

DAVID OUBIÑA



El silencio y sus bordes

MODOS DE LO EXTREMO
EN LA LITERATURA Y EL CINE





David Oubiña (Buenos Aires, 1964) es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de esa universidad y profesor visitante en la University of London, en la University of Bergen, en la New York University y en la University of Berkeley. En la actualidad dicta clases en la Universidad del Cine y en la New York University en Buenos Aires. Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires.

Ha sido colaborador en las revistas *Punto de vista*, *El amante* y *Babel*, entre otras, e integra el consejo de dirección de *Las ranas* (artes, ensayo y traducción) y el comité editorial de *Cahiers du cinéma España*. En 2006 obtuvo la beca Guggenheim.

Ha sido guionista de las películas *Esas cuatro notas* (2004), *Música nocturna* (2006) y *Secuestro y muerte* (2010). Ha compilado los volúmenes *El cine de Hugo Santiago* (2002) y *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003). Entre sus libros se cuentan: *Filmología. Ensayos con el cine* (2000, Primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes); *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel* (2007) y *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (2009).

DAVID OUBIÑA

EL SILENCIO Y SUS BORDES

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

Prólogo de Beatriz Sarlo



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

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

Índice

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



En *El silencio y sus bordes* David Oubiña analiza un conjunto de narraciones literarias y cinematográficas que le permiten pensar el concepto de lo extremo en tanto movimiento, desplazamiento o aproximación a lo externo, lo extranjero y lo extraño. Se trata de textos y filmes que comparten un irrefrenable magnetismo por el límite, que fueron recibidos como atípicos, anómalos, exasperados o provocativos, realizados en Argentina hacia fines de la década de 1960 y principios de la de 1970. La elección de dicho momento no es casual; es cuando se produce, de manera exacerbada, esa ambición que atraviesa la modernidad: arrastrar el lenguaje al abismo y entonces hallar su punto ciego. Así, Beatriz Sarlo sostiene en su prólogo: “Partiendo de un concepto casi solitario (el extremo), Oubiña avanza sobre las obras para construir con ellas un discurso teórico que, tanto como las obras, se ubica en relación con las vanguardias del siglo xx”.

A través de distintos medios expresivos, bajo diferentes formas y produciendo efectos diversos sobre la poética de cada autor, ciertas obras de Edgardo Cozarinsky, Alberto Fischerman, Osvaldo Lamborghini y Juan José Saer comparten la tendencia hacia lo perturbador de los confines pero reaccionan de modo diferente ante su contacto. De este modo, en su luminoso e innovador ensayo, Oubiña afirma que su interés es “reflexionar sobre la obra no desde su realización, sino desde el punto en el que fue puesta en cuestión, desde el extremo en que se le hizo justicia y fue ajusticiada. Desde el punto en que se ha ido demasiado lejos”.



ISBN 978-950-557-866-5

