

La pose y las palabras

por Santiago Villanueva

Hay un libro que fue furor periodístico en 1996, y que develaba parte del “supermercado espiritual” de lxs famosxs y políticxs en Argentina. *La argentina embrujada* de Viviana Gorbato dejó una serie de declaraciones que daban cuenta de cómo las grandes decisiones eran, en realidad, pequeñas decisiones tomadas en el garaje de una bruja o en un templo umbanda. La constante duda ante la incertidumbre de la economía llevaba a tener una consultora espiritista en el interior de la Casa Rosada para, como dice Liv Schulman, “mantener la democracia”. En 1968, según la Fundación Ford, nació una nueva terapia o método de autoconocimiento una vez por semana. Para 1996, cuando Gorbato escribió su libro, se consideraba que nació una por día. Tantos métodos como días del año.

La inflación fue controlada por vía espiritual, y la pose de la existencia lisiada se transformó en una constante: hay diagnóstico, el diagnóstico es suficiente, no hay recuperación. Gorbato transcribe la palabra del entonces presidente neoliberal Carlos Menem en el foro multinacional de Davos en Suiza donde, paseando por el escenario de cuerpo gentil, dijo: “Yo no siento frío porque se trata de una cuestión mental. Es muy simple: me digo que no tengo frío y no lo tengo. Es una práctica de control mental”.

Para aquel entonces, Ilda Evelia era la bruja de Menem desde hace 28 años, y ya en 1961 había pronosticado que éste sería presidente. Menem tenía un gabinete paralelo de brujas, lo que Gorbato llama “el harem ocultista”. Aschira, una de ellas, fue dejada de lado cuando en un famoso programa de TV se puso a llorar tras sus pronósticos de estallidos sociales en todo el país. Ese día, Menem dijo: “La astrología es una burda patraña”. Sin embargo, cuando tuvo que dar un discurso en la Sociedad Rural sobre el desarrollo de la economía, metió la pata. El discurso lo había escrito un ministro del presidente y finalizaba diciendo: “no nos dejemos llevar por las brujerías”. A lo que Menem, al haberse dado cuenta de lo que dijo, levantó la vista y agregó: “con el respeto que merecen las brujas de todo tipo”. La situación comenzó a irse un poco de las manos cuando la inflación creció, el peso argentino se alejó del dólar estadounidense y el psiquiatra Carlos Warter dijo en televisión: “Menem es un extraterrestre... lo pusimos nosotros.”

El momento requirió de infinitas categorías cósmicas: militantes de trascendencia, experimentadores ocasionales, profesionales del más allá, brujeros cotidianos, brujería mayor, consultantes ocasionales o periódicos, consultantes excepcionales, supersticiosos hedónicos. La política se torció esotérica para enfrentar la crisis. Hasta la popular astróloga Ludovica Squirru salió a decir a los medios que, como Argentina es una nación Rata y acomodaticia, según el horóscopo Chino, siempre tenemos que aprovechar la crisis para crecer por dentro.

A los personajes de estos guiones nada los precede, son auto presentadores sin pasado aparente. O con el confuso pasado de lxs que sufrieron una caída. Abarcan, en la pose, el terreno de lo que se puede. La pose es la de la existencia lisiada, y ésta lleva a la revelación de un comportamiento. Sylvia Molloy dice que en el decadentismo todo era cuestión de pose, sea ésta leída por momentos como frívola y otros como una caricatura o como imperfección. Lo cierto es que la pose puede ser pensada como un gesto relevante para pensar la política cultural de un momento. El cuerpo en pose, dice Molloy, como declaración cultural, como proyección teatral, lejos del teatro, como entidad plástica. Posar es exhibirse —que no sólo es mostrar, sino hacer ver las cosas de una forma para que unx se reconozca, se identifique. La pose del amaneramiento es la que, por su exageración, dice de más. Esa es la pose ideal para algunos de estos guiones: la pose del amaneramiento. Amanerar es lo contrario a teatralizar. Amanerar es dejar caer, es tener partes del cuerpo flojas y la actitud hacia el piso.

La pose se aparece como el maquillaje, quiere hacerse ver, pero de determinada manera. Remarca la artificialidad de los movimientos y de apoyos innecesarios. Es como el consejo de Rubén Darío: *No jugar al espectro porque se llega a serlo*. El gesto fantasmal del amaneramiento tiene el riesgo de volverse exageradamente visible en su repetición. Estos guiones, en la línea de la pose, no nombran pero anuncian. Son el estado que puede narrar y vivir a la vez, cuando narrar y vivir a la vez no es posible, o se vuelve imposible. La pose que exigen es la del *entrenar* y *entrevivir*. Si tenemos que pensar en una figura ideal para rodear a los personajes de estos guiones, me viene a la cabeza el vagabundo —cuyo equivalente en la Edad Media eran las brujas. No porque los personajes lo encarnan o lo representan, sino porque supone un modo sigiloso de construir una narrativa propia y de desplazamiento en el espacio. La inquisición condenaba al vagabundo arlequín por ser unx de lxs protagonistas de la Fiesta de los Locos, que ocurría alrededor de los primeros días de enero, y se caracterizaba por la bebida, la fiesta, las orgías sexuales y el travestismo. Los locos no eran lxs tontxs o estúpidxs, sino lxs frenéticxs, extasiadx y torcidxs, lxs que no podían parar de gastar energía sin finalidad alguna, son los personajes del gasto improductivo.

La palabra amanerada es la que derrocha y desborda, la que tiene sobrantes, la que cuenta de más y profundiza en un sentimiento de culpa. El palabrerío brota entre la eficacia y aparente neutralidad del discurso económico y el derroche del discurso del paciente. El primero tranquiliza, el segundo perturba. La pose no admite moderación alguna, y a la vez diagnostica aquello que se supone falso o impostado. Las palabras en estos guiones no llevan al diagnóstico, pues éste ya fue realizado, sólo lo confirman y lo entorpecen. La pose vive en la escritura.

En *El aprendiz de brujo*, Bataille decía que lxs artistas, lxs políticxs y lxs científicxs asumen la tarea de mentir, y que por eso quienes dominan la existencia casi siempre son aquellxs que saben mentirse mejor a sí mismxs y, como consecuencia de eso, mienten mejor a lxs demás. La mentira tiene una gestualidad de diccionario: a veces mueca, a veces tono; el estudio preciso la puede detectar. Mentirse a sí mismx como forma de vida es otra cosa. Es indetectable: estos guiones tienen la estructura de mentirse a sí mismos como forma de vida. El tono es el de los libros *Para principiantes...*, parte, aún hoy, de nuestra educación emocional. Es el tono del secreto público, el secreto que se cuenta bajo para que sea oído y difundido. Es el tono de una enfermedad que necesita ser anunciada para escenificar el drama. Es el tono de la coma infinita, el tono del *pero*, del discurso como tren fantasma.

Federico García Lorca decía que para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. El duende rechaza toda geometría aprendida, rompe con todos los estilos, pero es fundamental para llegar a cualquier emocionalidad buscada. Cuando llega el duende, dice, hay un cambio radical en todas las formas. El espacio para estas escenas se puede pensar como un espacio duende, más que un espacio de agarre es un espacio atado a la pose, al gesto y a las palabras. No existe diferenciación entre un posible objeto dramático (el intérprete), el objeto escénico (el acto consciente de expresión) y el objeto teatral (el objeto material en sí). Más que objetos, los materiales acá son huecos; buscan, como dice el escenógrafo Gastón Breyer, la escena perdida. Tienden a formar un hueco, una propuesta de “hueco de significancia”, son un frente de cosas que exigen reaccionar de una manera u otra. En las posibles clasificaciones que ofrece el relato escenográfico —que en este caso tiende a una ambientación—, estos guiones habitan el contexto de la escenografía de localización, que sería un punto de apoyo y de pérdida a la vez.

La pregunta *¿qué es un grupo?* obsesionó a varias generaciones. Franco Di Segni, un artista y líder de la grupalidad en el análisis de obras de arte en Buenos Aires decía, en la década de los sesenta: “Las ideas, en el grupo, circulan siguiendo un movimiento en espiral de uno a otro de los miembros y el resultado, al final, pertenece a todos indistintamente, aún a aquellos que han participado en su elaboración en forma aparentemente pasiva”. Aunque algunos de estos

guiones se manifiestan en la individualidad, habitan el plano de lo grupal, lo comunal. El grupo se confirma, entonces, como una institución o, mejor dicho, como lo instituido. Ahí donde la figura preferida es la del pasivo.

La sala experimental que Harry Stack Sullivan creó en los años treinta, en el Hospital Sheppard Pratt, tuvo muchas repercusiones en la conformación de lo grupal y en la posibilidad de intervenir en la trama de lazos y vínculos afectivos en Argentina durante los años siguientes, generando así modificaciones planeadas en las personas. Lo grupal, acá, venía a cumplir algo de este perverso plan de la mano de Enrique Rodríguez, quien tenía la intención de generar, en la ciudad civil, un estado terapéutico permanente sin alteraciones, con un código tácito de conducta aceptable donde ciudadanx es igual a paciente. La comunidad terapéutica fue la concreción en escala pequeña que tuvo este proyecto. La grupalidad que conllevan estos guiones es la de estado terapéutico permanente, como lo fue el sueño de Sullivan y Rodríguez: aparecen como incompletos, abiertos y sin terminar.

“Buscar ambiente”, decía Rodríguez, era uno de los objetivos de la invención de la comunidad terapéutica y de su posible traslación a la ciudad terapéutica. Para ello es necesario generar un “clima emocional” mediante un acuerdo de constelaciones de valores y patrones: seguir la norma para ser cada vez menos paciente. El camino hacia la ciudad terapéutica es, poco a poco, considerar cada gesto, cada movimiento, como potencialmente terapéutico, hasta dejar de hacerse esta pregunta. Y, para que esto suceda, es importante pensar la comunicación bajo fines administrativos y prácticos. Diferentes grados de tolerancia traerán consigo no sólo diferentes climas emocionales, sino también diferentes climas terapéuticos. Más allá de que en estos guiones prime la ciudad terapéutica, está también presente el sistema de la institución total, que quita autonomía y atemoriza. Esa institución total es el presente, donde se sostiene un sistema diferencial en la comunicación entre agentes y clases, donde prevalece siempre el abajo-arriba. La institución total crea una herida en la constelación de sentimientos, llegando a ser vertebralmente constitutiva de la persona. Hoy, en algunos internados se sigue exigiendo a lxs ancianxs dejar fuera de la institución su dentadura postiza cuando son internadxs, con el objetivo de que queden “desinfectados de toda identificación”.

En estos guiones la ciudad terapéutica es una ciudad enferma porque nunca podrá deshacerse de la burocracia social del futuro. Tiene que ser artificial para operar efectivamente. La ilusión de un contexto sólo emerge con la artificialidad, donde se reducen o se confunden, cada vez más, las variables sociales, los caracteres de personalidad o las intencionalidades, para integrar elementos que promueven mayor opacidad.

Los guiones de Liv Schulman son una pequeña oda a los muchísimos estados de ánimo posibles en el menor tiempo posible. Una contundente ecuación de estados de ánimo por minuto. La inestabilidad identitaria que se asoma en ellos, más que una cuestión autorreflexiva, es la sensación constante de ataque exterior con las palabras de la “gente”, que es también el público. El diagnóstico es determinante y a la vez se esfuma, no produce consecuencias, decae. La obra de Liv (y así también la inflación o la ciudad terapéutica) es como el zapallo de Macedonio Fernández: su tonta ambición ocupa todo el espacio posible, hasta el cosmos; por eso mismo, como anota en uno de sus guiones, el problema no es el dinero sino la fantasía.

LIV SCHULMAN

todo es prestado

PIEDRAS

PERÚ 1065
(CP1068)
BUENOS AIRES

+5491125416000
INFO@PIEDRASGALERIA.COM
PIEDRASGALERIA.COM

08-05 / 12-07-2025

PIEDRAS