

Estados de la novela. A propósito de *Historias extraordinarias* y *El pasado es un animal grotesco*

Sandra Contreras

Lo que sigue es una primera reflexión en torno a unos proyectos cinematográficos y teatrales recientes que 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 postautonomía, insisten en 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 obras resonando unas en otras, con sus laberintos crecientes y espiralados de ficción y realidad; en *Bizarra*, también de Spregelburd, la saga melodramática argentina representada a lo largo de diez semanas-episodios con casi treinta horas de duración; 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, en esos doscientos cuarenta y cinco 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 postautonomía. Dado que ambas quieren experimentar a su vez con la novela, más precisamente con esa forma de extensión implícita en la ambición de la gran novela del siglo XIX, me centraré aquí en la película de Llinás y en la pieza de Pensotti.

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 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 alterna- da pero ininterrumpidamente, a lo largo de algo más de veinticuatro horas en el Espacio Callejón. Siendo su tema la extensión como cualidad de la forma y 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 serán los modos de la novela fuera del libro), las razones ensayadas en torno a la novela larga del 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 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?”, o bien: “¿qué sucederá [en un concierto de más de cinco horas] cuando capas de líquido, 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” 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”, 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.¹ 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 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,

podrían 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 Sprengelburd-, será porque el capitalismo flagrante y alienante por aquí llevó a “la gente”, por ejemplo hacia el 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”. 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 rinde 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 Sprengelburd, 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”. 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 viraje mínimo aunque crucial que el ensayo de Sprengelburd abre en el ángulo de visión: ya no es el punto de vista de quien registra cómo una audiencia reducida sostiene el arte, 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.

La extensión no es precisamente el signo de *El pasado es un animal grotesco*: sus dos horas no merecen, desde luego, ser señaladas de un modo especial. Pero el hecho de que la obra represente, alternadamente sobre una calesita que no cesa de girar, la historia de cuatro jóvenes a lo largo de diez años, y el hecho principalísimo de que esas historias se cuenten en una voz en off que interpretan, cada vez, y en forma ininterrumpida, cada uno de los cuatro actores de la pieza, crea el efecto de un demasiado lleno, de un universo condensado, tan continuo como desbordante. Por lo demás, que prácticamente no haya pausas en el trabajo de esos únicos cuatro actores –que representan tanto a los protagonistas y personajes secundarios como a los narradores que se van pasando el micrófono para contar las cuatro historias-, y, sobre todo, que casi no haya interrupciones en la emisión de la voz –se diría que, literalmente, casi no hay respiro-, convierte a ese larguísimo plano secuencia giratorio en vivo en una impactante, y extenuante, forma de extensión que Pensotti, como Llinás, no deja de enfatizar: no sólo cuando subraya el “esfuerzo épico de los cuatro actores”, “su heroica tarea de narrar y representar esa multitud de historias”, sino también cuando exhibe el haber logrado el desafío de “una megaficción narrada con recursos escénicos mínimos”.² 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, 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, al menos a propósito de *Historias extraordinarias*, que, en principio, la película parece 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 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 sólo es evidente que en la película 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. ¿O acaso el foco de *Historias extraordinarias* no está —más que en el desafío de su duración (tampoco es *tan* larga), más que en la demostración de que todavía se pueden contar buenas historias— en lo bien, en *lo extraordinariamente bien*, que le sale? Por su parte, el virtuosismo de precisión técnica con que, en *El pasado es un animal grotesco* los actores encarnan casi sin respiro sus distintas funciones en la obra, y, a su vez, la eficacia y el ajuste perfecto con los que el relato pasa de una historia a la otra, además de la firmeza con que están escritos cada uno de los textos, pone en primer plano también —y es uno de los motivos de la fruición estética de esta espectadora— el efecto de *bien hecho*. 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 las de Barthes) de esas que “ya no hay” (pp. 353-355).

No quisiera, sin embargo, con esta valoración del “enorme trabajo” puesto en la consecución de unas “obras”, situarme del lado de una sensibilidad modernista que entiende al trabajo 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.³ 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 *El pasado es un animal grotesco*, 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 postnarrativas 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.⁴ 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 de la novela

Pero vayamos a las obras. Dijimos recién “anacronismo” y es momento de decir que tanto para Llinás como para Pensotti importa en ellas el interés por multiplicar exponencialmente las capacidades narrativas del relato, pero más específicamente el interés por crear, hoy, grandes ficciones; y, más concretamente, según declaran, por “reconstruir”, por “revivir”, de algún modo, la novela del siglo XIX. Es interesante, como primer dato, este subrayado: Llinás y su intención de construir un film “que fuese lo más parecido a una novela de aventuras del siglo XIX”; Pensotti y su propósito de revivir el espíritu ambicioso de la narración balzaciana, de “narrar una multitud de historias, a la manera de las novelas mundo o los desmesurados relatos del siglo XIX, donde una ficción desatada es contenida por un marco histórico y temporal preciso.” Es interesante, y curioso, siendo que ambas tendrían a mano una referencia contemporánea, y tan próxima a sus intereses, como *La vida instrucciones de uso*, la meganovela de Perec. Desde luego ninguno de los dos deja de interrogarse sobre las posibilidades de semejante empresa hoy: mientras Llinás quiere explorar las posibilidades de reconstruir la emoción y el vigor narrativo de la novela de aventuras desde una modernidad que hizo estallar la noción de relato clásico, aunque sin caer en la parodia autoconsciente ni en la tontería absoluta, Pensotti se pregunta “si hoy es posible inventar grandes ficciones que contengan lo que imaginamos junto a sucesos reales de nuestras vidas”.⁵ Pero si ambos abordan esta interrogación con la certeza de que no es necesaria desconocer la historia de la novela en el siglo XX, ni siquiera refutarla, es porque no se trata en ninguno de ellos de un simple “retorno a” sino de interrogar las potencialidades (post)narrativas que puede abrir hoy la novela clásica y de explorar no sólo nuevos usos para ese formato sino nuevas formas de percepción para el relato.

Ahora bien, ni Llinás ni Pensotti son novelistas; y, lógicamente, si la novela sobrevive en sus obras será en las condiciones (¿y los límites?) que le impone el lenguaje cinematográfico y teatral. En efecto, ambos recurren al procedimiento rector de la voz en off, solo que lo hacen 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 podrían ser leídos de modo autónomo– cubre prácticamente *toda* la representación. Lo que, por cierto, les confiere a ambas aproximaciones a la novela un carácter extremadamente peculiar que, entiendo, puede leerse desde una doble faz.

Por un lado, resulta evidente que en función de uno de los lemas básicos del lenguaje cinematográfico y teatral, como es el de no suplantar con un relato verbal aquel que puede hacerse con imágenes y escenas, el uso de una emisión continua de ese tipo de relato podría dar pie a la objeción, para *Historias extraordinarias*, de ser poco cinematográfica o a la objeción, para *El pasado*, de ser poco teatral.⁶ Objeción, no obstante, fácilmente refutable cuando se constata que 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 y de la obra, 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 continuum de la voz en off, las escenas habladas por los actores, hay un encanto que resulta, en buena medida, del espesor que tanto la película como la obra van creando *entre la palabra y la imagen*, del volumen que crece y se agiganta a partir de los desfases y blancos que necesariamente van abriéndose. Es en ese espesor, en ese volumen, que tiene lugar una peculiar forma de consumo, 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 es que seguimos una película durante cuatro horas ni que asistimos a una obra durante dos; es que escuchamos un relato –tres relatos– durante cuatro horas, y escuchamos ininterrumpidamente cuatro historias durante dos. Lograr la creación de ese círculo de atención para el oído, para el acto de escuchar –para el acto de escuchar unos relatos en voz alta– es la gran proeza de estas obras. ¿Podrá decirse, entonces, que es por esta inmediata y sostenida conversión del espectador en oyente que resplandece en las obras el aura de la narración benjaminiana? Por cierto, no podrá pasarse por alto –no puedo pasar por alto– el impacto de la experiencia. Formulo la duda, sin embargo, no sólo porque si hay un formato incompatible con la lectura en voz alta es precisamente el de la novela (Benjamín deducía de esa imposibilidad la soledad consustancial de sus lectores), sino porque intuyo que sería un error enfatizar un costado nostálgico que ninguna de las dos obras plantea, ni transmite. Escuchar unas “novelas” –porque de hecho, la materia de los relatos de ambas obras, 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 *El pasado es un animal grotesco* e *Historias extraordinarias* indagan, exploran e inventan no sólo –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 todas 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, tanto la obra de Pensotti como la película de Llinás trabajan, en la oralidad de la voz que reclama un oyente, con esta materia clásica y moderna del relato que es la de “contar vidas”. Lo hacen, por lo demás, moldeando sus relatos en dos imaginarios novelescos decididamente clásicos.

Cuando Pensotti dice que *El pasado es un animal grotesco* surge del reencuentro azaroso con unas fotos descartadas de desconocidos y del recuerdo de la frase en la que Balzac se propone fotografiar “el alma de las personas y su tiempo”, la remisión al realismo clásico del siglo XIX, que en principio suena algo “sui generis”, no parece resultar, finalmente, del todo exagerada (improcedente). Porque, entre flaubertianos por su bovarismo y balzacianos por sus ilusiones perdidas, las cuatro vidas de *El pasado*... son, en rigor, y en principio, vidas fantaseadas, vidas vicarias, vidas vividas por otros o vividas como si fueran las de otros: vidas, finalmente, proyectadas. De hecho, allí está el corazón de cada una de las historias: imaginar y proyectar –en el sentido literal del término: en la pantalla, en el escenario, en el papel– una vida, y convertir, en tiempos de biodrama, la propia vida en ficción. Y es justamente por esto que en la experimentación narrativa de Pensotti no se trata

meramente de desarrollar un vínculo con el formato de la novela sino, antes bien, de traducir esas clásicas fórmulas novelescas a la voracidad de estos tiempos por “lo vivencial”, esto es, al *espacio biográfico contemporáneo* en el que lo privado y lo público, lo real y la fabulación, se transfiguran en torno de la visibilidad de la vida misma como narración.⁷

La parábola de Mario, que es la que abre y cierra la obra, va de la intuición de que, aunque le gustan las películas y aunque su nombre provenga de una que fascinaba a sus padres en su juventud, su vida no merece ser proyectada en ningún lado, hasta el éxito repentino –tan caprichoso como impensado– que obtiene de la idea de imaginar vidas de desconocidos (filmarlos durante el día y ponerle pensamientos en off sobre las imágenes por la noche), éxito que de inmediato se duplica, y se corona, con la propuesta de una productora japonesa para hacer, con actores japoneses y en Japón, una película con situaciones de su propia vida (las que vimos a lo largo de la obra, dice el narrador). Mario, que en el punto de inflexión de esta parábola fantaseó y derrapó con una vida de éxito frente a su ídolo Leonardo Favio, concluye por proyectarse y mirar su propia vida, vuelta vida de película en Japón, con, lógicamente, un extrañamiento absoluto. Las ilusiones perdidas de Laura trazan una parábola equivalente e inversa a la vez. Del periplo que, intoxicada de fantasías literarias forjadas a base de películas de la *nouvelle vague*, la lleva del arrabal del mundo a París, vuelve con algo muy parecido a la decepción y el fracaso para, finalmente, fotografiar los lugares –ahora abandonados, subrayados en su precariedad– en los que su vida podría haber transcurrido. Ninguna editorial quiere publicar el libro que imagina componer con esas fotos del escenario retroactivamente potencial de su pasado, al tiempo que la obra teatral en la que, a iniciativa de una directora amiga, se representa su vida, no le devuelve absolutamente nada de lo que vivió. Del otro lado de estos personajes que no se reconocen en sus propios biodramas, las vidas de Vicky y Pablo se enrarecen y crispan con vidas de otros. Ambos, curiosamente, terminan por escribir. Vicky, que descubre y sigue a escondidas la vida paralela del padre, le inventa –en la escritura– una correspondencia imaginaria y es tanto lo que se involucra en la ficción que acaba por contratar a una actriz para que represente, ante el padre, el personaje y la historia que ella misma fraguó en las cartas. La evidencia de esa imposibilidad –haber inventado una vida invivible, imposible siquiera de representar– se le vuelve intolerable. Pablo, que delira tratando de dar con el misterio que está detrás de la mano cortada que llega increíblemente a la puerta de su casa, termina “escribiendo”, con esa misma mano, y en primera persona –muy a tono con el giro autobiográfico de los últimos años–, “cosas que le pasaron a él” y otras que no sabe de dónde salen. Acumula, imparables, antes de morir, quinientas páginas.

En el prólogo a la edición de la obra en libro, Pensotti cuenta que durante años estuvo guardando fotos de desconocidos que levantaba de las afueras de un laboratorio fotográfico (de esos que ya no se frecuentan), donde habían sido descartadas (tiradas) por defectuosas, y que el reencuentro con esa caja y con la idea de Balzac de fotografiar “el alma y las personas de su tiempo” le sugirió la idea de imaginar unas vidas para esas fotos a partir de lo que percibió como “el registro defectuoso de una década”. Es interesante este relato de origen: el hecho de que, perdido aquí para siempre el sustrato real, la identidad, de esas fotografías, sean el defecto, el desperdicio y el anacronismo técnico los que estén en el origen de una obra que hace de la conversión en ficción de unas vidas comunes y reales –de la representación de esa representación– uno de sus temas, y que se despliega como un film –una película fotográfica– que articula, secuencia y “compone” la vida de unos rostros –de unos fragmentos– dispersos. Esa película es la novela que, apelando a sus recursos más clásicos –tercera persona, indirecto libre, fluir de la conciencia– se escribe para ser enunciada, puesta en acto, en voz alta.

No obstante, está claro que estaríamos tergiversando la operación de Pensotti si quisiéramos pensar el carácter “novelesco” de *El pasado es un animal grotesco*

nada más que por su relación con el formato clásico de la novela. En otro sentido, y como adelantaba más arriba, se trata de una experimentación narrativa que puede percibirse mejor si se la conecta con esas otras obras en las que no solo se pone en escena la “fantasía de imaginar” la vida de unos desconocidos que pueden observarse en una calle (*La marea*, 2005), en los departamentos de un edificio (*Interiores*, 2009) o en una estación de tren (*A veces creo que te veo*, 2010), sino en las que además, colocando al espectador en la situación del *voyeur*, Pensotti trabaja con –más que *representa*– esa “pasión desmesurada por las vidas ajenas”, ese “consumo adictivo de la vida de los otros”, que define el énfasis biográfico de la subjetividad contemporánea (Arfuch). Con todo, sigue siendo interesante que en los textos con que acompaña la presentación de estas obras, Pensotti piense siempre la composición del conjunto (los nueve espacios de la calle o los seis departamentos del edificio intervenidos, en los que unos actores, ya “instalados”, representan simultáneamente distintas “situaciones” ficcionales mientras los espectadores hacen su propio recorrido, o los cuatro puntos del andén en que cuatro escritores crean narraciones instantáneas con lo que ven o imaginan acerca de las personas anónimas que pasan, mientras esas mismas personas pueden leer esas historias proyectadas en pantallas al mismo tiempo que “interferir” en la ficción) como una superposición de historias, presentes, pasadas y futuras, “a la manera de una irrepresentable novela del siglo XIX”, como una multitud de historias que por momentos “se asemejan a capítulos diferentes de una gran novela”, o como “una suerte de novela en vivo”.⁸ Solo que la clásica estructura novelesca del “mientras tanto”, que Pensotti traduce en la simultaneidad de las historias-situaciones que dispone en los espacios públicos-privados de la calle, el edificio, o la estación, y en la que cada vez parece encontrar una herramienta para poner en escena un “universo más complejo”, “casi imposible de representar con los procedimientos tradicionales del teatro”, tiene en el recurso a la calesita de *El pasado...* una diferencia mínima pero sustancial: si, por un lado, su división en cuatro compartimentos produce el efecto novelesco del “mientras tanto”, por otro, el hecho de que la calesita esté sobre el escenario y en un teatro no sólo la separa como un orbe autónomo ante la audiencia –es, literalmente, el mundo girando sobre sí mismo– sino que ese giro le impone, al relato que cubre masivamente la representación, la lógica de una emisión y una escucha, naturalmente, lineales, sucesivas. Y es, desde luego, esta articulación entre simultaneidad y sucesión la que hace de *El pasado es un animal grotesco* la obra de Pensotti que traduce más claramente en el escenario un “estado de novela”.

Al otro lado de Pensotti, de su melancolía francesa pero también de su pulsión biográfica contemporánea, la biblioteca de Llinás (Stevenson en primerísimo lugar, pero también Conrad, Kipling, Hergé) remite, en principio, a la intriga, la curiosidad y la euforia de la clásica novela de aventuras. 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 sólo 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 dejándonos 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 desfasaje 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 Benjamín identificó en la curva del relato: narración oral, novela, información.⁹

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. Esto es, *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.¹⁰

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 cuadros de historietas, que se desplazan movilizandando 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. 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.¹¹

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 sólo “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”, 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 fiasco o del error– es fundamental para que la película enuncie –afirme– su dogma: el del impulso irrefrenable del relato.¹²

Que en esa proliferación y en esa desmesura pueda resonar, en 2008, tanto un continuo narrativo del tipo airano –en el que los cambios de rumbos son irrenunciables aun a riesgo del fiasco y del error– como el impulso sintético borgiano –al punto tal que nos tienta a decir que el verdadero minimalismo del nuevo cine argentino está aquí– da la pauta de que, como las grandes obras, la película de Llinás se sitúa en un tiempo tan propio como paradójico. Por eso mismo su particular economía es un acontecimiento en el cine y, también, curiosamente, una inflexión, después de Borges, después de Aira, en la tradición narrativa argentina. La solución de *El*

pasado es un animal grotesco, en la atmósfera laxa del espacio biográfico contemporáneo, es otra, por completo ajena a esta tradición. Pero no sólo su compulsión a imaginar y a sobreimprimir unas vidas sobre otras exige a la experimentación narrativa una particular y rigurosa ecuación entre desborde y precisión sino que lo ambicioso de su ejecución la aparta rotundamente de los informes costumbrismos al uso. Razones por las cuales, podría decirse, *Historias extraordinarias* y *El pasado es un animal grotesco* resplandecen en el contexto narrativo del presente: 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, y constituyen por cierto un auténtico acontecimiento en el arte del relato.

(Podrá decirse que la que acaba de presentarse es una lectura demasiado “literaria” para una película y una obra, demasiado poco atenta a sus inscripciones cinematográficas y teatrales. Es posible. Ante esa objeción me ampararía, feliz lectora de novelas, en el espectador emancipado de Rancière.)

Notas

- ¹ Para la relación del teatro de Rafael Spregelburd con la economía del valor, remito al ensayo de Luz Rodríguez Carranza: “Meduras y desmesuras. *Bizarra*, de Rafael Spregelburd” [a continuación del presente trabajo].
- ² Ver “Prólogo al texto de la obra” en *El pasado es un animal grotesco/The past is a grotesque animal*.
- ³ Pienso en un artículo como “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” de Beatriz Sarlo, al que me referí en “En torno de las lecturas del presente”.
- ⁴ Remito a las entradas sobre *Lost*, en especial “Lost, novela beckettiana” en la sección “Diario de un televidente”, en “Linkillo (*cosas mías*), linkillo.blogspot.com.
- ⁵ Ver reportaje de Roger Alan Koza a Mariano Llinás (“Las sorprendentes aventuras de Llinás”) y el “Prólogo al texto de la obra” de Mariano Pensotti.
- ⁶ 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 abstinencia” 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 poéticas de registro neutro con las que revirtieron el cine “discursivo”, de claro mensaje social y político, de los años 80 (Cf. Gonzalo Aguilar: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*), la sobresaturación de la palabra de *Historias extraordinarias*, sobre todo por ese estilo clásico, tan poco deudor del verbalismo experimental (pienso, por ejemplo, en el verbalismo, tan interesante por cierto, de *Castro* (2009), de Alejo Moguillanski, no puede menos que marcar un giro sustancial y merecer una particular atención.
- ⁷ Cf. Leonor Arfuch: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*.
- ⁸ Los textos pueden leerse en www.marianopensotti.com. Por lo demás, el resto de la obra de Pensotti gira medularmente en torno de la experiencia de “imaginar vidas”: la propia, la de los otros, la de desconocidos, inclusive –según anuncia el texto que acompaña la presentación de *Enciclopedia de vidas no vividas*, aún no estrenada en Argentina- la vida que “podríamos haber vivido”. Con *Los 8 de julio* (2002) participó del Ciclo Biodrama dirigido por Vivi Tellas en el Teatro Sarmiento.
- ⁹ *Los talentos* (2010) y *La edad de oro* (2011), las dos obras que Walter Jakob y Agustín Mendilharzu (intérpretes y protagonistas, junto con Llinás, de la troupe de *Historias extraordinarias*) escribieron y co-dirigieron en Buenos Aires, giran, y con fruición, en torno de mundos (re)encantados: los talentos (los dones) y los oros (los valores) como signo de una relación aurática con la poesía, con el rock, con el vinilo, o con los Budas milenarios de Bamiyán.
- ¹⁰ Para otra lectura de esta secuencia final, véase Patricio Fontana: “*Historias extraordinarias*: una extensión que no aqueja”. Llinás –dice Fontana-, que tiene la “habilidad para convencernos de que *Historias extraordinarias* podría haber durado más pero nunca menos, de que el film es su extensión extraordinaria”, necesita llegar después de cuatro horas a la escena en que César quiere agregar “una historia más” para que el film reflexione sobre la saturación de historias (“el mundo de César, dice la voz en off, es más de lo que H, o cualquiera, puede tolerar a esta altura”), sobre el desborde que le da forma (con sus títulos saliéndose de la pantalla), y formule, finalmente, la pregunta que lo constituye: ¿cuántas historias pueden tolerarse? “El desafío que *Historias extraordinarias* le pone al espectador –dice Fontana- es precisamente la puesta a prueba de esa tolerancia”.
- ¹¹ La hipótesis de Llinás es por completo diferente a la que aquí propongo. En las notas que acompañan la edición del guión en libro, Llinás se ocupa de aclarar, en este punto, que nada de la melancolía ni del drama de la escena en que Cuevas lee la carta, escena en la que por única vez en todo el film –dice-, un personaje habla por sí mismo y adquiere la posibilidad de un alma humana, tiene que ver con los intereses ni con el punto de vista de la película. *Historias extraordinarias* –sigue Llinás- se reconoce mejor en los versos que recita el paisano que está a punto de envenenar al león: “...Como soy criollo de ley/ sé cómo hay que hablarle a un rey/ en el final de su vida”. Aquí, dice Llinás, habla la película, no el personaje; en la escena de Cuevas, en cambio, habla el personaje, no la película.

La idea es clara: acorde con una poética que decide convertir a los protagonistas en meras funciones narrativas (nada de subjetividad sino funciones y actantes épicos), el tono que la película elige, cuando de grandilocuencia se trata, es el de la entereza criolla y festiva ante la declinación del guerrero. Postulación clásica de la realidad contra la interioridad psicológica, ciento por ciento. Con todo, creo que es posible experimentar la intensidad de la escena –sin por eso perder un ápice de su ascendencia borgiana ni de la ética que quiere darse la película– de otro modo. En la carta que lee en voz alta, Cuevas refiere a su amigo, mientras nos mira a cámara a nosotros, a los espectadores convertidos en sus oyentes, los argumentos de una película y una historia que le contaron, y las dos historias se cuentan como esas fábulas impersonales de las que hay que extraer una lección. Es cierto que Cuevas revierte esa lección sobre sí mismo (“Y yo, Derek, ¿seré un idiota?”), como preguntándose “¿estará destinada a mí esta parábola?”, lo que, sumado a la revelación póstuma y desviada de ese destino, carga a toda la escena de melancolía y subjetividad. Y podemos comprender que Llinás no quiera reconocerse en esa entonación. No menos cierto, sin embargo, es que esa interrogación queda suspendida al borde de una respuesta que no llega, y que en esa suspensión puede verse cifrada no la profundidad psicológica de un personaje sino la intensidad de esos “momentos significativos” en los que, según Borges, la vida de un hombre está a punto de dar un viraje definitivo y radical. Por eso la narración de la película (la voz en off) dice, aunque no lo quiera Llinás, que allí (“dentro del sobre”) Z encuentra finalmente a Cuevas: el centro de un laberinto en el que no hay la certidumbre ni el acierto de una resolución sino un momento, una intuición, de verdad.

- ¹² En diversas notas del libro, Llinás se entusiasma con la idea de que la incorporación de personajes femeninos es lo que va desviando caprichosamente a la trama de los tesoros y oscuras tramas policíacas y lo que, por eso mismo, va abriendo e iluminando el film, aligerándolo de esa cosa (¿masculina?) abigarrada y cerebral. En relación con el episodio de Lola Gallo, dice que ese golpe de timón después del cual nada volverá a ser igual en la película es también el punto en el que, según pudo comprobar, muchos espectadores abandonan toda complicidad. Lo que no deja de comprenderse ni de tener, hasta cierto punto, su lógica: como si a un lector devoto de Borges de golpe se lo obligara a leer una novela de Puig, la historia de Lola Gallo, que Llinás identifica con “el momento crítico del film”, sería el momento antiborgiano de *Historias extraordinarias*, la refutación, o, mejor, el olvido (romántico, enfático, celebratorio) de “La intrusa”. Claro que de esta devoción simultánea *Historias extraordinarias* obtiene buena parte de su encanto.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.
- Arfuch, Leonor: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Barthes, Roland: *La preparación de la novela*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Benjamin, Walter: *El Narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún R. Santiago de Chile, Metales pesados, 2008.
- Contreras, Sandra: “En torno a las lecturas del presente”. Giordano, Alberto (Ed.): *Cuadernos del Seminario I. Los límites de la literatura*. Alberto Giordano (Ed.). Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010.
- Didi-Huberman, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006 [Editions du Minuit, 2000].
- Fontana, Patricio: “*Historias extraordinarias*: una extensión que no aqueja”, en *Otra parte*, N° 15, primavera 2008.
- Link, Daniel: “Con cierto barroco”, “La isla barroca”, “Lost, novela beckettiana”, “Lost, novela”, “¡Pum, para arriba!”, “El dedo gordo” en Sección “Diario de un televidente” en <http://linkillo.blogspot.com>.
- Llinás, Mariano: *Historias extraordinarias*. Buenos Aires, Mondadori, 2009.
- Koza, Roger Alan: “Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás”, entrevista a Mariano Llinás en <http://ojosabiertos.wordpress.com>.
- Pensotti, Mariano: “Prólogo al texto de la obra” en *El pasado es un animal grotesco / The past is a grotesque animal*. Buenos Aires, Editorial Gayo, 2010.
- Pensotti, Mariano: “Sección Trabajos” en www.marianopensotti.com.
- Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 2010.
- Rodríguez Carranza, Luz: “Meduras y desmeduras. *Bizarra*, de Rafael Spregelburd” [cfr. el presente número de *Pensamiento de los confines*].
- Sarlo, Beatriz: “La extensión” en *Punto de Vista*, Año XXVII, N° 78, abril de 2004.
- Sarlo, Beatriz: “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, *Punto de Vista*, N° 86, diciembre 2006.
- Sennett, Richard: *El artesano*. Barcelona, Anagrama, 2009.
- Simmel, Georg: *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 1988.
- Spregelburd, Rafael (2008). “Todo es relativo. Pero esto depende. Reflexiones sobre los caminos del teatro a la complejidad, el extrañamiento y un orden abierto al caos” en *Otra parte*, N° 15, primavera 2008.