



CUADERNOS DE FLORENCIO

NÚMERO 1

Diseño de tapa: Pablo Hulgich

Los cuadernos de Florencio

Número 1

ISBN: 950-99100-5-8

Queda hecho el depósito que establece la Ley Nº 11.723

Todos los derechos reservados.

Queda estrictamente prohibida la reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier sistema o método, sin autorización escrita del editor.

PRÓLOGO
CUADERNOS DE FLORENCIO
UNA PUBLICACIÓN NECESARIA
Página 5

TEATRO
**DIEZ PROPOSICIONES SOBRE
TEATRO Y POLÍTICA**
Por Juan Carlos Gené
Página 7

RADIO
**LA RADIO Y LAS
MEGACORPORACIONES**
Por Eduardo Aliverti
Página 18

CINE
ARGUMENTOS Y ENCUADRES
Por Jorge Goldenberg
Página 25

TELEVISIÓN
EL BURRO FLAUTISTA
Por Jorge Maestro
Página 34

CUADERNOS DE FLORENCIO UNA PUBLICACIÓN NECESARIA



a aparición de **Florencio**, publicación trimestral de Argentores, obedeció en su momento a la necesidad que tenía la entidad de suministrar a los socios una información regular y

detallada de su acción institucional. Y aunque es cierto que en las páginas de esa revista no han faltado notas o entrevistas en las que distintos creadores o estudiosos analizan temas de interés relacionados con el oficio del autor, especialmente aquellos que tienen que ver con la defensa insoslayable de sus derechos, su finalidad principal fue desde el primer número –ya lleva editados seis- proporcionar aquella imprescindible información de la que hablamos.

Cumplida esta meta, se notó sin embargo que, además de esa información –que en parte circula también en el formato digital-, hacía falta instituir un espacio gráfico que los autores pudieran aprovechar para reflexionar, en el plano de la teoría, de la investigación o la simple exposición de ideas, sobre los cada vez más complejos problemas que surgen en el desarrollo de su actividad. Un lugar donde los autores –y porque no también los especialistas– meditaran o debatieran no sólo sobre las asechanzas cada vez más sutiles que penden sobre el derecho de autor, sino también sobre aspectos vinculados a los cambios en las condiciones de produc-

ción que enmarcan la práctica del oficio, a las nuevas modalidades y formatos que aparecen en algunos medios y a los desafíos que esas formas imponen a los creadores, sobre todo en un período en el que los adelantos tecnológicos –e Internet de manera especial- han generado fenómenos que hubieran sido imposibles de prever algunas décadas atrás.

Cuadernos de Florencio, la nueva publicación auspiciada por Argentores como un complemento necesario de **Florencio**, sale a la luz para habilitar, precisamente, ese espacio y para dedicarle toda la importancia que tiene en un ámbito donde la función de pensar y de imaginar es consustancial a la misma profesión. En todos los números de esta publicación habrá entonces artículos o notas sobre los problemas o retos que se le plantean al autor en cada una de las cuatro áreas autorales que componen el espectro de intereses protegidos por Argentores: teatro, cine, televisión y radio. Y sobre cualquier otra cuestión de interés que resulte atractiva tratar, descontando que entre ellas estarán las relacionadas con la compleja trama multimedial. Cada edición contendrá entonces, por lo menos, un texto relacionado con el teatro, la televisión, la radio y el cine, pero en un intento de amplitud que desea evitar cualquier corsé, cuando el sumario o la importancia de lo tratado lo haga necesario, el número de notas sobre un área específica podrá exceder esa ci-

fra. El espacio está abierto y dependerá de los autores, de su deseo de reflexionar, investigar o escribir, que sea aprovechado de la manera más rica posible.

En esta edición inicial hay cuatro notas. *Diez proposiciones sobre teatro y política*, del director y dramaturgo Juan Carlos Gené, realiza un meduloso paneo histórico sobre la relevancia de la corporalidad en el desarrollo de la literatura y la escena teatrales y como reflejo sutil del lento, trabajoso y sangriento proceso de democratización que se ha venido dando en el mundo a través de los siglos. Esa mirada abarca desde el mito fundacional de Antígona en la antigua Grecia hasta las actuales formas escénicas donde el debilitamiento de ese exquisito producto artístico del humanismo que ha sido la dramaturgia cohabita con la exploración en fuentes populares no literarias y una acentuación de la corporalidad a través de la fusión del teatro y la danza.

La radio y las megacorporaciones, del periodista Eduardo Aliverti, describe la nueva situación creada en el espectro radial luego de la supresión del inciso «e» del artículo 45 de la

Ley de Radiodifusión 22.285, que llevó a una concentración multimedial sin precedentes en la Argentina. Dentro de ese contexto, Aliverti analiza también las responsabilidades que le caben a los protagonistas del hecho radial. Este primer número se completa con otros dos artículos. Uno es *El burro flautista*, en el que el guionista de televisión Jorge Maestro nos cuenta aspectos de su carrera y evalúa, con intención crítica, muchos de los cambios que se han producido en las condiciones de trabajo de esa profesión. El restante, *Argumentos y encuadres*, del dramaturgo y guionista cinematográfico Jorge Goldenberg, explora en lo que podría considerarse el territorio específico del guión filmico, demostrando con abundancia de datos y riguroso nivel de análisis la elusiva naturaleza del libro destinado al cine y las dificultades para establecer estrictos y definitivos protocolos acerca de su escritura.

Los cuatro textos que se publican, y por distintas razones, tienen alto valor informativo y conceptual. Ojalá lo disfruten quienes se acerquen a ellos. ▣

LOS EDITORES

DIEZ PROPOSICIONES SOBRE TEATRO Y POLÍTICA

Por Juan Carlos Gené



Para los argentinos, hacer reflexión política significa desembocar directa o indirectamente, en forma explícita o no, en cadáveres insepultos. Y es, al mismo tiempo, singularmente inquietante, que ese signo oprobioso de nuestra política, de nuestra cultura, se vincule con uno de los mitos más significativos de Occidente y con el teatro en sí mismo.

La herencia maldita de Edipo, lleva a sus hijos a matarse mutuamente en combate. Y a Creón, el gobernante y tío de los muertos, hermano de la madre-abuela que los ha traído al mundo, a ordenar exequias gloriosas para el que murió defendiendo las leyes de Tebas, mientras manda que permanezca insepulto el cuerpo del que sucumbió por violentar esas mismas leyes, para servir de alimento a fieras carroñeras y aves de rapiña.

La hermana de las víctimas de esa guerra civil, se rebela contra la ley de Creón; y en sucesivas noches, escapa de palacio para correr al campo y, espantando fieras y buitres, echar unos pocos puñados de tierra sobre el cadáver profanado, impotentes para enterrar el cuerpo, pero decisivos como honra fúnebre que devuelve a su hermano la dignidad humana. Si el primer gesto del hombre que testimonia que la especie se ha remontado por sobre las otras especies anima-

les, antes aún, quizá, del lenguaje verbal, es la ceremonia fúnebre, privar a los muertos de sepultura es arrebatarles la condición humana.

Antígona arriesga la vida por desobedecer a la ley de los hombres, porque tales leyes no pueden ir contra las divinas, que han dispuesto que los hombres sean y, por lo tanto, vuelvan a la tierra cuando la muerte les de fin. Y Antígona pierde su vida, ante la inflexible decisión de su tío de aplicar la ley, aun cuando el delito haya sido cometido por los de su propia sangre.

Este mito conmovedor, como es sabido, dio argumento a una de las obras dramáticas que integra el ciclo de las más antiguas de la civilización occidental. Podría decirse, quizá, que en la masa de materiales que dieron origen al teatro literario de Occidente, estuviese ya incluido ese mandato decisivo que nos eleva en algo de la condición animal: soy hombre porque puedo imaginar mi propia muerte y en el semejante que entierro, me identifico como criatura de idéntico destino.

Creón, el rey, el político, el que rige y ordena la *polis*, condena a Antígona a muerte. Ella ha tropezado con la política. Y de este tropiezo trágico, como de una serie estrecha de mitos antiquísimos, nace el teatro que ha caracterizado a Occidente durante dos mil quinientos años: el teatro literario de personajes.

Con obsesiva insistencia, el teatro ha vuelto sobre esa leyenda impresionante y, parti-

cularmente los siglos XIX y XX, vieron multiplicarse las creaciones teatrales que tienen a Antígona como protagonista, como si una y otra vez, el teatro necesitase volver a ese punto de su origen. Y las Antígonas se multiplican: toman tiempos y nacionalidades, rostros y lenguajes. De alguna manera, el teatro de Occidente se ha identificado con Antígona. Es como si el teatro quisiera ser o sepa que es Antígona.

Si podemos, de una u otra manera, intentar esta relación en cuanto al teatro del Occidente europeo, ¿qué no podríamos relacionar, en este sentido, entre Antígona y nuestro teatro latinoamericano? ¿Dónde sino en nuestros países puede darse la reflexión de Eugenio Barba referida al gesto desesperado de Antígona de rociar al cuerpo expuesto de Polinices con breves puñados de tierra: «Un ritual simbólico –dice Barba-, vacío e ineficaz contra el horror, que cumple por necesidad personal y que paga con la vida.» Y continúa: «Esto es el teatro, un ritual vacío e ineficaz que llenamos con nuestros *por ques*, con nuestra necesidad personal. Que en algunos países de nuestro planeta se celebra en la indiferencia. Y en otros puede costar la vida de quien lo hace.»

Antígona, la fundacional, la de Sófocles, es quizá la primera obra dramática que expone el enfrentamiento entre las leyes de la *polis*, la política, en definitiva, y el individuo. Creón y Antígona, son antagonistas, como los hombres y los pueblos lo han sido y lo son del poder. Si por un lado la historia puede leerse como la larga marcha humana para poner límites al poder, el teatro refleja esta dialéctica, la acompaña, la expresa y a lo largo de su existencia ha intentado tomar partido por ella.

2.

Los milagrosos setenta años dentro de los cuales se generan todos los prodigios dramáticos griegos que llegaron hasta nosotros, ya expresan hasta cierto punto una parte decisiva de esta evolución.

Antes de Sófocles y su Antígona, antes del choque Antígona-Creón está, en alertante simetría, el enfrentamiento de Prometeo con los dioses. También aquí una ley, también un límite, una transgresión y un castigo. Pero aquí se trata de dioses y de semidioses, las monumentales criaturas de Esquilo. Las de Sófocles son humanas; y cuando madure el tiempo de Eurípides, veremos a sus personajes humanizados a tal extremo que Aristófanes condena a Eurípides como corruptor de la religiosidad de la tragedia, como Atenas condenara a Sócrates como corruptor de la juventud.

En setenta años, la tragedia ha variado su eje y de reflexión religiosa se transforma en reflexión política. Pero si consideramos un período algo más amplio, de no más de dos siglos, podemos ver ya cómo antes el ditirambo dionisiaco se ha transformado en coro musical y poético, cómo Tespis coloca frente al corifeo un protagonista, así como Esquilo agrega el segundo personaje deuteragonista, Sófocles el tercero y Eurípides un cuarto que no habla, paralelizando la secularización de la tragedia con la progresiva pérdida de protagonismo por el coro: a más protagonismo actoral, retroceso del coro a roles menos decisivos; a mayor humanización, pérdida de la densidad religiosa de la tragedia.

A menor presión religiosa, menor presión dogmática; a menor dogmatismo, nacimiento y desarrollo de la ciencia, duda, socratismo,

desconfianza por los absolutismos. Sabemos también que esos inmensos dramaturgos concebían globalmente sus creaciones y, favorecidos en los certámenes organizados por la ciudad para sus festividades, montaban ellos mismos sus obras. Se sabe de la elegancia de la danza y de la belleza del canto de Sófocles, por ejemplo. Y es difícil concebir que esta fundación del teatro literario de personajes pudiese haber ocurrido si la cultura no hubiese generado ya este curioso ser-cuerpo-mente que es lo que hoy denominamos actor.

La secularización de la tragedia clásica se hace patente en una corporización progresiva de lo teatral. Y si el teatro se instala como rito ciudadano fundamental en aquella Grecia olímpica y guerrera, si este relato por acciones destinado a transcurrir en un tiempo real en presencia del espectador adquiere la importancia que aquella sociedad le dio, es también porque los cuerpos humanos en acción provocan emociones que ni la épica ni la lírica pueden generar.

Liturgia del cuerpo, aventura corporal, desborde de vida, presenciarlo es medir el alcance verdadero de lo humano. Y el ritual ya ha avanzado descentrando a lo divino del eje de la tragedia.

3.

Así como Roma en nada innovó en la estética de la tragedia y de la comedia heredadas de Grecia, tampoco revisó esa secularización. Por el contrario, su teatro de tan racional formalismo clásico terminó desviándose hacia las competencias deportivas y los juegos sangrientos de la época imperial. Y con el ocaso del imperio en el siglo V, comienza a gestarse la cultura europea con el mestizaje

latino-bárbaro, a elaborarse las nuevas lenguas y las formas teatrales a buscarse nuevamente a sí mismas, cuando hasta la memoria de las formas clásicas estaba perdida.

Se vuelve a recorrer, de algún modo, el camino religioso de la teatralidad clásica. Como el instinto teatral griego se manifiesta primitivamente en ritos que convocan al dios Dionisios, el cristianismo aloja la teatralidad en las iglesias como formas emergentes de la misa y del ritual romano en general. Sacerdotes y fieles encarnan escenas con paisajes evangélicos o del Antiguo Testamento, o de las tradiciones de fe populares, así como de los evangelios apócrifos.

Pero una hebra del tejido había quedado suelta desde los orígenes: una vertiente teatral avanzaba desde entonces con absoluta independencia de la literatura, de los edificios teatrales y de toda institucionalización. Manifestación popular, callejera, dominio absoluto de cómicos y saltimbanquis, había emergido del *comos* griego, el cortejo de borrachos que honraba a Dionisios, de los mimos y de los bufones dóricos con sus bromas fálicas, de las atelanas romanas y del espíritu de las carnestolendas.

Hundido el imperio, muerta y olvidada la tragedia y la comedia clásicas, amasándose la nueva cultura cristiana y con ella Europa, la aún embrionaria manifestación dramática religiosa alojada en las iglesias, comenzó a verse salpicada al principio y de a poco invadida por aquellas formas populares, aún con sus contenidos obscenos. La iglesia tomó medidas: expulsó de sus ámbitos oficiales al teatro de la Alta Edad Media, que volvió a la calle, aún para realizar en ella los grandiosos misterios y autos que caracterizaron los tiempos de la Baja Edad Media. Pero sugiero se tome nota de que la

salida del hecho teatral del templo, recomienza el proceso de laicización que ya hemos visto en la antigüedad.

Es sabido que la manifestación popular medieval, hija del espíritu carnavalesco, resulta contradictoria y hasta atentatoria contra la autoridad y su inevitable cortejo de represión. Pero la instalación del teatro en las calles del medioevo significa una victoria de la pedestre aunque impostergerable corporalidad, frente a las delirantes exigencias supuestamente espirituales del orden jerárquico establecido por el clero y la nobleza. Sensualidad, sexualidad, gula y borrachera, digestión y excreción son parte del mensaje teatral popular. El cuerpo pide protagonismo y aún en medio de los misterios religiosos imponentes tales aspectos de la vida son ventilados y expresados en sus múltiples escenarios.

Se trata de un proceso de democratización que la sociedad comienza a desarrollar muy lentamente y que el teatro va siguiendo de manera tan cercana, que podría decirse que la historia del teatro occidental es el espejo fiel del proceso de democratización de la sociedad. Y éste, a su vez, sigue fielmente el proceso de corporización de la vida social.

4.

Por supuesto, debe ocurrir el Renacimiento y con él el reencuentro con la tragedia y la comedia clásicas, para que el teatro literario de personajes reaparezca en Occidente. Si *La Celestina* de Fernando de Rojas es el primer texto teatral moderno (1499), y la rufiana es el primer gran personaje teatral europeo, tiene que llamar la atención su desaforada corporalidad, su sensualidad desatada, el erotismo

de su acción y de su aventura y la sexualidad indisimulada de su historia. *La Celestina* es, en sí misma, una inmensa transgresión; y es bajo el signo de esa transgresión, de esa agresión al orden y la moral pública reinantes, que se abre la historia del teatro moderno.

En adelante, ese teatro, en el que los dramaturgos crean apoyados en la creciente troupe paneuropea de los actores, en sus talentos interpretativos y en la corporalidad que los caracteriza, será el testimonio más sutil del proceso lento, trabajoso y sangriento de la democratización del mundo, no sólo por el avance del mensaje ideológico que los teatristas emiten, sino incluso desde el hecho sin par de que el teatro es el único lugar que comparten todas las clases sociales.

Quizá pueda verse con mayor claridad la evolución del teatro moderno como testimonio de democratización y corporalización de la sociedad, en el rol de la mujer sobre los escenarios. Muy temprana en Francia, primera nación que se crea en Europa, la incorporación de la mujer a los elencos es bastante más tardía en España y mucho más lo es en Inglaterra. El medioevo temió a la mujer como a una *flecha del demonio* y el nacimiento de los tiempos modernos no cambió radicalmente este vínculo enfermizo. Quizá pueda explicarse la temprana presencia de mujeres en el escenario francés porque, más allá de que el teatro era el único entretenimiento colectivo, la marginación que sufrían los actores era total. Y se podría haber comenzado a tolerar la presencia de las mujeres como actrices, primero en Francia y luego en España, del mismo modo en que se consideraba desde siempre imprescindible que en un burdel hubiese mujeres.

De cualquier manera, la admisión de la mujer en la profesión teatral, significó un paso en su largo y aún inacabado proceso de liberación, también en la democratización del mundo y en la corporalización de la vida social. Si los teólogos medievales llegaron a discutir si la mujer tenía alma o era pura carnalidad animal, se comprende el enorme avance que significaba su aceptación en la exhibición del escenario: seguramente no agregaba espiritualidad a su imagen, pero en cambio ella agregaba corporalidad a la sociedad de los tiempos modernos.

El teatro moderno, el de los grandes personajes que componen su galería esencial, se fundamenta en el avance de la concepción corporal del hombre, como realidad unificada, como cuerpo-mente que se elabora a sí mismo en la materialidad de la vida: el cerebro que ordena accionar a la mano es a su vez permanentemente formado por la mano al accionar.

Y este proceso, naturalmente, es paralelo al avance de la permanente revolución de la sociedad hacia formas menos opresivas. Es por lo menos llamativo que el proceso de aceptación de la mujer como actriz va ocurriendo paralelamente a la creación de los estados nacionales: las tres naciones fundadoras de nacionalidad en Europa, van apareciendo sucesivamente a lo largo del final de la Baja Edad Media y del Renacimiento (Francia, España, Inglaterra). Las tres logran, tempranamente, sendos impresionantes movimientos teatrales coincidentes con su pujanza como naciones (el neoclasicismo francés, el siglo de oro español, el teatro isabelino). Sucesivamente, hasta que Inglaterra lo acepta en el siglo XVIII, la mujer va ocupando en esos países espacios teatrales.

Y se sabe que la constitución de esas grandes

unidades políticas y territoriales, se logró por la alianza de los reyes con la nueva clase de los mercaderes que necesitaban unidad de mercado y de moneda y eliminar a la nobleza como clase antitética. En definitiva, que la creación de las naciones, forma parte del gran proceso de democratización de la sociedad. En poco más de dos siglos, la clase burguesa se deshace de nobleza y corona (las coronas que se aceptan son las que se aburguesan), y toma el poder, abriendo la era contemporánea, la era de la democracia.

5.

Desde el escenario o desde la calle, en las salas iluminadas a vela o en la plaza pública, el teatro corporaliza y democratiza. Realiza una evolución cargada de tensiones dialécticas que siguen fielmente las contradicciones del proceso político-social. El gran teatro neoclásico francés, esa sinfonía de impresionantes alejandrinos, es un ejemplo sutil de esta evolución. No es casual que Corneille y Racine florezcan bajo Luis XIV, culminación del absolutismo. Tampoco lo es que la preceptiva de la época, más aristotélica que Aristóteles mismo, insista en el dogma de las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar: en primer plano aparece la regla estética de la tragedia clásica; pero más profundamente se mueve la unidad como garantía de orden. El Estado abarca la totalidad de la vida misma y el Estado es el Rey. Y los nobles que habían luchado por lograr degradar esa total unidad de mando, estaban domesticados y reducidos a huéspedes del Rey Sol, alojados con sus familias en el palacio de Versailles. Este orden perfecto y sin alteraciones, es la

imagen terrena del orden cósmico, en nombre del cual se hace abjurar a Galileo. La alianza del absolutismo con la Iglesia, en Francia paralela a las oscilaciones del Edicto de Nantes que, según rigiera o no, daba existencia legal a los protestantes, vive uno de sus tiempos más perfectos. Las tres unidades, son tan dogmáticamente impuestas por la preceptiva neoclásica como la Santísima Trinidad está en el vértice maestro de la teología católica.

Pero, por otra parte, la musicalidad del verso trata de hacer aceptable y racional el mensaje de las pasiones desatadas: adulterio e incesto, parricidio y filicidio, sexualidad, codicia, celos, suicidio... El teatro literario de los grandes personajes ha creado ya pasiones descomunales y polarizadas y las encarna en máscaras de inmensa vitalidad. Esos personajes desbordan de vida; y los actores que los asumen, ofrecen una celebración de la vida, que no puede caber en los bordes de la legalidad y la moral establecidas. Por lo mismo, deben vivir en la ficción del escenario: puestos en la realidad generarían el caos social y la locura. Y además expresar sus tifones internos en la melodía acariciante de los alejandrinos, que hacen de ellos pasiones cantadas.

Pero desde su puesto en la ficción, testimonian la complejidad de la naturaleza humana, evidencian la hipocresía y señalan la injusticia y, por lo tanto, piden verdad, sinceridad, justicia. Si hace más de doscientos años se formuló teóricamente la *Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, con cuyo logro el teatro de su tiempo se comprometió seriamente, y dos siglos no han bastado para concretarla acabadamente, lo que falta aún para lograr su vigencia total forma parte de ese

permanente proceso de democratización que el teatro ha testimoniado.

Por otra parte, frente a la racionalidad formal de los grandes alejandrinos, la misma corte de Luis XIV ve el nacimiento de la comedia de Moliere, donde ya no hay héroes trágicos del pasado o del mito, sino seres corpóreos y reconocibles del presente. Y será el presente, en adelante y siempre, el capítulo inicial del realismo.

En adelante, clasicismo y neoclasicismo, romanticismo, realismo-naturalismo, simbolismo, surrealismo, expresionismo, absurdo, teatro de la imagen, teatro-danza y, en fin, todas las tendencias que la terminología crítica trata en vano de contener, han ido expresando el proceso de una u otra manera liberador, que la democracia y la concepción del hombre como un cuerpo han significado.

6.

La aparición, en el siglo XIX, del pensamiento orgánico del proletariado industrial y del socialismo como antítesis del capitalismo burgués, finalmente, tiene un reflejo exacto en la aparición de la puesta en escena como arte y del director como nuevo factor creativo.

Las primeras manifestaciones de la puesta en escena, que reclaman para ésta una jerarquía artística, emergen del realismo como estética. El realismo nace como reacción a la decadencia del romanticismo y su puesta al servicio de los ideales burgueses. Y el naturalismo pretende ser científico en la exposición de la realidad social que trata de trasladar al escenario con el mayor verismo y exactitud.

Es un hijo del romanticismo y ya está implícito

en él, es un producto del derrumbe definitivo del antiguo régimen y de la dialéctica interna de la democracia; también lo es de la lucha de clases. La puesta en escena es un arte que crece al compás de los grandes conflictos sociales de finales del XIX y primera mitad del XX. Y es en su intención de concretar un universo estético al servicio del cambio social, que el teatro encuentra un nuevo sentido, una ética que se coloca por encima de las estéticas. La puesta en escena, al intentar ordenar en un cosmos el caos creativo, refleja la voluntad de ordenar el mundo según una jerarquía de valores opuestos a los de la burguesía en el poder.

Los primeros grandes directores que fundaron este arte, se legitimaban a sí mismos como servidores del poeta dramático, del dramaturgo. Así reclamaban autoridad, por respeto a la palabra del dramaturgo, a la gran tradición literaria del teatro de Occidente. Pero las dos guerras mundiales del siglo XX, con su culminación en Hiroshima, hacen perder prestigio a la palabra como expresión de ideas que habrían llevado al mundo a un callejón sin salida. El teatro pugna entonces por liberarse de la palabra, como la sociedad pone en cuestión todo discurso, pues sospecha en él contrabando ideológico. Se inicia la época del director como protagonista y eje de la creación teatral, período en el que estamos y que, como intentamos señalar, es una nueva convulsión en este campo de hipersensibilidad social que es el teatro.

De una u otra manera, con avances y retrocesos, en la actualidad del teatro que reinstala el cuerpo en el centro de sus valores, que se considera a sí mismo y esencialmente como *el actor en situación de representación*; que estima el texto escrito como uno de los códigos de

la representación, pero no como el teatro en sí mismo, reivindicando las tradiciones del circo y del music-hall, la improvisación, la danza y el mimo, el proceso de corporalización, hijo de la evolución democrática del mundo se hace hoy más evidente que nunca en su historia.

7.

Hecho este paneo histórico, es preciso recordar que hasta muy entrado el siglo XX, el teatro tuvo el absoluto monopolio de la forma espectacular; y que al ser el único sitio donde una especie de asamblea popular pan-clasista presencia los acontecimientos del escenario, el teatro es en sí mismo un arma temible. Mucho más que todas las formas literarias y paleoperiodísticas, como pueden denominarse las anteriores al siglo XIX, porque hablamos de sociedades mayoritariamente analfabetas (precisamente la educación popular generalizada es un producto avanzado de la democracia, y en cuanto a la obligatoria, por ejemplo, fue anterior en Argentina que en Inglaterra...) Desde el punto de vista de las clases populares, el teatro tenía, por eso, un efecto y alcance mucho mayor que la imprenta.

Nada como el teatro podía influenciar en las conductas sociales, ningún territorio social era más apropiado para ideologizar a una audiencia, entusiasmarla, intimidarla o envalentonarla. En tiempos de pobre iluminación artificial y privados de toda forma de amplificación del sonido, las audiencias más grandes no superaban en mucho los mil o dos mil espectadores: esa audiencia máxima de la época, era un peligroso polvorín que debía ser celosamente controlado. Nada ni nadie podía reunir, salvo muy excep-

cionalmente, masas de público mayores. Eso era lo que para su tiempo se consideraba un público masivo.

Tiene que llegar el siglo XX con sus avances tecnológicos, el cine mudo y luego sonoro, en blanco y negro y luego en color, la radiofonía, la televisión abierta, la televisión por cable, la circulación familiar del video y finalmente la realidad virtual, internet y el teléfono-cámara, para que el teatro dejara de ser la temible asamblea popular que tuvo, durante mil quinientos años, el monopolio del espectáculo público. Recordemos que incluso los grandes espectáculos deportivos son una creación del siglo XX.

Si analizamos que el gran teatro literario de personajes nace en Occidente con el Renacimiento, con los tiempos modernos; que ese teatro recorre, en los cinco siglos de su existencia, los avances de las doctrinas humanísticas que desembocan en la democracia y que, curiosamente, florece en las creaciones del nuevo arte de la puesta en escena, precisamente cuando la ciencia comienza a dudar de la posibilidad de dominar la naturaleza, quizá debamos aceptar que el teatro ha atravesado el siglo XX con el enorme impulso de su inercia, de la formidable energía que acumulara en los tan dinámicos siglos que nos separan del Renacimiento. Estaría presente como una supervivencia cultural de la ya fenecida edad moderna. Eso explicaría sus convulsiones de adaptación a la postmodernidad que vivimos, la opacidad de la palabra y de las ideologías en sus realizaciones, el ocaso de los grandes personajes, esos impresionantes monumentos que el hombre se ha levantado a sí mismo, su actual fragmentariedad, su actual interés en lo accidental, en lo azaroso, su fobia a la trascendencia.

8.

Hasta aquí, y solo tangencialmente, hemos mencionado la palabra política. Llamamos a Creón *el político*, el hombre que conduce, ordena y administra la *polis*, la vida social de los hombres. Y lo vimos enfrentarse con y condenar a Antígona. Y de alguna manera revisamos la extraña identidad que el teatro de Occidente tiene con Antígona, fenómeno que nos incluye (nuestro teatro emerge del europeo occidental), en la frecuencia de la presencia de las Antígonas en los escenarios argentinos, y en las paráfrasis de la tragedia sofocliana, entre las que la Antígona Vélez, de Marechal es ejemplo insuperado.

Pero ¿cómo, sino como hecho político puede leerse la relación que establecemos entre democracia y teatro? ¿Sería concebible la progresiva secularización del teatro desde la antigüedad clásica hasta hoy, sin percibir que en nuestra cultura, la que nace en Europa durante la Alta Edad Media, ella es paralela a los conflictos de poder entre la Iglesia y el Estado, y la derrota de aquella en esta guerra aún no del todo terminada? Desde la Edad Media hasta hoy, la pérdida relativa y progresiva del poder por parte de la Iglesia, creo resulta innegable, aunque eso no cambie la larga complicidad de la Iglesia con el poder político y sus alianzas estratégicas con él.

¿Podría separarse de una visión política nuestro concepto del teatro como hecho corporal, como acompañamiento del descentramiento de la Tierra que, desde Galileo a la mecánica cuántica se ha ido acentuando y aclarando hasta el vértigo? El formidable cambio de eje, la en este caso

literal revolución copernicana, ha colocado al hombre en el centro no ya del universo, pero sí de las preguntas sobre él. El gran desplazado ha sido Dios o, al menos, la concepción teológica del mundo y del Estado.

El Estado ha sido hasta hoy el poder, el territorio específico de la política. Y el poder deposita en el miedo la médula de la acción política. El poder teme perder el poder y, por lo tanto, vive la esquizofrenia de temer a aquellos a quienes debe servir: el poder, constituido para organizar y permitir la vida de los individuos, teme a esos individuos y a su posibilidad de constituirse en el nuevo poder y desplazarlo. Y si hemos seguido hasta aquí el paralelismo entre proceso de democratización y teatro en la cultura de Occidente de la que somos hijos, no podemos obviar que el Occidente se ha constituido a sí mismo de manera enfermiza por la paranoia del pánico permanente: miedo a los bárbaros, miedo al caos, miedo a la peste, miedo al fin del mundo, miedo a la mujer, miedo al infierno, miedo al Diablo y miedo a Dios, miedo a la herejía, miedo al hambre y a la guerra, miedo a la naturaleza (uno de los pocos con alguna sensatez), miedo a las brujas, al judío, al musulmán, a la bomba nuclear, al comunista, al terrorista y, detrás de todo esto, el miedo permanente a perder el poder.

Mientras tanto, las sociedades se organizan para desgastar el poder del poder, y van conquistando libertades y derribando miedos, descubriendo la estructura fortísima de poder político, poder militar y poder económico. Se sabe se trata de un proceso constante en la historia de las culturas y de las sociedades, increíblemente acelerado a partir de la Revolución Industrial y de la delirante era tecnológica que vivimos.

Pero ahora, el teatro ha perdido su posición central en la sociedad. Como espectáculo, el cine lo supera en perfección y la comunicación instantánea en un mundo empequeñecido por la tecnología, le ha arrebatado poder de información y de ideologización. Pero las audiencias son de miles de millones de personas simultáneas (las transmisiones satelitales de eventos de interés universal) o de cantidades semejantes en tiempos relativamente breves, si se siguen las innumerables copias de los films de éxito internacional y sus varias exhibiciones por día en cientos o en miles de ciudades.

La inquietud del Estado, la gran política comunicacional, no mira ahora el teatro, sino a esas masas inmensas de público que se arraciman ante las pantallas de televisores y cines. O a los millones de teléfonos móviles que ahora pueden servir para el más refinado espionaje y hasta para detonar bombas colocadas en trenes.

La política es hoy el terreno de lo gigantesco, de las grandes corporaciones que compiten por el poder con los mismos estados nacionales, de los mega explosivos y de las mega audiencias, lo descomunal, lo hiperveloz, lo espacial, lo tecnificado, lo deshumanizado, lo robotizado y lo automático. Tales fenómenos ocupan la casi totalidad del espacio cultural. Quedan apenas intersticios, grietas, rincones ínfimos donde lo humano puede aún refugiarse y vivir.

Uno de esos milagrosos líquenes culturales, un notable superviviente de la modernidad en tiempos postmodernos, es el teatro.

9.

Se calcula que la audiencia del campeonato mundial de fútbol de 2002 fue de más de dos

mil millones de personas. Frente a esas cifras, ¿qué queda hoy de la masividad del teatro cuyas audiencias máximas son de entre mil y dos mil espectadores? En el mundo contemporáneo, el teatro ha pasado a ser no masivo por naturaleza. Fijémonos que sin ir a los mega programas de interés popular universal, la propia televisión local, en cualquier país, mide sus audiencias por puntos que significan, cada uno, cientos de miles de espectadores. ¿Cuántas funciones de un espectáculo hacen falta para competir con tal audiencia?

Se trata de una competencia imposible. Inútil, por lo mismo. La masividad de la televisión y del cine son inalcanzables hoy para el teatro. Por eso, los miedos actuales del poder, por un lado no se orientan hacia el teatro, sino hacia los medios masivos. Como decíamos, el teatro vive sin demasiados sobresaltos en esos intersticios o grietas de la cultura de los mega medios contemporáneos.

Pero resulta paradójico y estimulante que, reducido a ese rol prácticamente marginal, recupera una posición monopólica capaz de inquietar al poder en circunstancias en que el margen de maniobra de los que mandan, se vea demasiado acotado. Porque precisamente su supervivencia en una sociedad que ha cambiado más en el último siglo que en todos los anteriores de su existencia, se debe a su posición de frontera de lo humano en un mundo tecnificado hasta el delirio. El teatro es el cuerpo-mente del hombre en acción, en un tiempo real, en la presencia de otros cuerpos-mente; es la artesanía de la mano humana al margen de la máquina. Es la celebración irreplicable de la vida misma, es el arte cuyos artistas esenciales son su propia obra de arte,

pues los actores son los instrumentistas que se manejan a sí mismos como instrumentos.

No hay mediación mecánica ni tecnológica posible entre el espectador y el actor en el teatro. Y es justamente por esa vida irreplicable y presente que el teatro sobrevive al gigantismo de los medios contemporáneos, porque ninguno de éstos expresa otra cosa que imágenes de vida, fantasmas luminosos de hechos pasados congelados definitiva e invariablemente en esas imágenes o de hechos presentes que transcurren a inmensas distancias y de los que sólo recibimos un informe muy parcial de cómo están ocurriendo. Es desde esta posición de reserva humana y viva, que el teatro es en sí mismo, y hasta cierto punto, una actitud de resistencia.

Esto da al teatro un margen creativo insustituible y un poder de conmoción enormes, ya que sólo él es medio de expresión vivo. Es más, contradictoriamente con la dinámica de todas las otras formas del espectáculo, en el teatro, la vitalidad de la percepción por parte del espectador es inversamente proporcional a la distancia que lo separa del escenario. De donde surge el límite inevitable del tamaño de las salas, pues una distancia que empequeñece al actor hasta proporciones reñidas con las de la figura humana, afecta mal la recepción del mensaje, cosa que se agrava si disminuye el nivel de audición por esa misma distancia.

El teatro es humano en medida humana para la medida humana de los seres humanos. Por lo mismo, puede llegar a producir una respuesta del espectador de una energía singular. Quizá se haya debido a eso la curiosa oscilación pro y contra el teatro de Isabel I de Inglaterra, que varias veces durante su reinado cerró los teatros y prohibió su actividad, para pasar a continuación

a reabrirlos y a prestigiarlos con su presencia, cuando no llamaba a los cómicos a representar para ella en palacio. Altibajos del miedo del poder. Que hacen inevitable recordar el pánico de nuestra siniestra dictadura militar ante aquella asamblea de invocación a la resurrección que fue el movimiento de Teatro Abierto en 1981. Y el tratamiento terrorista de aquel miedo. No hubo prohibición, no hubo represión abierta. Hubo incendio nocturno de la sala cobijante. Se intentaba que Teatro Abierto, como Polinices, fuese un muerto insepulto. Como los miles de desaparecidos que siguen haciendo de Antígona un ser del presente, y continúan interfiriendo en toda reflexión política que acompaña al intento constante de afianzamiento de nuestra democracia.

10.

Los textos teatrales, desde Esquilo hasta los pertenecientes a los autores de nuestros días, constituyen el documento más firme de la evolución del teatro en el Occidente europeo, y en la América que lo hereda. Sólo después de la Segunda Guerra Mundial empieza a alterarse el rumbo firme del teatro literario de personajes. Con el fin de las ilusiones de la modernidad, entra en cuestión el humanismo y su exquisito producto artístico que es la dramaturgia. Se indaga en el valor ocultatorio de la palabra y

se reorienta la experimentación teatral hacia las fuentes populares no literarias, se acentúa la corporalidad y vuelven a reencontrarse la danza y el teatro en su origen común.

Simultáneamente hemos asistido al catastrófico derrumbe final de la modernidad, con la implosión del mundo socialista. La catástrofe reside en el imperio del pensamiento único y la nueva mitología que no es más que el ropaje nuevo de la vieja utopía capitalista: el mercado derramará las mieles de la ganancia sobre toda la sociedad y un milenio de prosperidad seguirá a nuestras actuales penurias.

Los hechos desmienten tales pronósticos de modo tal que nunca se ha visto un nivel tan in-moral de abismo entre naciones y hombres ricos y pobres. Y los mundos pobres han empezado a reaccionar con violencia a siglos de violencia y violaciones. En esta lucha, la democracia se oscurece y tambalea, pero la lucha misma es una señal de la indetenible marcha de la democracia, cuyos retrocesos circunstanciales no detienen. Es posible que esta especie de nueva Edad Media, en la que un mundo se tambalea sin que podamos vislumbrar cual es el que va a sustituirlo, produzca el actual debilitamiento de la dramaturgia escrita como eje permanente del teatro, que parece esperar el afianzamiento de la marcha liberadora para permitirse nuevas grandezas. ▣

LA RADIO Y LAS MEGACORPORACIONES

Por Eduardo Aliverti



asta hace poco más de 15 años, 1990 para ser más exactos, los dueños de los medios en la Argentina, incluyendo la radio, eran en general personas de los medios a los que todo el mundo conocía e identificaba. Se podía hablar de *Canal 9*, *Crónica* o *Clarín* y surgían de inmediato los nombres de Alejandro Romay, Ricardo García o Ernestina Herrera de Noble como portadores efectivos e indiscutidos de su propiedad. Entre las muchas irregularidades que produce la llegada de Carlos Menem al país, una de las más gruesas es la modificación del inciso «e» del artículo 45 de la Ley de Radiodifusión, la 22.285 de 1980, norma que no hay que olvidar fue impuesta durante la dictadura militar de Jorge Rafael Videla, Albano Harguindeguy y Alfredo Martínez de Hoz. Pasaron 23 años desde el regreso a la democracia, y los sucesivos gobiernos de turno no tuvieron la decisión ni la valentía de derogar esa ley y sancionar otra. Es más: hasta podría sonar demodé, casi un giro idiomático arqueológico, hablar de ley de radiodifusión en la época de la revolución comunicacional y de las telecomunicaciones, pero, sea como sea, la ley está ahí. Con algunas de sus antiguas interdicciones —como esa que prohíbe a las cooperativas acceder al control de

los medios electrónicos, hecho que no se da en ningún lugar del mundo— y las modificaciones que a lo largo de los últimos años han permitido una concentración multimediática fenomenal en la Argentina.

Porque si hay algo claro en este terreno es que las correcciones o modificaciones parciales que fue sufriendo la ley en estos años fueron precisamente para favorecer esa concentración. El comentado inciso «e» del artículo 45, derogado por Menem, era lo más «progresista» que contenía la ley, pues impedía que los propietarios de medios gráficos fueran a su vez propietarios de medios electrónicos, o sea de canales de televisión o de emisoras radiales. Con esa modificación se abrió la puerta para que todos sean dueños de todo. Entre esos propietarios puede haber dueños de medios extranjeros. Un acuerdo bilateral firmado por Domingo Cavallo en 1994 permite, por ejemplo, que los capitales norteamericanos puedan acceder al control de los medios en la Argentina. Y eso porque, gracias a una contrapartida simétrica que no deja de ser graciosa, le permite a los capitales argentinos acceder al control de los medios de los Estados Unidos. Los dueños de *The New York Times* o *The Washington Post* ya estarían temblando con la «posibilidad» de que eso se concrete.

Digamos que por efecto de esa derogación, *Cla-*

rín integra hoy el grupo titular de *Radio Mitre* y *Canal 13*. A lo largo de la década del noventa, otros grupos se fueron sumando a la feliz lista de dueños de medios: el *CEI*, Citicorp Equity Investment; Raúl Moneta, hoy socio de Daniel Hadad, por mucho que se desmienta; el grupo Vila-Manzano –el mismo que viste y calza–, que fueron avanzando desde el interior. Todo eso hasta llegar a hoy donde podemos afirmar, sin ningún temor a equivocarnos, que ni siquiera se puede hablar de multimedios en la Argentina. Hay que hablar de megacorporaciones, que entre otros negocios manejan multimedios, del mismo modo que manejan aeropuertos, empresas de medicina prepaga, industrias editoriales, de entretenimiento o de telefonía celular. Este proceso, que por cierto es mundial, en nuestro país tuvo un carácter salvaje. Con lo cual, la información, y por lo tanto la opinión, se han transformado, como nunca antes, en una mercancía y un mecanismo de presión dirigido al logro de negocios personales, sean políticos o corporativos.

Hay casi un espejo entre lo que es la propiedad mediática de la radio y la televisión en la Argentina y lo que es la propiedad de la economía del país. Si sacáramos una fotografía de lo que es la Argentina económica nos encontraríamos con una estructura articulada básicamente a partir del sector servicios, con muy poca inserción de los grupos locales en las ramas productivas. Es decir: los grandes servicios públicos privatizados, las grandes cerealeras y algunos escasos grupos locales, como el caso Techint. Nos encontraríamos en suma con una virtual inexistencia de eso que el actual gobierno dice que pretendió reconstruir, la burguesía nacional, si es que ella alguna vez existió. Si en un

proceso económico como el que se consolida a partir de los 90, por cierto inaugurado en 1976, la resultante es que cada vez menos tienen más y cada vez más tienen menos, es obvio que en el terreno de la propiedad mediática no tenía porque pasar algo diferente.

Por eso, si la misma foto se sacara a los medios tendríamos un cuadro similar. Veríamos al grupo *Telefónica*, es decir radio *Continental*, *Sucedáneos*, *Telefé*, etc; y también al *CEI*, una megacorporación mejicana ligada a la industria del entretenimiento, con otros grupos internacionales, algunos de dudoso origen. Hablar de *Torneos y Competencias* significa referirse al grupo *Liberty Media*, a un fondo tejano, a *Hicks, Muse, Tate and Furst*, y apenas a *Clarín* y a las participaciones del grupo Vila-Manzano. Incluso cuando mencionamos a *Clarín* deberíamos hacerlo con trazo fino porque el 27 por ciento de ese grupo ya es de una consultora norteamericana. En pocas palabras, veríamos el mismo cuadro de concentración que en la economía del país, una concentración en megacorporaciones que trabajan en función de sus intereses y coinciden en dos o tres puntos esenciales, entre ellos que la libertad de mercado es intocable y una tendencia al discurso fascistoide cuando el conflicto social aumenta. En eso están todos de acuerdo. Y no es una exageración decir todos, porque en algún punto del mapa multimediático de la Argentina todos son socios de todos. En algún punto, Avila aparece como socio de Vila, Vila de Clarín, Clarín de Manzano, Manzano de Liberty Media y así sucesivamente.

En este marco, hacerse gárgaras con el concepto de independencia periodística suena más a canallada que a hipocresía. En primer lugar porque nadie es neutral o independiente de su

ideología. Se hace periodismo desde algún lugar, desde la derecha, la izquierda, arriba o abajo, el centro o los costados. En segundo lugar, porque uno no es independiente de los avisadores que tiene o de los avisadores que tiene el grupo que lo contrata y de las presiones con que trabaja ese grupo. Pero mucho menos se puede hablar de independencia periodística en medio de semejante proceso de fusión megacorporativo, que por lo demás se renueva con pasmosa frecuencia. Al respecto de estos permanentes cambios multimediáticos hay que señalar la dificultad de mantener un cuadro actualizado del escenario multimedial. Apenas hay un cuadernillo editado por el Centro Cultural de la Cooperación, que elaboró un grupo de muchachos ligados a mi producción. Y un muy buen trabajo de la Carrera de Periodismo de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de La Plata, que estructuró un mapa multimediático mundial 1995-2001 y que estaba por publicar un segundo tomo. Sin embargo, aunque ese mapa cambia, la línea dominante es que los cambios responden a la lógica de que todos terminan siendo socios de todo.

Por lo tanto, la primera definición respecto de las relaciones entre radio y política sería que, en este marco, no se puede ser independiente. En todo caso, se puede ser libre para regular las tensiones y saber cuándo se debe callar, cuando se puede decir, cuando se da un paso atrás o uno adelante. Me causa gracia cuando algunos colegas me hablan, por ejemplo, de que están en tal medio y que nadie jamás vino a pedirles que no hablaran de tal tema, sobre todo de los ligados a la pauta comercial y a los avisadores, como si alguien necesitara que el dueño del medio en que trabaja baje a la redacción o la

cabina a indicarle que no hable en contra de sus intereses. ¿A quién se le hubiera ocurrido en alguno de los medios que dominaba Eurnekión hablar mal de Aeropuertos Argentina 2000 cuando era su empresa? Esa es una negociación que cada periodista hace a cada momento con su ética. Y en torno a esa negociación hay muchas posturas. En mi opinión hay una frontera que se debe respetar: uno sabe que no va a poder decir todo lo que quiere en ciertos medios, pero nadie puede obligarlo a afirmar aquello de lo que no está convencido. Una cosa es, frente a una manifestación de vecinos que protestan contra el aumento de tarifas de Autopistas de Sol, de Macri, tragarse la crítica a esa empresa, otra es decir que los vecinos son unos hijos de puta o que la protesta es injusta. Es necesario aclarar este tipo de cosas, porque sino estamos hablando de abstracciones y los periodistas trabajan en la realidad.

Recuerdo al respecto una anécdota que viví en Rosario alrededor del año 1988. Me había quedado sin radio en Buenos Aires y tenía serios problemas de inserción mediática. Y yo no me puedo quedar sin hacer radio. Me sacan la radio y no puedo respirar. Entonces comencé a viajar a Rosario los fines de semana para trabajar. Compré un espacio en la radio más importante de esa ciudad y se inmediato decidí tomar el toro por las astas. Me presenté ante los integrantes del directorio de aquella emisora y les pregunté de qué no se podía hablar allí. Y me contestaron claramente: «En la radio no se puede hablar del diario *La Capital*». Este diario es, contra el viejo refrán, el único mal que ya dura cien años. Ahora está en manos de Vila-Manzano. Porque las grandes oligarquías periodísticas como los Gainza Paz en Buenos

Aires o los Lagos en Rosario han sucumbido y su lugar en muchos caos ha sido ocupados por algunos ávidos fenicios del neoliberalismo sin historia en los medios. Y añadieron los integrantes del directorio: «Ni de *La Capital* ni de monseñor López». Este era un obispo bufarrón que anduvo haciendo de las suyas por Rosario. «¿Qué más?», pregunté. «No, no, nada más», me contestaron. Bueno, pensé, si no hablo del diario *La Capital*, ¿quién se va a morir? ¿Y del obispo bufarrón? No lo mencionaría a él, pero podría hablar bien de monseñor de Nevares. Ese era el costo que debía pagar en aquel momento para poder hablar contra «el punto final y la obediencia debida». Lo pago, me dije, del mismo modo que en otras ocasiones dije no lo pago.

Aclarado esto, me gustaría preguntarme ahora ¿cuál es el papel específico que juega la radio hoy en el panorama de los medios? El primer papel que juega es formar parte de una corporación de tipo mega. Pero ha ocurrido algo, que con el tiempo se fue consolidando. La televisión ha quedado como el lugar destinado básicamente al entretenimiento y la ficción. Siendo el medio de dominación de masas por naturaleza, el que cocina la imagen y el sonido, es el más controlado, sistemáticamente hablando. No me refiero a ningún gobierno u órgano determinado a la hora de saber qué programa periodístico está al aire y cuál no. Vivimos en la televisión abierta un momento de reflujos de los programas periodísticos, bastante similar a la que se dio en cierto tramo de la década de los 90, cuando los periodistas políticos tuvimos que refugiarnos en el cable. Eso ha llevado a que, en medida importante, la radio haya sido compelida a cumplir ese rol vacante en lo eminentemente pe-

riodístico. Es una variación importante, porque la frecuencia modulada también ha incorporado esta franja periodística con un grado de intensidad que no se conocía hace unos años. Hace algunos años, la AM desempeñaba de manera central ese rol periodístico, y al FM no era el contenido sino el continente, era la música, la artística. Eso ha variado con la incorporación de la FM al negocio periodístico, en el buen y mal sentido del término.

Esto ha llevado a una paradoja. Por un lado, la radio, según lo revelan todas las encuestas, es el más creíble de todos los medios. Eso está ligado a dos factores: uno es la cantidad de emisoras de bajo y alto alcance que emiten en todo el país y con 24 horas de programación; el otro, es la segmentación de audiencia, algo que la televisión no va a poder tener jamás. Los yanquis han trabajado de manera maravillosa esa fragmentación: tienen una radio para los camioneros, otra para los gays, una más para los jazzeros, etc. La diversidad es enorme. Por otra parte, la radio es el menos presionable de los medios, porque es el negocio más chico de todos. No tiene ni por asomo el volumen de la televisión. Un segundo de televisión en programas como los de Susana Giménez o un partido de la selección no baja de 800 pesos, antes 800 dólares en el momento de la ficción del uno a uno. En radio, incluso en los programas más importantes de la mañana, de lunes a lunes, ese segundo vale 1,50, 2 y hasta 3 pesos. La diferencia entre las dimensiones de uno y otro negocio es abismal. Y, por cierto, la radio tampoco es el negocio de los diarios en términos de ingresos publicitarios y factor de presión. Lo que queda escrito es lo que fija también la agenda mediática. ¿Cuál es entonces la paradoja? Que siendo el medio más creíble

y el menos sometido a presiones, los propios actores radiofónicos lo consideran un instrumento menor de la televisión y de los diarios. En una secuencia en la que intervienen diario, radio y televisión, se considera que lo escrito fija la agenda y la radio y la televisión la amplían, en un marco donde la radio tiene menor penetración que la televisión desde el punto de vista de la cantidad de receptores a los que llega, de lo cuantitativo, no desde el ángulo de la credibilidad.

Fuera de la macro responsabilidad que ha tenido en la actual realidad de la radio el proceso de concentración en megacorporaciones, me quisiera referir también a la responsabilidad que en ella tienen los propios actores radiales. Al hablar de actores aludo a los distintos protagonistas de ese medio. Para decirlo sin vuelta, en blanco sobre negro: falta gente de radio. No estoy viejo pero hace mucho que hago radio. Empecé desde muy chiquito, a los 20 años. Era inconcebible por aquellos tiempos que en la radio se picara un cable, es decir, que se redactara sobre lo que entonces escupían las famosas teletipos. Era inconcebible que alguien titulara a más de una línea y que las bajadas, que son como los copetes de los títulos de los boletines, se extendieran más allá de dos líneas y media, porque es el tipo de extensión, a partir del cual, uno llega bien con la respiración. Porque con más de dos líneas y media el que habla se queda sin aire y en FM eso es terrible. Salvo que se trate de Pavarotti.

Y pensemos en la figura del coordinador de piso, es decir, el que asistía al operador, quien se iba adelantando a la transmisión, a lo que iba sucediendo en la transmisión. Y había tipos, haciendo abstracción absoluta de lo ideológico,

que podían ser tan hijos de puta porque sabían de radio. Los que conocen el medio han oído hablar de Julio Cepeda o Julio Moyano y toda una cantidad de gente de radio que se preocupaba por la artística. Con la radio como una herramienta menor y en un proceso megacorporativo que concretó una cantidad infernal de rajés —entre otros de la gente que sabía de radio—, comenzó el choriceo, el mercado mayorista. Hoy es muy difícil encontrar un creativo en la radio. En los buenos tiempos había guionistas de radio, había programas exclusivos de las empresas que eran verdaderas joyas, desde *Las siete lunas* hasta *Algo para recordar*, que se hacía en *Radio Mitre* y lo conducía el mejor locutor que hubo nunca, Ricardo Jurado.

¿Qué ha subsistido de la ficción en radio, de la creatividad, de la artística, en este paisaje donde la cultura clip empuja todo para mal, donde la revolución del vértigo vuelve todo efímero y nada queda. Lo único que ha subsistido son los archipiélagos humorísticos, algunos muy buenos, como los que hacían Rubio y Rotemberg o los de Tarico y Rotemberg. Queda eso y algunos imitadores, no mucho más. Lo único que ha aparecido nuevo es la locución interpretativa. Ya no es más: «Maneje Ford, maneje viento». Ahora es: «Me subo al Ford, me levanto la mina, me toma la cosa». Son todas historias. Por otra parte, los locutores están todos grabados, lo cual ha ido en desmedro del ritmo radiofónico. Se ha perdido el equipo de trabajo, el locutor no participa. Se ha desregulado en demasía. Todos anuncian ahora temas musicales, los periodistas anuncian temas musicales. Gente que no está preparada para conducir programas de radio los conduce. Se perdió la factura artística y ha aparecido la locución interpretativa. Por un lado

se ha dotado de mucho recurso vocal a la radio –se forma en ese sentido locutores que tienen que estar más atentos-, pero por el otro se le ha quitado el ingrediente de lo vivo.

Y otra paradoja. Pensemos, de la mano de la revolución tecnológica, las posibilidades virtualmente infinitas que se le abren a la radio y lo poco que se las explota. Imagínense lo que sería hoy un radioteatro con las posibilidades que otorgan los programas de sonido. ¿Y el documental en la radio? ¿Dónde está el docugrama en la radio? ¿Dónde están las piezas artísticas o los nuevos formatos radiales? ¿Dónde están los autores de radio? Alguien que escriba para la radio. Es una figura que hay que recuperar. La radio tiene su propio lenguaje. Hay temas como la métrica, la cacofonía, el cómo hablo yo para la radio, que no los maneja la persona que trabaja en gráfica o en televisión. La lectura de un artículo periodístico se hace con una voz interna, silenciosa. Se lo lee por concepto, no por línea, por eso no molesta al oído leer que alguien escriba: «El presidente de la Nación se refirió a la Constitución». En radio, eso habría que leerlo: «El jefe de Estado se refirió al texto constitucional», porque en ese medio no hay que rimar. Hoy se han perdido de las radios las personas que cuidaban que no se produjese la cacofonía, las que regulaban las extensiones de los párrafos, las que trabajaban con los sinónimos, las que redactaban las bajadas sin repetir el título. Y así sucesivamente. Y en la conformación de toda esta realidad ha gravitado mucho la aparición del fenómeno multimediático, porque parecería ser que todos los medios dan lo mismo, no tienen diferencias.

¿Dónde está la ficción en radio? No estoy

hablando del humor, hablo de la ficción. Hace algún tiempo, uno de los creadores que trabaja conmigo, Marcelo Cotton, inventó un esquema que empezó siendo en mi programa una producción, *Argentina al diván*. Era la Argentina psicoanalizada a lo largo de su historia. Argentina iba al psicoanalista y él trabajó esa producción durante mucho tiempo y la hicimos con actores, porque ese es otro tema: ¿dónde están los actores de la radio? Aquella producción, que iba los sábados a la mañana, nos gustó tanto que Marcelo presentó el proyecto a Radio del Plata, antes de que estuviera Tinelli. Y comenzó siendo un micro de cinco minutos que iba por esa radio de lunes a viernes a las 24 horas. Todos esos días, Argentina iba al diván. El producto nunca se pudo comercializar y entonces a la lona *Argentina al diván*. Los espacios se pagan y si no hay comercialización no se pueden mantener.

Al encender la radio, el oyente se encuentra con un periodista que le habla. Ese periodista se paga el espacio o tiene detrás un grupo que lo respalda. Dejémoslo en claro: ¿alguien cree que yo podría estar al aire si no tuviera el respaldo de Credicoop? Tal vez podría estar en una radio de Los Quirquinchos. Porque a cierta edad, y bordeo ya los 50 años, hay periodistas que están obligados a transformarse en empresarios periodísticos de sí mismos. Es mi caso. A los 40 años empecé a meterme en ese mundo espantoso de trajes, cócteles y comidas, de contactos con tipos que a menudo no soporto, de averiguación de tarifas. Porque se va a la radio con una coproducción o se compra el espacio y en ese caso hay que conseguir los avisos. Y en algunos casos se es contratado. En ese marco, hay programas que son difíciles de comercia-

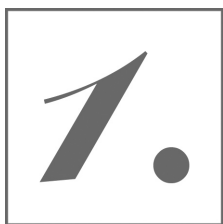
lizar, pero que, con trabajo intenso y mucha creatividad, pueden volver a ser muy vendibles. Lo que sucede es que ha desaparecido la gente de la radio que los haga, han desaparecido los autores en términos radiofónicos. Eso me parece grave porque la radio es el teatro de la mente, no puede no haber autores en radio.

Desde hace un tiempo he concretado un viejo sueño: hacer un programa de boleros y literatura en *Radio Nacional*. Y hay también algunas otras lindas experiencias con teatro leído y algo de ficción en otras radios. Quizás falte un componente artístico pero hay algunas experiencias de esa naturaleza y puede haber otras, porque no hay que perder de vista que la radio es el medio más popular y tiene aún posibilidades infinitas para explorar. Hay una frase que se atribuye a Pergolini, no sé si será de él o la afanó, pero en todo caso es muy acertada y expresa el poder de la radio. Dice: «Siempre habrá alguien que tenga algo para decir con una micrófono adelante y una antena para posar en el tanque de agua de un edificio. Porque el agua es natural transportadora de las ondas hertzianas y con

tres lucas, a valores de hoy, pongo un equipo transmisor y llego a diez cuadras». Eso no se puede hacer ni con la televisión ni con los diarios. Por eso la radio tiene asegurada su sobrevivencia en el devenir de la humanidad. Yo no sé si habrá diarios dentro de 20 años, porque además la compra de un diario es un hecho que está ligado a la capacidad adquisitiva y otros factores. La televisión probablemente se haga interactiva y forme parte del kit multiuso de la PC, pero la radio siempre será la radio. No se puede quedar pues sin autores. Pero para que regrese a su antiguo rango, habrá que insuflarle otra vez creatividad y amor, porque es cierto que el proceso de concentración megacorporativo, el choriceo y los tipos que no saben hacer radio la afectaron mucho, pero también la han afectado los que trabajan en ella sin estar enamorados. Se puede hacer televisión e impactar con algo de oficio y alguna novedad, se puede escribir mecánicamente una nota periodística, podrá ser mejor o peor, pero no se puede hacer bien radio si no se está enamorado de ella. De eso estoy seguro. ▣

ARGUMENTOS Y ENCUADRES

Por Jorge Goldenberg



En «El tercer hombre», film dirigido por Carol Reed con guión de Graham Greene, Jack (personaje interpretado por Joseph Cotten) se gana malamente la vida escribiendo

mediocres folletines ambientados en el Far West, y nada hace sospechar que sus ambiciones excedan el plano de la supervivencia. Al comienzo del film, Jack llega desde los Estados Unidos a la ocupada Viena de post-guerra para asistir a los funerales de su amigo Harry Lime. Cuando completa la ficha de registro del hotel en el que habrá de alojarse, escribe escritor en respuesta a la rutinaria pregunta acerca de la profesión del pasajero. El dato es advertido por un oficial inglés a cargo de la sección de propaganda, quien lo comunica a un grupo de afables y formales vieneses, declarados amantes de la kultur y, seguramente, ansiosos por mostrarse despegados del vergonzoso pasado reciente (del que muy probablemente fueran entusiastas animadores).

Tanto el oficial británico como los vieneses interpretan «escritor» según la acepción más corriente del término e invitan a Jack a dar una conferencia acerca de la literatura norteamericana contemporánea. Éste, consciente de que no podría siquiera balbucear un concepto coherente sobre esa materia, rechaza aterrado

el ofrecimiento. Pero el oficial, deseoso de acumular méritos, lo extorsiona: si no da la conferencia, no le permitirán permanecer en Viena. El evento, entonces, se lleva a cabo y, naturalmente, no puede resultar otra cosa que un fiasco.

La confusión de la que es víctima el personaje se origina en la automática atribución de un campo de pertenencia (la literatura), luego, de un saber, y, en consecuencia, de alguna autoridad, a la palabra escritor. Para el caso, de un saber específico y de una autoridad acerca de la literatura norteamericana contemporánea. Si, como la secuencia del film expone de modo casi paródico, ese atribuido saber es producto del equívoco que la palabra escritor tolera, en el campo de lo que genéricamente llamamos guión cinematográfico, el equívoco suele ser la norma.

Esto es así, en primer lugar, por la elusiva naturaleza del objeto en cuestión, ya que, por último, si despojáramos al término escritor de toda connotación valorativa, el autor de rutinarios folletines acerca del Far West pertenecería con alguna legitimidad al genérico campo de la literatura, aunque más no fuera porque la palabra escrita es el destino y la materialidad final de sus empeños. No es ese el caso del guión cinematográfico, una configuración escrita cuyo campo de pertenencia se presenta bastante más incierto.

Se pueden rastrear síntomas de esa incertidumbre constitutiva echando una rápida mirada sobre el modo en que es designado en los créditos de la producción cinematográfica «aquello» que fuera escritura antes del rodaje y montaje de un film. Las denominaciones y atribuciones se presentan tan variadas como imprecisas. Cito al azar: «guión cinematográfico de...», «idea, argumento y guión de...», «guión desarrollado por..., en base a una idea de...», «adaptación de...». «versión libre de...», «guión original de..., adaptado por...», «diálogos de...», «diálogos adicionales de...», «libro cinematográfico de...», en fin, empeñosos y no siempre inocentes esfuerzos por dar cuenta de la existencia y autoría de aquello que todavía no era un film, que sólo era conocido por unos pocos, y que, en presencia del film consumado, parecería no haber existido nunca.

En rigor, la denominación guión cinematográfico es relativamente reciente. En las películas argentinas, y hasta no hace mucho tiempo, esa escritura se indicaba, en general, sistemáticamente dividida: libro cinematográfico y encuadre. A veces, quizás algo más modestamente, argumento y encuadre, entendiéndose por «encuadre» algo así como lo que en Francia nombran *decoupage* y, al menos en Argentina, guión técnico.

Quizás no resulte del todo vano imaginar las agitaciones que palpitan detrás de las diferentes denominaciones. Podría conjeturarse, por ejemplo, que el rótulo «libro cinematográfico» estaría denunciando una cierta pretensión de linaje o de probada jerarquía intelectual y artística. Y hasta una cierta angustia. Decir «libro» es, por lo menos, invocar un objeto autónomo, consistente, potencialmente capaz de aventar el

fantasma de lo efímero. Pero -¡ah, malhaya!- lo efímero es, precisamente, una de las propiedades paradójales que caracterizan la escritura para el cine. Porque el guión es, sobre todo, una mediación, una puesta en palabra, inevitablemente imprecisa e incierta, de lo que luego habrá de ser una determinada organización del tiempo mediante imágenes visuales y sonoras, vale decir, una materialidad radicalmente diferente, y no hay denominación, método, formato, léxico, jerga técnica, procedimiento ni programa informático capaz de modificar esta relación.

La cuestión deviene aun más crítica si nos preguntamos acerca del estado, la identidad y el destino de la incalculable cantidad de guiones que no han sufrido la metamorfosis que los convierte en films. En principio, dicho sin la menor piedad, no son más que una pura espera, una virtualidad. Ese angustioso estado de escritura en pena podría alentar una esperanzada pregunta: ¿no sería pertinente considerarlos literatura? La cuestión es ardua. Su condición no sería comparable, por ejemplo, al estado de una novela inédita. Ésta, en tanto tal, habría alcanzado el estatuto de obra acabada, y si finalmente no encontrara editor, bien podría circular en fotocopias, diskettes, cd roms, mensajes adjuntos a correos electrónicos, o, por último, imaginando una radical indigencia tecnológica, bajo la forma de zamizdat, las míticas copias artesanales de los manuscritos mediante los cuales los desesperados escritores soviéticos que resistían las abominables preceptivas del estado, tomaban el alto riesgo de dar a conocer su producción clandestinamente. En definitiva, fuera cual fuese el soporte, esa hipotética novela inédita siempre sería una novela cuyo destino,

la lectura, se habría consumado.

Por cierto que este razonamiento también puede ser impugnado con algún fundamento si consideramos que el recorte del campo que se entiende por literatura es problemático e impreciso, y, en consecuencia, la cuestión de la filiación y pertenencia del guión cinematográfico seguiría abierta, tan abierta, que elucidarla podría conducirnos a Bizancio. Nos queda, tal vez, una posibilidad algo más modesta, necesariamente subjetiva y fatalmente imprecisa, poniendo el asunto en estos términos: si la lectura de un guión cinematográfico aun no filmado provocara una experiencia estética autónoma, estaríamos en el territorio de la literatura, si no, no. Dicho de otro modo, la posibilidad de que un guión devenga literatura es –como la de cualquier otra escritura, incluidos los manuales y los libros de recetas de cocina- imprevisible. Claro que si se pretendiera escribir un guión cinematográfico cuyo destino final fuese exclusivamente la lectura... no se estaría escribiendo un guión cinematográfico.¹

Entonces, ante tan incierto campo específico de pertenencia, ¿qué saber podría derivarse? ¿Desde dónde hablaría el así llamado guionista? En mi opinión, no puede hablar sino desde el cine, admitiendo de antemano que el campo así nombrado presenta, a su vez, no pocas dificultades para delimitar su propio territorio (basta recordar la inacabable búsqueda de la definición del específico filmico que perturbara el sueño de tantos teóricos). Si se aceptara este encuadre, el guionista, a la hora de perpetrar la paradoja de escribir un film, no tiene más alternativa que ocupar –usurpar, si se quiere- el espacio del realizador. Aunque temporario, me parece que no hay otro que le sea más pertinente. Sólo

desde ese lugar creo que se puede postular la posibilidad de una escritura o, quizás mejor, de una composición de guiones cinematográficos, y, en consecuencia, la de pensar sus específicos aspectos problemáticos.

2.

Como es obvio, esta afirmación, y hasta la necesidad misma –a los fines del cine- de esta particular escritura, es, a su vez, asunto de controversia. A riesgo de simplificar un poco el cuadro, la controversia –que por cierto excede el tema del guión- se presenta bajo la forma de dos posiciones genéricas (admitiendo de antemano que en el interior de las mismas se juegan numerosos matices). Por un lado, el campo que podríamos denominar –parafraseando a Umberto Eco- de los apocalípticos. Para este campo, un buen guión sería tal vez aquél que en modo alguno permitiría la construcción de un sentido en la instancia de la lectura. O sea que un guión propiamente dicho sería una suerte de puro plan de acción, casi un plan de rodaje, indescifrable para terceros. Si un guión tolerara, por ejemplo, una discusión de orden dramático, estaría probando su no pertenencia al dominio del cine, su enfeudamiento en el teatro o en la literatura... o vaya uno a saber en que otra pecaminosa disciplina. Consecuentemente, la utopía del guión sería su abolición, su inexistencia. La consigna emblemática podría sintetizarse en una boutade que se atribuye al estupendo realizador chileno Raúl Ruiz: «sería bueno contratar un guionista una vez que el film estuviera terminado». Por el otro, siguiendo con la paráfrasis, tendríamos el campo de los integrados. Sus definiciones suelen manifestarse del siguiente

modo: «un buen guión es aquel que contenga una historia que le resulte interesante a la gente», o «una historia que atrape a la gente», o «una historia con la que la gente pueda identificarse», o «una historia que emocione a la gente». Podrían agregarse variantes retóricas, pero los conceptos permanecerían invariables: la «historia» y la «gente», términos que pueden intercambiarse sin mayor pérdida por «argumento» y «público», y que resultarían a la vez origen y destino de todo guión (o sea, de toda película) que merezca calificarse de tal. Ese campo no se caracteriza por reflexionar acerca de los términos en los que se expresa. Aquello que enuncia se postula como consistente en sí mismo y su sentido se da por descontado; las palabras «historia» y «gente» no darían espacio a la menor interpretación. Y, naturalmente, los guiones serían claros y transparentes. En caso de apuro, puede esgrimir una abundante cantidad de manuales en carácter de respaldo y garantía, aunque desde luego, la prueba última de calidad y consistencia, la instancia inapelable, sería el éxito (considerado el término en su acepción estadística).

Desplegados así los campos, y por elementales razones de justicia, me parece imprescindible establecer algunas precisiones adicionales. Al margen de sus exageraciones fundamentalistas -cuyo único riesgo, por otra parte, sería el de la esterilidad- el campo apocalíptico es el que verdaderamente piensa el cine más allá de su condición de mercancía. Su obstinación por sostenerlo ante todo en tanto disciplina estética conlleva necesariamente un cuestionamiento sistemático de las retóricas establecidas que ha mantenido abierta una tensión altamente productiva, una permanente discusión acerca

de procedimientos, poéticas y lenguajes.

Esta resistencia al consenso, como sucede en cualquier actividad, coloca fatalmente a este campo en los márgenes de lo que convencionalmente se entiende por «producción cinematográfica». Márgenes variables, sin duda. Como es obvio, no se presenta del mismo modo la marginalidad de un guionista o un cineasta en América Latina que en los EE.UU. (aunque habría que verificar si no se trata más que de una cuestión de escala), y variables también en el orden de la consideración pública, ya que algunas obras provenientes de este campo reciben ocasionalmente lo que la rutina llama «reconocimiento».

De todos modos, considerada en su conjunto, la actividad del campo apocalíptico se desarrolla en los huecos, en las brechas que -a veces- se abren en la sólida muralla del «show business».

El campo de los integrados, en cambio, forma parte -o lo pretende- del ámbito en el que se generan los grandes consensos. Instalados en el interior del mismo, se puede establecer todavía un recorte más preciso: quitar de en medio las proposiciones decididamente mercantilistas. O sea, aquellas tomas de posición que, con franqueza, sin hipocresías ni rubores (en todo caso, con cinismo), se sostienen en la expectativa de los buenos negocios. Desde el punto de vista del problema que nos ocupa, esas manifestaciones no merecen discusión: o se autocondenan, o gozan del beneficio de inimputabilidad, puesto que ninguna pretensión estética o ética, ninguna mala conciencia enturbia su horizonte.

¿Cuáles quedan entonces? Las proposiciones que consideran que los guiones (luego, los films) deben proponer «historias para la gen-

te». Esa demanda se ve a sí misma inocente y estéticamente neutra. Y allí comienza el equívoco. Porque mentar «historia» y «gente» supone, quierase o no, establecer, por un lado, las condiciones de un procedimiento estético específico; por el otro, una toma de posición respecto de la relación entre la experiencia del arte y la sociedad.

Tras la palabra «historia», emerge un procedimiento que privilegia la identificación y la empatía al tiempo que rechaza la ambigüedad y abomina del distanciamiento; que supone una relación causa-efecto claramente discernible en las conductas de los personajes; que sólo tolera tramas cuyo desarrollo resulte nítido y conduzca hacia un final unívoco; que considera verosímil una ficción sólo si «refleja» aquello que el lenguaje cotidiano designa como «realidad»; que puede admitir, por ejemplo, la dimensión de lo fantástico, o lo onírico, o «temas» contestatarios, o puntos de vista que pongan en cuestión el orden social dominante... a condición de que su interpretación resulte transparente, «que la gente lo entienda».

«Gente», entonces, «público». Pero no público en el sentido de que cualquier obra propuesta deviene pública, o sea, no privada, expuesta al proceso de una cultura. No se trata de eso. La «gente», el «público» es considerado en este contexto como una suerte de ente genérico al que se debe -simultáneamente- seducir y acatar. Por un lado, se lo considera sabio juez supremo; por el otro, amasijo informe, masa neutra a la que se debe conquistar. Esta concepción es compartida tanto por quienes se asumen como conservadores cuanto por quienes se consideran progresistas. Para los primeros no expresa más que el orden natural, puesto que la «gente»

es y será incapaz de discernimiento; para los segundos, esa incapacidad es sólo producto de lo que consideran un atraso: la «gente», a causa de oscuras maniobras, todavía no sabe lo que debería saber y, en consecuencia, hay que transmitirle ese conocimiento en los términos en los que pueda entender. O sea que para ambos, la categoría «gente» es una dimensión estadística, despersonalizada, un promedio de expectativas, consumos y conductas.

En consecuencia, el guión, en última instancia, bien podría reducirse a una «correcta» ilustración de la «historia», previamente determinada en tanto atractiva o necesaria para la «gente». La «corrección», naturalmente, se estimaría según el procedimiento expuesto más arriba. Por cierto que estas apreciaciones no constituyen ningún descubrimiento.

Este tipo de discusiones han animado y animan los desvelos de teóricos, críticos y artistas desde hace mucho tiempo. Lo que intento es traer de regreso una problemática que parece olvidada, como sofocada por la ontología de moda que identifica el ser con el consenso (por no decir con el mercado... o el mercadito, que de todo hay). De allí que se produzca un efecto de orden esquizofrénico cuando a la hora de la defensa del cine latinoamericano, los films (y, naturalmente, los guiones) que se enuncian como paradigmáticos poco tienen que ver con la ecuación «historia-gente». Enumero algunos al azar: «Memorias del subdesarrollo», «Dios y el diablo en la tierra del sol», «Crónica de un niño solo», «Rodrigo D», «La mano en la trampa», «Alias Gardelito», «Tierra en trance»... films de procedimientos diversos, desde realistas hasta operísticos, sostenidos a veces en hipótesis teóricas francamente enfrentadas

que, sin embargo, sostienen su presencia a lo largo del tiempo. Sería aventurado cerrar una explicación absoluta acerca de las razones de esta vigencia (en todo caso, no es el objeto de estas líneas). Lo que creo posible afirmar, por lo menos, es que en modo alguno se debe al éxito o al fracaso estadístico, ya que en el momento de su exposición ante el «público» estos films recibieron muy diferentes respuestas de taquilla.

3.

Dicho todo esto, no sorprenderán algunas peticiones de principio, que, en verdad, no son otra cosa que algunos rechazos genéricos, que, seguramente, exceden el territorio particular del cine.

En primer lugar, la resistencia a la presión de las preceptivas, los tópicos y los procedimientos sostenidos en retóricas consolidadas. Por cierto que no se trata de ignorar las teorías que, a lo largo de la historia, pensaron los problemas de la dramaturgia en particular, y de la experiencia estética en general. Tal ignorancia, a veces sostenida con obstinación militante, hace que con harta frecuencia nos encontremos ante obras mediocres, estructuradas sobre la resaca de pensamientos verdaderamente fuertes, o con proposiciones que se proclaman a sí mismas –o que son proclamadas– en tanto novedades radicales, sólo porque se desconoce que los procedimientos que las sostienen ya han sido largamente experimentados.

Muy por el contrario, creo que muchos de los desarrollos teóricos, desde la mismísima *Poética* de Aristóteles, hasta los manifiestos de las vanguardias del siglo XX, siguen inter-

pelándonos. Sólo por dar un ejemplo: cuando Aristóteles desarrolla la noción de hamartia, esa «falla» en el carácter, o ese «error fatal» que un personaje comete en el curso de la acción, nos propone una pista altamente productiva acerca de la incierta consistencia estructural de todo personaje, ya que no sería tal si tal «falla» no emergiera, si, dicho en términos que nuestra cultura ha incorporado, el inconsciente no irrumpiera fuera de toda previsión.

Ese primer rechazo, entonces, no es de la teoría, sino de cierta normativa que, vagamente, se sostiene en trivializaciones de la teoría. Jean Claude Carrière (a quien habré de citar con frecuencia y placer) dice: «Escuchando a ciertos teóricos americanos, que es dudoso que hayan leído a Aristóteles y a Boileau, hombres y mujeres que enseñan tozudamente, con grandes alardes reglas, la eficacia de las «estructuras», y a los que sólo les interesa el éxito público inmediato (lo que se llamaba «plaire»-«gustar»-en el siglo XVII), podría llegar a creerse que un guionista contemporáneo debe, ante todo, disechar su espíritu, acartonarlo, encogerlo, para obligarlo a pasar por lo más estrecho» (...) «... estudiar lo que ha funcionado este año, desmontar sus «estructuras» de modo metódico (lo que quiere decir casi siempre de modo arbitrario) y repetirlas incansablemente». ²

La cristalización de ciertos modelos de construcción dramática se hace más que evidente al abordar un segundo rechazo: el de la presión, manifiesta o no, de las determinaciones de la industria cultural. Por cierto que los guiones –los films– como cualquier otra manifestación de aquello que denominamos experiencia artística, sólo tienen la oportunidad de inscribirse en la cultura a partir del momento en que

devienen públicos (todos sabemos que la obra maestra desconocida, sencillamente no existe). Desde la perspectiva de la industria cultural, esa puesta en estado público sólo es considerada en su dimensión estadística. Es la mayor o menor cantidad de espectadores la prueba de consistencia y valor de una obra. En consecuencia, retomando lo dicho más arriba, se establece un circuito perverso de mutua realimentación. A través de la estadística se determina lo que el «público» quiere, para luego ofrecerle variaciones de lo mismo, de modo tal de que vuelva a quererlo... y así sucesivamente.

En modo alguno pretendo demonizar todos los films provenientes de la industria cultural ni simplificar el tema. Nadie ignora que no es sencillo conseguir el «éxito». No basta con conocer el mecanismo del circuito ni sus normativas genéricas, y son pocos quienes poseen la forma particular de talento necesaria para alcanzarlo. Más aun: sobran ejemplos de grandes films cuyo declarado punto de partida y su procedimiento fue la búsqueda del éxito, y de grandes films que fueron estadísticamente exitosos. El peligro estriba en considerar ese éxito como prueba de la grandeza de esos films y, consecuentemente, en deducir conclusiones operativas a partir de los mismos. En perfecta simetría, la poca concurrencia de espectadores, el llamado «fracaso de público», tampoco es prueba de la calidad de un film. Lo único que, razonablemente, se puede concluir es que la polarización «éxito-fracaso» sólo es pertinente a los fines del mercado y absolutamente estéril como instrumento de análisis para pensar un guión, vale decir sea un film, en tanto problema estético.

Si aun aceptando la dificultad, no pudiéramos

liberarnos del todo del fantasma que nos impulsa a la búsqueda del éxito como garantía de la excelencia de nuestra tarea, no conozco mejor preceptiva que la enunciada en un antiguo texto sánscrito, que cita Carrière, y que sostiene lo siguiente: «Un buen espectáculo debe dar respuestas a los espectadores que se interrogan sobre la marcha de sus negocios, sus preocupaciones familiares, sobre la marcha del universo, sobre la naturaleza de su alma, pero ese mismo espectáculo, para ser completo, debe también traer consuelo al borracho que ha entrado por casualidad».³

Esta es la única formulación respecto de la cuestión del público que me parece aceptable y legítima. Un horizonte tal, dada su condición utópica, es difícil que resulte contaminado por las así llamadas leyes del mercado.

El tercero, es el rechazo por toda preceptiva moral o didáctica, por toda concepción meramente instrumental del cine y, obviamente, de todo aquello que, tal vez por comodidad, solemos llamar producción artística. Durante un encuentro con estudiantes en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, uno de ellos, le preguntó a Jean Claude Carrière: «Finalmente, ¿qué quieren decir las películas de Buñuel?». Carrière respondió: «Sin duda, los films de Buñuel dicen muchas cosas, pero no quieren decir nada». Vale decir que un film, un buen film, naturalmente, no ocupa la pantalla por delegación, no se encuentra allí en representación de ninguna otra consistencia que lo sustente o legitime. Muy por el contrario, un film debería emerger en tanto presentación. Toda obra genuina instaura su propio universo y no se deduce de los procedimientos que pueden producir verdades en otras disciplinas, presun-

tamente más sustanciales. Esto no supone ignorar la filosofía, ni la ciencia, ni la psicología, ni los desarrollos de las diferentes disciplinas estéticas. Sería impensable un film, ni ninguna otra obra, que se encuentre fuera de la cultura, vale decir, de la historia en la que fatalmente se encuentra inscrita. Pero la historia de la cultura constituye una de las condiciones de posibilidad para la emergencia de un buen film, no una sustancia que ese buen film estaría re-presentando, y es imposible establecer un mecanismo de causalidades que pudiera producirlo. Borges, en su extraordinario ensayo *Kafka y sus precursores*, sostiene que es Kafka quien crea a sus precursores. Efectivamente, sólo producida la presentación, la inscripción en la cultura de la obra de Kafka, podemos, reconstructivamente, establecer una línea de antecesores. Lo que de ningún modo podría haberse hecho es el proceso inverso: postular que, dados estos escritores, de estas características, en sus determinadas situaciones históricas, emergerá necesariamente Kafka. Hoy podríamos, por ejemplo, trazar una línea que atravesara los ideogramas chinos, la pintura japonesa, *El Capital*, de Karl Marx, la toma del Palacio de Invierno y los films de Griffith, y sostener con algún sentido que esas marcas en la historia y la cultura se encuentran en la génesis de *El acorazado Potemkin*, pero sólo podemos aventurar esa hipótesis a partir de la singularidad imprevisible del film de Eisenstein, de su presentación.

Una muchacha brasileña, cuyo nombre lamentablemente no recuerdo, alumna de la Escuela Internacional de Cine y Televisión que mencionara antes, escribió en una publicación interna lo siguiente: «un artista es alguien que busca un tesoro con un mapa que él mismo se ha tra-

zado». O sea, no hay garantías que sostengan la consistencia de nuestros procedimientos que se encuentren más allá de nuestra rigurosa y obstinada fidelidad a los mismos. Y si pretendiéramos buscarlas en su mayor o menor adecuación a la fatalmente situada perspectiva que habitualmente llamamos realidad, sólo nos encontraríamos ante un conjunto de verosímiles cristalizados en la cultura bajo el rótulo de «realismo», con su retórica establecida, su catálogo de situaciones, lógicas y causalidades.

Por lo tanto, en lo genérico, el guionista cinematográfico se encuentra en la misma situación que cualquier otro artista genuino: sin garantías, y forzado a establecer sus propias reglas de juego y su propio instrumental de verificación. Esta situación, natural, por así decir, se hace particularmente crítica en su caso, dado que, como decía al comienzo, opera con materiales destinados a mudar de naturaleza. Un escritor tacha una línea y lo que ha hecho es eso, tachar una línea de texto; el guionista tacha una línea y debe creer que ha eliminado una imagen visual o un sonido, en definitiva, tiempo.

4.

Las estrategias para encarar esta tarea son diversas y, exagerando apenas, lo único que tienen en común es su precariedad. El escritor y guionista Alan Pauls, por ejemplo, reconoce genéricamente tres, según la distancia que pudiera mediar entre el guión y el film. La primera, sería la del guión de hierro (a la que llama ley de Hitchcock), que se expresaría en la reducción de la distancia al mínimo, al límite de su abolición (como sabemos, los guiones de Hitchcock eran de una obsesiva minuciosidad). A la segunda,

la llama la estrategia del guión-itinerario, a la que llama ley de Wenders, y consistiría en reducir el guión al trayecto geográfico, «... al juego de la oca o a la tabla de mareas que habrá de regir»⁴. Y a la tercera, la denomina «guión retrospectivo, paradoja de la paradoja del guión, y conocida como ley de Godard o ley de Ruiz», cuyas sentencias emblemáticas serían, respectivamente: «no hay que escribir guiones, hay que filmarlos», según Godard, y la ya citada «habría que contratar al guionista una vez que la película estuviera terminada», según Raúl Ruiz.

Amén del ingenio y del regusto provocador y vagamente postmoderno que puede resonar en esta clasificación, creo que marca con bastante precisión los límites del campo. Pero, desde luego, en modo alguno lo agota. ¿Dónde ubicar el guión de *El Ciudadano*? ¿O el de *Hiroshima mon amour*, o la particularísima estrategia con que Fellini conseguía sus guiones, descrita por Brunello Rondi como «lavoro a caldo», escritura en caliente, a cargo de varios guionistas que durante mucho tiempo ignoran lo que está haciendo cada uno de ellos?

La diversidad de las estrategias, a veces visiblemente ligadas a la diversidad de las poéticas en juego, pone bajo severa sospecha todo intento por consolidar una metodología que se pretenda omnicompreensiva, y toda intención por establecer estrictos y definitivos protocolos de escritura para los guiones cinematográficos. Cierta tradición sostiene que las palabras que componen un guión deben ceñirse a una somera descripción de las acciones y a los diálogos, una suerte de escritura telegráfica, vecina del género del aviso clasificado. Para esa tradición, todo adjetivo, toda figura del lenguaje, corre el riesgo de incurrir en pecado de lesa (y mala) literatura. Sin embargo, como dijera Eisenstein, «a veces, una disposición puramente literaria de las palabras en un guión nos dice mucho más que el más escrupuloso informe policial sobre una situación»⁵. A veces... y a veces no, y una vez más, estamos ante la incertidumbre, estado óptimo para considerar experiencias, intuiciones, reflexiones e invectivas que, tal vez, despejen un poco más nuestra relación con la paradójica tarea de escribir tiempo. ■

¹ En cambio, puede advertirse que, cada vez con mayor frecuencia, se escriben relatos cuyos asuntos y procedimientos apuntan más a su eventual venta para ser adaptados al cine (a determinado cine, claro) que a inscribirse con autonomía en el territorio de la literatura.

² *The End*, de Jean Claude Carrière y Pascal Bonnitzer, Ed. Paidós.

³ Carrière, op.cit.

⁴ El Guión Cinematográfico. Trabajos presentados por Andres Di Tella, Alan Pauls, Raúl Beceyro, Rafael Filipelli, Jorge Goldenberg y Juan José Saer, durante las III Jornadas de discusión del VII Festival de Cine Argentino de Santa Fe, publicadas por Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1991.

⁵ Texto recogido en «El guionista y su oficio I», antología publicada por la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba (1987).

EL BURRO FLAUTISTA

Por Jorge Maestro



Empecé a transitar el mundo del espectáculo a los 7 años. A esa edad amaba los relatos y las fábulas. Especialmente aquella que narraba la historia del burro que mientras pastaba

halló una flauta, la olió, rebuznó sobre ella, y el instrumento lanzó una melodía que hizo que todo el mundo creyera que era un burro flautista. No imaginé en aquel momento que hoy, escribiendo esta nota, la fábula iba a servirme para ejemplificar las consecuencias que, por falta de profesionalismo, los autores de televisión muchas veces nos vemos obligados a padecer. Pasé por el teatro independiente, por el circo, hice magia por televisión, estudié actuación, dirigí y escribí teatro, hasta que siendo maestro de escuela, un actor amigo me abrió las puertas al mundo de la televisión. Mi primera experiencia fue maravillosa y frustrante a la vez.

En el complicado setenta y seis tuve la oportunidad de desarrollar un proyecto que jamás saldría al aire. Emocionante era empezar a vincularme con esos actores que parecían tan lejanos para mí cuando era solamente un espectador de televisión. El día que fui a firmar mi contrato me devolvieron los seis guiones que me habían llevado más de un año de entusiasta trabajo. Volví a mi trabajo como docente sin desvincu-

larme de mi propósito. Un par de años después llegó la segunda oportunidad. Y se emitió por primera vez un capítulo de una serie policial que escribí y firmé. A partir de allí, nunca dejé de escribir para la televisión. Héctor «el Toto» Maselli me dijo una vez que el trabajo en la televisión requería un diez por ciento de inspiración y un noventa de transpiración y estaba muy en lo cierto.

En estos treinta años de soñar con ver lo que escribo por televisión –sueño que aún sigue intacto cada vez que comienzo un proyecto, aunque a veces se convierta en pesadilla a la hora de tener que subir el rating o echar mano a todos los recursos dramáticos para que no levanten el programa del aire- sigo aprendiendo y sorprendiéndome. Y llego a la misma conclusión que expresaba el guionista William Goldman, autor de *Maraton Man*, *Todos los hombres del presidente*, *Butch Cassidy*: «En este negocio nadie sabe nada». Nadie tiene la garantía del éxito, nadie sabe cuán trascendente o no va a ser lo que salga por la pantalla. No hay fórmulas para el éxito o para el fracaso. Porque en este oficio, así como en la manera de estructurar una historia para convertirla en guión, no hay fórmulas, sino formas.

Tal vez lo que nos puede acercar a un buen resultado es estar convencido de lo que uno escribe. Las veces que puedo explorar mundos

que me interesa explorar, las veces que puedo reflexionar y hablar acerca de temas que me interesan, conmueven, irritan, atraen y hasta las veces que aun desarrollando gérmenes de ideas de otros me siento movilizado, las posibilidades de que los espectadores se pongan en los zapatos de mis protagonistas aumentan. De todos modos estoy convencido hasta el día de hoy que si hubiera desechado todos los proyectos que escribí, y hubiese escrito los programas que rechacé, estaría en el mismo lugar.

Mi formación fue empírica, sólo con el tiempo me acerqué a la teoría de la *Poética* de Aristóteles, a la diversidad de técnicas y gurues del guión en él inspirados, al arte de hacer comedias de Lope, a los softwares para guionistas, y a las revistas especializadas. Pero, por sobre todo, tengo la profesión de autor audiovisual porque soy un espectador a veces cándido, otras crítico, del cine y la televisión y también porque tuve la suerte de tener maestros asistemáticos que a través de sus obras o de charlas en pasillos de canales, insomnes trasnochadas y cafés en Argentores colaboraron con mi formación. Así, Abel Santa Cruz, Víctor Pronzatto, Hugo Moser, Alberto Migré, Roberto López, Diana Alvarez, Gerardo González, Augusto Fernandes, fueron mis maestros, aun sin saberlo, y me convirtieron originalmente en el autor que soy; una lista de maestros bien ecléctica, como la misma televisión.

Hablé de germen de ideas. Quiero explayarme acerca de esto. Hemos escuchado hablar a nuestros más renombrados autores de su disconformidad con las modalidades que hoy se siguen para desarrollar y escribir un programa. Todos apuntan al productor, de quien no voy a asumir la defensa, pero sí señalar que, lamentablemen-

te, fuimos los autores los que hemos cedido el paso a las, muchas veces mal definidas, «ideas originales» de un productor. Empiezo por aquí porque creo que ésta es una de las dificultades con las que se encuentra nuestra televisión, y que muchas veces impide la excelencia de contenidos, la universalidad de los conflictos y la mayor posibilidad de comercializarlos internacionalmente.

Debemos hacer una diferenciación entre las ideas y los gérmenes de ideas, que en general es lo que aporta un productor. Las buenas ideas venden más que los buenos guiones, pero ellas no se limitan a «quiero la historia de un guardaespaldas, de un sodero y de una sexóloga, de un grupo de chicos que descubre un tesoro». Estos son apenas gérmenes de ideas. Si un autor se arroga la condición de autor de la idea original es bueno que los profesionales le expliquemos que no es tal. Que ese germen hay que desarrollarlo en un tratamiento que contenga el tono, los personajes, los conflictos, las metas, la premisa que han de ser la base de un buen tratamiento del germen y de, a posteriori, un buen guión. Y si el productor es creativo, y no se dedica solo a hacer negocios y administrar un presupuesto, será parte activa, como el músico, el adaptador o el director, de la autoría de la obra original.

El soberbio cartel de idea original por si solo no tiene sentido. Refiere a otros tiempos cuando las obras originales no pagaban impuesto alguno, ni tenían mínimos no imponibles, y entonces algún pícaro empresario televisivo se erigía como autor de la idea y se autopagaba una cifra considerable que no devengaba impuestos. Pero ese tiempo glorioso ya pasó y los propietarios de derechos intelectuales pagamos impuestos a

pesar de que, al cabo de unos años, a diferencia de una propiedad horizontal, nuestras obras pasan a ser derecho de la sociedad.

Todo aquel que participa de la creación de una obra se erige como autor de la misma. Con diferentes grados de responsabilidad, con diferentes funciones y tareas. Es bueno señalar que así como descaradamente algunos productores se arrojan la propiedad de la idea, muchos colegas, solapadamente, hacen trabajar a jóvenes guionistas, a los que llaman dialoguistas, como si sólo escribieran las líneas del diálogo y no se ocuparan de la acción, y los someten a la misma presión que ellos padecen, a las mismas amarguras, brindándoles una pequeña porción de la celebración si es un éxito, pero a los que jamás participan a la hora de hacer una nota, de recibir un premio, o de disfrutar el aplauso merecido, que son las circunstancias a las que se puede llegar cuando no se está en el anonimato. La jerga popular de la gente de la televisión ha llegado a llamar a estos colaboradores «coreanos». No hace mucho eran escondidos. Yo mismo, en mis comienzos, he escrito una telenovela completa por poco dinero, sin siquiera figurar en los créditos, y obligado a no aparecer a algunas cuerdas a la redonda del canal donde se grababa o emitía un programa. Como soy un optimista nato, tomé esos momentos como aliados, aprendí de ellos, y sobre todo intento no repetir la historia a la hora de conformar un equipo de guión.

Lejanos son los tiempos en que un autor se sentaba frente a la máquina de escribir y desgranaba situaciones casi sin reescritura, y sin planificar sorteaba los catastróficos bloqueos del escritor, y el síndrome de la página en blanco. Lejanos son los tiempos en que el

autor llegaba al estudio y se producía un respetuoso silencio por su aparición. Pero no por eso aquellos tiempos fueron mejores. Hoy las condiciones han cambiado. Uno debe planificar, estructurar previamente acomodando el guión a las insoslayables necesidades de producción, a sus presupuestos, a sus limitaciones. Por otro lado, no hay uno o dos canales para competir, hay más de setenta. El nocivo y anacrónico rating minuto a minuto, o el tradicional hora a hora nos va dando pistas. Además hay que saber que los actores hacen teatro, filman una película, y aunque ganen más dinero en la televisión, trabajan en ella como un gran favor, y su presencia está condicionada a sus otras actividades. Todo esto antes mencionado, más el *placement* (PNT) que nos convierte por momentos en redactores y creativos publicitarios sin paga, la obscuramente alterada franja horaria y una competencia encarnizada, obligan a un trabajo más minucioso y condicionado a múltiples factores.

Ninguno de esos asuntos, que parecen complicaciones que perjudican el trabajo del autor, y por lo tanto la excelencia de sus obras, tiene que ser tomado como algo negativo. Muy por el contrario, debería promover la integración de cerebros, y la conformación de verdaderos equipos de trabajo para generar productos más que dignos.

Está comprobado, y ha sido difundido no hace mucho, que el trabajo en equipo de gente común supera al de una sola mente por brillante que ésta sea. ¿Dónde está entonces el dilema? En profesionalizarse, en adquirir y ejercitar la técnica, en aceptar la reescritura como algo que mejora el trabajo del autor. Porque una vez que uno sabe sobre qué quiere hablar,

acerca de qué quiere reflexionar, debe escribir desde el corazón. Pero, reescribir debe hacerlo desde la cabeza, teniendo en cuenta todos los condicionamientos que hoy en día impone una producción televisiva.

Hay que entender que para contar una historia se debe tener esa historia para contar. Que con el germen de la idea no alcanza. Porque se corre el riesgo que en el capítulo cinco no se tenga que contar. Y hay que aprender emulando los éxitos pasados, porque la paradoja, al decir de Pichon Riviere, está en hacer algo nuevo, original, fresco, que ya fue probado y funcionó.

También es necesario respetar las reglas del género que hemos elegido para contar la historia y tener claro la premisa, el concepto acerca de qué trata la historia y a quién o a quiénes se refiere. Y saber cuáles son las metas de los personajes para poder generarles la mayor cantidad de obstáculos posibles y enriquecer los conflictos. Y de ese modo convertir al espectador en coprotagonista y permitirle calzarse en el carácter principal a fin de empatizar o al menos simpatizar con él, más allá de si es el héroe o el villano. Luego es importante trabajar el guión no para ponerlo al servicio del autor sino de las necesidades, propósitos, metodologías y motivaciones de los personajes.

Premisa, personaje, meta de la historia y una buena trama donde las situaciones estén salpicadas de sucesos que puedan poner en funcionamiento el plot hacia delante con las suficientes idas y venidas como para que no se acelere el trámite del cuento ni se ralente demasiado, volviéndolo reiterativo. He aquí algunos ejes básicos de un buen guión. Una trama donde las decisiones conduzcan a ac-

ciones subsiguientes que a su vez llevarán a nuestro personaje a tomar otras decisiones, fuente por su parte de futuras acciones y así hasta el fin de la historia. Una trama donde esté lo suficientemente claro que no es lo mismo una cachetada seguida por un grito que un grito seguido por una cachetada. Todo esto es forma y no fórmula, como la estructura aristotélica en tres actos con los puntos de giro más sobresalientes que llevarán al personaje central de su mundo ordinario a incluirse en un mundo extraordinario del que volverá cambiado, con la meta lograda o no, pero cambiado.

Por eso, los autores debemos ejercitarnos día a día, del mismo modo que un atleta se entrena, pero con la escritura, y observar el mundo que nos rodea, no hacer como el Camacho, el escribidor de la Tía Julia de Mario Vargas Llosa, que tenía un mapa de la ciudad de Lima colgado en su habitáculo y desde allí encerrado escribía sobre la vida. Ejercitarnos y observar el mundo es esencial para nosotros. Cuando uno es escritor ya le resulta imposible no ver la vida y las personas como parte de una historia y ser el reproche de muchos de nuestros amores que nos critican porque todo lo vemos como un cuento. Pero es así. Claro que debemos estar atentos, la vida es una sucesión de eventos desordenados donde la suerte, tal como dice Woody Allen en *Match Point*, juega un papel elemental.

En la historia, los eventos no están caprichosamente encadenados, están ordenados para que esos colores del cuadro que son nuestros personajes puedan cumplir la función que les hemos asignado: protagonistas, antagonistas, cobardes, corajudos, emocionales, racionales, escépticos, aliados incondicionales de héroes y

villanos. Todos ellos se complementarán para conformar nuestra obra de arte escrita para la pantalla, donde mostramos en lugar de contar, donde la imagen será complementada por la palabra y donde la palabra estará en acción. Donde la palabra, al decir de Armando Discépolo, tendrá la forma de la boca. Donde escribir fácil, contar fácil, será lo más difícil. Si los autores tomamos conciencia de que aun tenemos mucho que aprender, si continuamos

formándonos a lo largo de nuestras vidas, mirando el mundo que nos rodea, sintiendo el mundo, los productores –así como los empresarios dueños de las clínicas no le darán el bisturí a cualquiera y mucho menos se pondrían ellos a operar- entenderían la importancia de nuestra labor. De lo contrario, continuarán los aventureros arrogándose la propiedad de una idea que, del mismo modo que aquel burro flautista de mi infancia, ejecutarán la melodía exitosamente solo por casualidad. ▣

