto. Cano intercambia su lugar como un acróbata, entonces es el actor que es el Autor que es el autor. Se dice y nos dice imbéciles. Se dice y nos dice que todo es inútil (y la inutilidad de su gesto lo hace político). Se pone la cabeza de todos mientras ponen su

<sup>19</sup> [[http://es.wikipedia.org/wiki/Salir\\_del\\_armario](http://es.wikipedia.org/wiki/Salir_del_armario)] Consulta: 24.07.2009

cabeza en un balde de agua, en el único acto de violencia explícita de la obra. El des/ahogo dirá en un reportaje. Cano hace lo que hace un artista: engañarse un rato para hacer el estado de cosas soportable, asumir su contradicción. Pero lo hace en carne propia.

Se hace objeto.

“Hay –dice Bergson– dos especies de multiplicidad: la de los objetos materiales, que forma inmediatamente un número, y la de los hechos de conciencia, que no podría tomar el aspecto de un número sin la mediación de alguna representación simbólica, en la que interviene necesariamente el espacio”. Es decir, que la multiplicidad de los estados de conciencia viene dada por el carácter simbólico de dichos estados. Esto hace que al hablar de los estados de conciencia nos estemos refiriendo a la conciencia en un sentido derivado, modificado. “Si para contar los hechos de conciencia, tenemos que representarlos simbólicamente en el espacio, ¿no es verosímil que esta representación simbólica modifique las condiciones normales de la percepción interna? [...] Así pues, la proyección que hacemos de nuestros estados psíquicos en el espacio para formar con ellos una multiplicidad distinta debe influir sobre estos mismos estados, y darles en la conciencia refleja una forma nueva, que la aperccepción inmediata no les atribuía”.<sup>21</sup>

## 10. READY-MADE

La escena OBJETO DE CONCIENCIA de “Los murmullos”, con Cano en el rol del Autor, plantea en simultáneo problemas sempiternos de la historia del teatro y del arte: los límites entre realidad y ficción, la utilidad/inutilidad del arte, la función del artista, el contexto material que soporta su tarea, su compromiso ideológico, el problema del arte como mercancía.

<sup>20</sup> [<http://www.grupoescobros.com.ar/obras-objetos.htm>] Consulta: 24.07.2009

<sup>21</sup> Padilla, Juan (2003) “La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson” en LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica, N° 36. Consulta: 06.03.2009 [<http://revistas.ucm.es/fsl/15756866/articulos/ASEM0303110099A.PDF>]

Que sea Cano lo vacía a Cano de sentido y al Autor de autoridad. ¿Dónde está Cano cuando está en escena? La operación se asemeja al efecto logrado por Marcel Duchamp con sus ready-made. El término se ha utilizado algunas veces en la crítica teatral, ligado a trabajos de Stefan Kaegi como "Torero Portero". Actores no-actores, performers, espectadores a escena, vida ¿real? fuera de contexto. Aunque cada uno actúa de sí mismo al traspasar el espacio de veda, investido por la mirada del otro. Cano lo hace ex profeso, es el autor que actúa de Autor y se proclama servil e inservible. Lo hace para profesar la contradicción de la inutilidad de su profesión, como objeción de conciencia, para no cumplir las órdenes del buen teatro, real dentro de la ficción, ficción en la vida real.

"Declarar que un objeto-común-cualquiera "es arte" tiene, en efecto, el efecto de vaciarlo –de su sustancia. Acto simbólico, introduce algo de vacío en el objeto, destierra su ser de objeto-común-cualquiera. El objeto resultante ya no es ni cualquiera ni común. Vaciamiento de lo real del objeto. ¿En qué se distinguen, en el fondo, el objeto inicial del rdm final? Nada más, o casi, que en esto: el rdm es el objeto, exactamente el mismo, pero que ya no sirve para nada. Una rueda de bicicleta firmemente atornillada a un banquito, está claro que no llevará muy lejos ni al artista ni a nadie... salvo a un basural público, o al manicomio más cercano, o a un museo."<sup>22</sup>

Cano hecho objeto eligió el teatro para estar a salvo del basural y el manicomio. Cano vocifera ahogado en pleno Teatro San Martín y se salva momentáneamente del museo. Wehbi tiene la enorme responsabilidad de ponerlo en escena vapuleado como uno más de sus muñecos, sobre los escombros de Laino. Todos construyen memoria de un pasado legado, que nos responsabiliza de su carga, un lugar sobre lo que tuvo lugar. Han optado por el camino ético con acentos wittgensteinianos que señala Wajcman: "Lo que no puede verse ni decirse, el arte debe mostrarlo."

"En 1917, Nueva York vivió la creación de la nueva "Society for Independent Artists", forjada a imitación del "Salón des Indépendants". Pagando seis dólares, cualquiera

<sup>22</sup> Wajcman, Gérard. Op. cit.

podía presentar allí sus obras. Duchamp fue uno de los miembros fundadores, pero algo no le gustó en la organización y decidió molestar a los responsables de colgar y colocar los objetos de arte. Duchamp presentó la Fuente bajo seudónimo: un urinario como los que hay en cualquier WC público y que no pueden utilizarlo más que los hombres. Sin duda alguna el comité de selección vio en seguida el fantasma de hombres orinando en el distinguido ambiente de las salas de exposición. Duchamp se limitó a comprar el objeto y presentarlo posado sobre su parte plana, de forma que pareciera "erecto"...

...Fuente jamás fue exhibida en la exposición...

...Walter Arensberg, por su parte, le siguió el juego y se ofreció a comprar la Fuente para apoyar al artista, pero el objeto en cuestión estaba ilocalizable. Después de un cierto tiempo vino a reaparecer detrás de una pared medianera, donde había estado durante todo el tiempo de exposición...

...Después de todas estas peripecias, y por extraño que parezca, el mismo Arensberg acabó perdiendo el urinario. Al igual que Rueda de bicicleta, Escorridor de botellas, En previsión de un brazo partido y otros ready-made, fue reemplazado después por una copia. Lo que se conservó fue la idea, no el objeto."<sup>23</sup>

Complejidad conceptual, finalidad y medios. Es bueno el trío que mencionara Danto para pensar, no sólo en las obras capitales que generaron modificaciones tan profundas acerca de la percepción del arte, sino en cualquier producción artística contemporánea. El concepto de "original" –que fue puesto en el centro de los análisis por Benjamin con su ensayo sobre el arte en la era de la reproducibilidad técnica– ha estallado literalmente. Los medios digitales no sólo permiten una reproducibilidad indefinida sino que agregan un problema aún mayor: ya no puede hablarse de diferencias entre "original" y "copia". Esta enorme grieta abierta en un campo que, además ha ido perdiendo paulatinamente su centro en el "objeto único", en la "visión única" (pensemos en la ruptura con el espacio a la italiana tan cara al teatro contemporáneo) implicará, más tarde o más temprano, una fuerte renovación en todos sus agentes.

<sup>23</sup> Mink, Janis (1996) *Marcel Duchamp. El arte contra el arte*. Taschen, Alemania.

Esta revolución de productividad en los medios, que están al alcance de un universo artístico cada vez más amplio y extendido, genera por su misma fuerza de choque nuevas concepciones y problemas. El grado de extensión puede interpretarse como democratización, algo similar a lo que sucedió con los Salones en el siglo XVIII, sólo que en este milenio no se trata del ingreso del gran público sino de la posibilidad masiva de generación artística, con su consecuente confusión, exceso de información y polución visual (una vuelta por Internet es una buena manera de comprobar estas dificultades).

Nuevos objetos quizás requieran otra crítica, nuevos medios tal vez la posibiliten.

**CABRERA, NORMA ELISA**

"Murmullo contemporáneo", en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS**, año 5 / n° 10. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Segundo semestre 2009, págs. 25-48.