

fOUL-tÁCTICO desde 2003

El ensayo de la espontaneidad

Número 16, Buenos Aires, 22 de agosto de 2006.

Editores responsables: Matías Gutiérrez Reto, Rolando Martínez Mendoza y José Luis Petris.
Coordinación de redacción: María Fernanda Cappa.

Sugerimos la impresión de esta revista para su lectura. Son en total 7 páginas.

Nuestras direcciones: e-mail: foultactico@yahoo.com.ar ; página web: www.foultactico.com.ar

Puede escribirnos a ellas solicitando recibir sin cargo ni compromiso alguno los próximos y/o anteriores números de la revista. También puede enviar a ellas sus comentarios, molestias, elogios, respuestas y/o colaboraciones espontáneas.

Esta revista posee una única regla: sólo se publicarán artículos que no superen las 500 palabras.

*All the cats wanna dance with
Sweet Little Sixteen.
"Sweet Little Sixteen", Chuck Berry*

Sumario:

¿Escrito en el cuerpo? por María Fernanda Cappa

Súperman llega tarde por Rolando Martínez Mendoza

Tres: Zinedine Zidane, Julio Bocca y la F-100 por Circe Lee Sharp

Confiar, esperar y mientras tanto... por José Luis Petris

Empacho de bastardillas por Raquel San Martín

Anatomía de la tristeza de algunas canciones: Waits, Gardel, Regina por Matías Gutiérrez Reto

Inclasificaciones de Oriente y Occidente por Noelia Bellucci

Semiótica Popular / 3: El 68 por J.L.P.

¿Escrito en el cuerpo?

María Fernanda Cappa

El lanzamiento de la novela policial *Los misterios de la ópera*, convertida rápidamente en *best seller*, produjo un fuerte revuelo en el ámbito de las letras mexicanas. Una notoria casa editorial lanzó con una fuerte campaña publicitaria la ópera prima de un supuesto autor ignoto, haciendo estallar un problema de verosímil. De pronto todos se preguntaron quién era el escritor misterioso. ¿Quién es Emmanuel Matta?

Después de múltiples especulaciones, investigadores de la Universidad Autónoma de México, haciendo uso un método estadístico que mide los grados de coincidencia estilística, afirmaron de manera categórica (aludiendo a un 95% de certeza) que Carlos Fuentes es el autor de la novela. Más allá de su curiosa metodología, el principal problema con este "descubrimiento" es que Fuentes niega, de manera igualmente categórica, haberla escrito.

La figura de autor propuesta por la novela, la de un desconocido cantante lírico, no resulta suficiente. La obra no parece estar completa sin una mención de responsabilidad con existencia "real". Esa profunda incomodidad de lo desconocido. Un autor sin cuerpo.

La reciente confesión de Günter Grass de haber pertenecido en su juventud a las SS alemanas presenta un problema de naturaleza análoga. Más allá de la discusión moral (que no es poco importante), ¿dicen algo de sus libros estas últimas declaraciones? ¿La figura del autor es necesariamente la persona que lo encarna?

Hay novelas autobiográficas y novelas históricas y biografías más o menos apócrifas. Pero siempre hay ficción. Y la ficción es un valor negativo opuesto a la realidad: es precisamente lo que no es realidad. Grass podría haber sido no un adolescente conminado a participar de las SS sino incluso un jerarca nazi, y su alegato contra el nazismo en *El tambor de hojalata* tendría el mismo valor de obra. Como persona hubiera sido más o menos hipócrita, más o menos cínica, más o menos deleznable. Pero el "valor literario" de su obra permanecería intacto.

El problema es, otra vez, la figura de autor. El valor de la obra contaminado por los valores personales del autor. Esa profunda incomodidad de lo conocido. Un cuerpo réprobo.

Porque es cierto que leemos en la intertextualidad es que las declaraciones públicas de Grass condicionan la lectura de sus obras o que la divulgación de la investigación que atribuye la novela mexicana a Fuentes opera como restricción de su reconocimiento. Pero no tiene demasiado que ver con Grass, Fuentes o Matta "personas". Quizá valga la pena pensar a la figura de autor como un efecto de sentido de los textos. Y que la persona "real" en la que encarnamos estos fantasmas textuales, tiene poco o nada que ver con ellos.

Quizá así podríamos desmontar la hipocresía de algunos reconocimientos. ¿Un *best seller* es necesariamente un mal libro? ¿Un escritor de *best sellers* debe ser un escritor menor? Porque de otro modo sería interesante ver qué método policial implementará desde ahora la academia sueca para asegurarse la probidad "personal" de sus premiados, para justificar el Nobel que siempre le negó a Borges.

Súperman llega tarde

Rolando Martínez Mendoza

Bastante expectativa generó en la crítica y los fanáticos el estreno de *Superman Returns* (2006). Tanto interés se justificaba en que el "hombre de acero" regresaba a la pantalla casi 20 años después de su última aparición en cine y casi 30 del suceso iniciado en 1978 con *Superman*, y luego de la muerte del actor Christopher Reeve que se dice fue quien mejor lo encarnó.

En el filme dirigido por Bryan Singer, Clark Kent regresa luego de 5 años de exilio en la granja junto a su madre adoptiva. Ahí ya se lo muestra como un personaje excesivamente atribulado que añora mejores tiempos en los que podía correr y saltar y volar libre e inocentemente entre los maizales. Esas imágenes son bellas, tanto por la saturación de sus colores como por su nitidez exagerada y su profundidad de campo imposible para el ojo humano. Una composición de la imagen poco realista que se repetirá solamente en las secuencias donde el hijo de Krypton se encuentre solitario en el espacio o bajo el mar. Porque Súperman está solo en el mundo y esta soledad es marcada a lo largo de la historia por este tipo de composición visual. No es ese joven brillante lleno de luz y humor que se nos presentara en otras entregas cinematográficas, ni es ese muchacho todopoderoso de la historieta cargado de optimismo y una cierta moral *naïf*.

El Súperman de Singer no encaja en el mundo; se lo festeja como salvador de la humanidad pero no como humano, y este costado no humano es el que lo vuelve un personaje casi sombrío que no termina de aceptar su imposibilidad para sostener relaciones personales primarias. Casi un fisgón que todo lo ve y todo lo oye en la soledad del espacio desde donde escucha las millones de voces humanas que viven su propia cotidianeidad y solamente reclaman su presencia en momentos de peligro.

Pero lo que más llama la atención de este Súperman es que siempre llega tarde. Tarde para salvar a Luisa Lane, tarde para detener a Lex Luthor y que éste no se apropie de los secretos de la "Fortaleza de la soledad" en el Polo Norte, o al juicio contra ese personaje donde debe testificar, tarde al nacimiento de su hijo...

Y también llega tarde a un escenario donde el héroe emocionalmente conflictuado y con problemas de inserción social ya ha sido tratado por el cine en el *Batman* (1989) de Tim Burton, o en las dos entregas de Spiderman (2002 y 2004), las tres de X-Men (2000, 2003 y 2006) y la sombría *Hulk* (2003).

Súperman regresó tarde. Le tocó ser el último en llegar a un momento histórico donde los relatos cinematográficos de superhéroes muestran que los superpoderes más que un don son una maldición, y que la vida personal de estos personajes es realmente espantosa. Clark Kent está incómodo con este traje nuevo que no le sienta nada elegante, un traje de esta época que parece no ser la suya.

Las trescientas cámaras del Mundial de Fútbol que nosotras supimos sufrir y ellos gozar, permitieron testimoniar el cabezazo de Zinedine Zidane. ¡Gracias a Dios! Sin ellas hubiesen inventado un nuevo mito: "Como cuarto árbitro lo digo: le cabeceó el pecho, se le adelantó por la izquierda, volteó como lo hacen los autos en las películas de James Bond, apuntó, trotó y lo embistió. El italiano cayó como Patora o Patoruzú (me dijo Elizondo cuando le describí la caída), rígido, de espaldas, pero no escuché 'plop!', estaba lejos". Zidane cambió de género para el relato de su retiro, pasó de la epopeya futbolística al drama del hombre escondido detrás de la aburrida ropa de futbolista.

(Al margen: Horacio Elizondo es muy recto como para ser poeta, creo.)

Julio Bocca planificó y ensayó su retiro. Y lo ejecutó, o lo ejecutará, como siempre, casi perfecto. Pero éste pasó/pasa algo desapercibido, por lo menos para el gran público, y entre él para mí. Actuó por última vez aquí y allá y allá. Parece que lo hace bien, pero le falta algo.

Tal vez le falta envejecer, como a la F-100 que ahora si llueve un poquito no se anima a salir, ahora que se amedrenta ante los caminos de tierra, que pasa de largo avergonzada delante de una máquina vial que le pide socorro (o que le guiña los ojos). Al retiro de Bocca le faltó dolor. Por eso el de Zidane no fue perfecto, ¡fue extraordinario!, y el de la F-100 es todavía más, es la oda al que ya no puede, al superado, al abandonado. Una oda cínica, muy cínica.

(Sé que develo mi edad, pero ¡bueh!: ¿No fue usted "señora" la que se tiraba desde aviones?, ¿qué le pasó?)

Son tres retiros distintos: el acordado (Bocca), el impensado (Zidane) y el "gozado" (la F-100). Pero sólo el de Bocca no construyó una historia, un relato, porque nada pasó que alterara la calma, ni nadie narró el dolor del final, dolor que es el clásico villano de los retiros que sí se transforman en "cuento" en nuestra cultura, en nuestros televisores. Bocca solo se retiró.

Confiar, esperar y mientras tanto...

José Luis Petris

Santiago secuestra a Alberto, que es quien mandó matar a su padre, con ánimo de hacerlo sufrir. Alberto cree a Santiago muerto, y vendado en ningún momento lo ve. Santiago dirige el interrogatorio pero no habla para no ser reconocido. Alberto niega haber tenido un vínculo importante con los militares durante la última dictadura, pero reconoce haber asistido a una mujer en un parto en Campo de Mayo. Cuando le preguntan por el padre de Santiago, se sonríe, antes había acusado de "resaca progresista" a sus secuestradores, y ahora, aunque niega tener que ver con su muerte, la festeja. Santiago se desestabiliza. Manteniendo el silencio, manotea un arma y dispara contra Alberto. Las balas impactan sobre el muro que está detrás, Alberto se dobla, pero las balas no lo tocan. La escena se interrumpe. Luego se ve a Alberto, liberado, entrando a su casa; aparentemente íntegro, cuenta haber sufrido un "simulacro de fusilamiento" y acota, casi al pasar, que es lo peor que le había pasado en la vida. Otra interrupción, y ahora vemos a Santiago con su actual compañera. Ella le pregunta qué hizo, él responde que Alberto está bien de salud. Ella le recuerda que deben esperar a la Justicia, y él, sin rechazarla ni siendo escéptico sobre que llegará, pregunta, "¿Pero alcanza?".

La telenovela "Montecristo" ofreció esta secuencia en su emisión del jueves 17 de agosto. "Montecristo" no solamente puso en el centro de su trama al tema de los desaparecidos y de los niños robados por los militares, sino que también se anima a tratar un tema casi tabú: la venganza, y aún más, la venganza por mano propia, en un género popular, conservador, como es la telenovela.

Lo que conocemos socialmente sobre la telenovela, sus formas repetidas que le son constitutivas y la hacen reconocible, nos permite prever que "Montecristo" concluirá con la Justicia imponiéndose a la venganza, que la razón le ganará a la "pasión", que sabrá doblegar a nuestros instintos más primarios, entre ellos el de la venganza. El asesoramiento que se hizo público de Abuelas de Plaza de Mayo a quienes hacen "Montecristo" refuerza esta expectativa. Hay que recordar que tanto Abuelas como Madres de Plaza de

Mayo, aún con sus diferencias políticas, lucharon y luchan por Justicia y evitaron en toda su historia la venganza por mano propia.

Pero mientras tanto "Montecristo", apoyado en su serialidad extensa (meses), va ofreciendo momentos plenos de venganza, como el arriba narrado. Una venganza efectiva, desde el reconocimiento de Alberto de su sufrimiento, y "justificada", porque Santiago no previó su reacción, surgió ante el "placer" de Alberto ante la muerte de su padre. Hasta podría leerse que Santiago llevado por la ira, sin embargo pudo controlarse y evitó dañarlo.

Es decir, con el amparo del género, de la "certeza" de su cierre a favor de la Justicia, "Montecristo" va ofreciéndonos, día a día, el placer "inmoral" de la venganza. Tal vez por eso, "Montecristo" sea la primera telenovela cínica. Tal vez por eso, la festejamos.

Empacho de bastardillas

Raquel San Martín

Comer afuera nunca fue tan difícil. El *boom* gastronómico no sólo significa una proliferación de *restós* y *bistrós* en los que uno debe sentarse en sillones blancos enfilados como en colectivo, comer con palitos, acercar el menú a la vela infaltable sobre la mesa para ver algo o doblarse hasta el extremo para llegar al plato en una mesa ratona. También exige adaptar el gusto y el pedido a sabores inexorables, productos hasta hace poco desconocidos o sofisticados que ahora no faltan ni en el bodegón.

Ahora rellenamos los raviolos con calabaza, las salsas se hacen con "reducciones de merlot" y nos habituamos al *wok* (a saber, sartén panzona e inestable de impronta oriental donde se pone todo y sale una ensalada caliente). De entrada pedimos pinchos (versión cortita de la *brochette*) y *bruschetas* (versión italianizada de pan tostado con algo arriba). El estilo *caprese* (la combinación de tomates, *muzzarella* y albahaca que los más sofisticados mozos llaman "caprés", yo lo escuché) se ha vuelto omnicomprendido: hay ensalada *caprese*, pero también empanadas, tartas, pinchos, salsas, se sirve mezclado y hasta en torre con los ingredientes intercalados.

El queso de cabra, maloliente pero sabroso, admitamos, vive un renacimiento impensado y hoy se lo encuentra en las ensaladas, las pastas, la pizza, como *provoleta*, apisonado en cuadraditos o envuelto en masa *philo* (leer "filo", se rompe infaltablemente al primer intento). La pizza es de "rúcula" y tomates secos y las ensaladas son de endibias y tomates *cherry*, objetos incómodos para llevarse a la boca si los hay: no se pueden pinchar ni cortar sin prestarles una atención excesiva que interrumpe cualquier conversación. El arroz *basmati* (marrón, bah) viene con hongos *shitake*, *portobellos* y *gírgolas*, comemos ajo confitado sin pensar en el después y aceptamos el cardamomo para saborizar hasta en la bebida.

Y de postre, viene bien cualquier cosa con frutas rojas de la Patagonia (salsa, las propias frutas, "reducción" que recubre un helado blanco), manzanas caramelizadas o el contradictorio *brownie* con helado, una galleta dura de chocolate, imposible de partir con cucharita, sobre la que el helado inexorablemente se convierte en una salsa blancuzca y desperdiciada en el plato.

Pero como vivimos en un tiempo que se la pasa dando saltos de tigre al pasado, los antiguos y confiables sabores regresan, para comensales hartos de sofisticación que agradecen los gustos conocidos. Así, un restaurante de Puerto Madero ofrece puchero los miércoles como plato del día y un lugarcito divino en Palermo Hollywood tiene por especialidad las milanesas a la napolitana con papas fritas. A los turistas les encantan, y pagan de lo más felices los 30 pesos promedio que sale cada plato.

Anatomía de la tristeza de algunas canciones: Waits, Gardel, Regina

Matías Gutiérrez Reto

Ciertos efectos como el de la tristeza atribuida a determinadas canciones no se deriva directamente de la comprensión de la letra. Sin necesidad de "entender" la letra en inglés muchos oyentes hablarán de una "música triste" al escuchar canciones interpretadas por Tom Waits, como "Jersey girl" o "Tom Traubert's blues".

Dicho efecto se produce en base a elementos melódicos, pero también a elementos "de contacto" como el timbre y la aspereza de la voz de Waits.

Si las canciones son también un "lenguaje universal" esto se debe no solamente a la música sino también al hecho de que nos resultan "familiares"¹ los elementos indiciales presentes en canciones de otras culturas.

Los indicios del cuerpo del cantante son un lugar fundamental en donde el intérprete elabora su visión particular de la letra que interpreta. Por ejemplo, en base a variaciones de intensidad y enfatizando los acentos nasales del portugués Elis Regina construye un *in crescendo* de desesperación en su versión de "Como os nossos pais".

En ocasiones algunos rasgos del contacto acaban por convertirse en el sello distintivo del estilo de un cantante. Quizá porque como decía Roland Barthes, los aspectos del grano de la voz no son objeto de la pedagogía musical.

Creo que el caso de Carlos Gardel resulta paradigmático en este sentido. En él los elementos indiciales resultantes de su voz se encuentran de lleno volcados a realzar la exacerbación del sentimiento. Si algo caracterizó su estilo es su capacidad de otorgar un dramatismo denso que no parece exagerado a letras de por sí melodramáticas. Si algunas veces se lo compara con cantantes de ópera es porque sin duda todos sus recursos (en especial los que hacen al contacto) están puestos al servicio del drama. Todo un drama en su voz.

En muchos de los tangos que Gardel cantó se puede escuchar el énfasis dramático que resulta de su modo de alargar y arrastrar las "r". Puede escucharse por ejemplo "Gimiendo":

*"Negros, barrotes de una cárcel
forraban para el mundo
la fama de un matón".*

O cuando se asiste al clímax dramático de "La luz de un candil":

*"no soy ni borracho, ni soy un matrero
señor comisario, yo soy criminal".*

Pero estos procedimientos pueden rastrearse prácticamente en todas sus canciones. Por supuesto, esa "manera de hacer" hacía de Gardel un cantante único e inimitable, porque los elementos de indicialidad se originan en el cuerpo de Gardel. Y lo hacen presente.

Ausente Gardel desde hace tanto, si su cuerpo permanece omnipresente en la cultura argentina creo que se debe más al "cuerpo significante" presente en sus grabaciones que a sus imágenes cinematográficas. Cuando se ve a Carlitos en el cine la gestualidad de su rostro y manos parece algo redundante, porque sólo confirma todo lo que ya está en el dramatismo de su voz.

¹Digo "familiares" y no "comprensibles" porque los elementos de indicialidad son del orden del sentir y no interpretables en función de alguna convención.

Inclasificaciones de Oriente y Occidente

Noelia Bellucci

Programadora del ciclo de cine "El sueño que tenemos"

Domingo a la tarde. Feria del Parque Rivadavia. Voy sin dudar al puesto de *animé* y filmes asiáticos. Hojeo la carpeta de las películas: debajo de una fotito del afiche figuran el año, origen, director y género. Muchas responden a los tradicionales acción, *thriller*, terror, aventuras, *Sci-Fi*, que son los que predominan. Todo en orden hasta aquí, pero algunas rarezas llaman mi atención: una suerte de clasificación compuesta en la que se pueden encontrar por ejemplo comedia/drama, romance/comedia, acción/*Sci-Fi*, acción/aventuras; y el uso abundante de un género no del todo reconocido como tal: fantasía, y de otros al parecer dictados por la creatividad del puestero: deportes y bizarro.

La clasificación se me antoja azarosa y desorganizada, todo lo opuesto de lo que supuestamente debe ser, y sin embargo, comprendo que tiene mucho más sentido del que parece a primera vista. En tiempos de inestabilidad de géneros, de ruptura, mezcla y producción profusa, tal vez más sea más, tal vez agregar atributos aclare en lugar de confundir. Entonces combinaciones como *Sci-Fi/comedia*, acción/bizarro parecen totalmente pertinentes.

Días más tarde la anécdota se duplica. Hojeo la revista *Cinemanía* y al comienzo de la sección de críticas a los estrenos acontecidos y por venir me encuentro con las referencias a otra curiosa clasificación.

La lista incluye, además de los géneros tradicionales, algunas categorías poco usadas como fantasía, épica o biografía, y otras más bien curiosas: nacional, política y pochoclera. Luego cada película es identificada con una suma de pequeños simbolitos, cada uno de los cuales responde a una de las categorías de la lista. Nuevamente el recurso a la sumatoria de atributos lábiles que no hacen referencia a una serie de características totalmente establecidas y que, a diferencia de la clasificación tradicional de géneros, no parecen oponerse sino complementarse.

Una vez más, la dificultad de consolidar metadiscursos y definiciones respecto a lo cercano. Una vez más, la posmodernidad con sus pastiches y su exhuberancia obligándonos a hacer piruetas para colocar cada texto en su cajita. Una vez más, la inquietud y la intranquilidad de lo inclasificable. Una relajada actitud de flexibilidad e innovación en los esquemas parece ser una opción saludable. Cada vez más, los géneros tradicionales nos dicen poco y nada sobre un film y debemos recurrir a agregados que complementen esa palabrita tan contundente que de golpe se volvió vaga (drama, comedia, ¿qué son?), pero esas clasificaciones apenas comienzan a formalizarse informalmente o para una producción que percibimos lo suficientemente distante y radicalmente distinta e inasible, como si necesitáramos una excusa para esa profanación que es, sin embargo, tan útil y clarificadora. ¿Son aquellas raras clasificaciones nuevas sistemas? ¿Sólo lo son en un sentido débil? ¿Se están mezclando géneros y estilos en una misma clasificación?

Tal vez demasiados interrogantes para una tarde de domingo y una revista "pochoclera". Pero tengo la sensación de que en esos sistemas un poco informales, un poco *ad hoc*, puede esconderse una clave que nos permita acomodarnos a la diversidad del cine que nos llega actualmente.

Semiótica popular / 3:

El 68

J. L. P.

El "68" habla de un (único) número, pero el número 68 remite a cosas muy distintas entre sí: los sobrinos, el año 1968, el Mayo Francés, un colectivo. Todas estas significaciones están habilitadas por "El 68". Pero hablaremos sobre sólo una de ellas: la línea de colectivo, Plaza Once-Puente Saavedra. Y sólo sobre uno de sus aspectos, su nueva identificación visual.

El 68 fue blanco, negro y azul. Y sigue siéndolo. Pero como todos los colectivos de la Ciudad de Buenos Aires recorrió distintas etapas visuales. Sin ser exhaustivos, identifiquemos la caracterizada por el fileteado y la posterior de rectificación. Un pasaje de líneas curvas y ramificadas a rectas y despojadas, de contorsiones y decoración gratuita a superficies de formas simples, del detalle gozoso a una esencial simplificación.

Hoy el 68 dio un paso más: sobre el fondo blanco ya no tiene líneas negras y azules, sino algo así como ladrillos negros y azules. En el medio de los laterales un enorme "68" negro y desalineado (como los números de página en las viejas ediciones de *Emecé*) enmarcado con cuatro arcos que conforman una circunferencia quebrada, alternando azul y negro. Los ladrillos se amontonan en la parte posterior del lateral, y se dispersan y "desaparecen" hacia adelante. Todo un rasgo de época: digitalización, o pixelización, o "tetrificación" (por aquellos ladrillitos que caen) de su tradicional identificación visual. Que esconde otros rasgos de época: el Diseño (de estudio) y la investigación de mercado.

Los viejos fileteados de los colectivos fueron diseños artesanales que tomaron, desarrollaron y mantuvieron viva una forma característica de la cultura e identidad porteña. Ese fileteado era popular por origen y por apropiación (que hicieron de él los sectores populares). La rectificación, en la década del '70, acompañó y resaltó el fin de la decoración que el colectivero hacía de su "trono": dados con luces para la palanca de cambios al piso, calaveras, espejos esmerilados con nombres de pila, marcos de *plush* para esos u otros espejos, lucecitas que se encendían en combinación con el freno, nacarados, etcétera. El despojamiento "acompañó" la etapa más cruenta de nuestra historia reciente.

Y ahora la digitalización, que es "popular", pero de otra manera. La línea 68 testeó entre sus pasajeros (clientes) el nuevo diseño. Fue aceptado. Y lo implementó.

El nuevo diseño del 68 nace entonces socialmente después de una aceptación privada que su público inmediato hizo de él. Es decir, fue un reconocimiento social (recortado) antes de ser producción (con circulación) social. Nació a partir de una aceptación "popular", aunque no masiva.

La investigación de mercado ("humilde") consulta al receptor, distinto al artista ("soberbio") que crea aislado. Pero la investigación de mercado es control de resultados, mientras que el arte es esencialmente riesgo.

¿Y el arte popular? Él nunca es riesgo, sólo es éxito, aceptación, porque sólo es arte popular el que triunfa: desconocemos al derrotado, si lo hubo. Con el 68 igual: desconocemos si testeó diseños alternativos. Sólo conocemos sus ladrillos, y a sus "autores": el público, el pueblo.