

The Words of Others: León Ferrari and Rhetoric in Times of War

**Palabras ajenas:
León Ferrari y la retórica
en tiempos de guerra**

Ruth Estévez, Agustín Díez Fischer, Miguel A. López

REDCAT/CalArts' Downtown Center for Contemporary Arts
JRP|RINGIER

Published with the assistance
of the Getty Foundation

Contents

Índice

<i>Palabras ajenas:</i> León Ferrari and Rhetoric in Times of War	7	Ruth Estévez	24	<i>Palabras ajenas:</i> León Ferrari y la retórica en tiempos de guerra
Story of a Transgression	37	Andrea Giunta	52	Historia de una transgresión
A Theater of the Present	61	José A. Sánchez	74	Un teatro del presente
Appropriation and Blasphemy: The Religious Mysticism of León Ferrari	87	Miguel A. López	102	Apropiación y blasfemia: La mística religiosa de León Ferrari
Rewriting the War: <i>Palabras ajenas</i> and Photojournalism	113	Cora Gamarnik	126	Reescribir la guerra: <i>Palabras ajenas</i> y el fotoperiodismo
León Ferrari and Paul VI: A Battle of Words	135	Agustín Díez Fischer	144	León Ferrari y Paulo VI: Una batalla de palabras
BBC, Radio, Vietnam: An Interview with Leopoldo Maler	153	Ruth Estévez / Miguel A. López	166	BBC, radio, Vietnam: Una entrevista con Leopoldo Maler
Operation: "Pacem in Terris"	175	Pedro Asquini	178	Operativo: "Pacem in Terris"
Letters	188		188	Cartas
Press	261		261	Prensa
Contributors	284		285	Colaboradores
Biography	286		287	Biografía

Falbo editor



Cover of León Ferrari, *Palabras ajenas; Conversaciones de Dios con algunos hombres y de algunos hombres con algunos hombres y con Dios* (The words of others: Conversations between God and a few men and a few men with a few men and God), published by Falbo, Buenos Aires, 1967

Un teatro del presente

José A. Sánchez

La Guerra de Vietnam (1955-1975) no está tan lejos. Desde Buenos Aires, León Ferrari pudo escuchar las bombas y dejarse afectar por las torturas. El dolor no ha desaparecido, sigue activo en millones de cuerpos, víctimas de otras guerras y modos más sofisticados de colonización. *Palabras ajenas* (1967) no es un drama histórico, es un drama del presente. Y ese presente es el nuestro.

Hay lugares que son al mismo tiempo realidades y mitos, es decir, concreción sensible de un relato: Guernica, Auschwitz, Kigali, Sarajevo o Gaza. Vietnam fue en los años 60 una realidad y una metáfora en la que se hacía dolorosamente visible el imperialismo. Ferrari no podía adivinar, cuando escribió su obra, que Estados Unidos sería derrotado; tampoco que la *amable* dictadura anti-comunista presidida por Onganía (1966-1970) sería relevada unos años más tarde por la mucho más cruenta de la Junta Militar. El imperialismo anticomunista había aprendido la lección en Vietnam, y actuó de manera mucho más efectiva en la Argentina, y en toda América Latina, con ayuda de los militares locales.

& 21/11/66 C. Lodge: Estamos aprendiendo (195).¹

Yo ya estaba ahí cuando León Ferrari escribió *Palabras ajenas*: mi cuerpo existía, mi corazón latía, mis pulmones se expandían y mis músculos faciales articulaban palabras, llantos y sonrisas. Podría haber sido uno de aquellos niños quemados por el napalm. Pero, entonces, yo sí estaba lejos: no escuché las bombas. Tampoco escuché los lamentos de los presos políticos del régimen de Franco (1939-1975), ni fui consciente del duelo quebrado de decenas de miles de españoles por sus familiares desaparecidos, enterrados en fosas comunes, ni del terror de los represaliados y ejecutados en nombre del anticomunismo y para mayor gloria del Dios católico. Ese Dios que es un padre para los suyos y un verdugo para todos los demás. Yo era de los suyos, así había sido decidido. Y ser de los suyos implicaba tener los ojos cerrados, la boca callada y las manos quietas.

1. León Ferrari, *Palabras ajenas*, edición facsimil, Buenos Aires, Bibliografía de Voros / El Aleph / Lycopodio, 2008. (Todas las citas textuales de la obra corresponden a esta edición; entre paréntesis, el número de página).

H 134 Hitler: Ninguno de nosotros es, sin duda, completamente normal (182).

En mi casa, se hablaba muy mal de Pablo VI; en algún momento se lo llegó a llamar "comunista". Comprendí mucho más tarde que mis familiares se limitaban a reproducir los mensajes dictados por la propaganda del régimen. Roma, que había apoyado sin disimulos el golpe de Estado, y había perdonado todos los crímenes cometidos por el régimen fascista, cambió de política y moderó su doctrina con la llegada de Juan XXIII en 1958. Paulo VI fue también crítico con el régimen, pero no hasta el punto de perder los privilegios económicos de la Iglesia en España. Con paciencia vaticana, el Pontífice supo esperar la muerte del dictador. España se liberó del fascismo, pero no del catolicismo, ni de las familias poderosas que siguen dominando las estructuras de nuestra democracia débil, heredera, como la mayoría de las democracias actuales, de aquellas democracias formales que fueron inventadas precisamente gracias a los aprendizajes de la derrota en Vietnam, en los años en que el imperialismo militarista se convirtió en neoliberalismo.

M 25/11/65 Reuter: El Papa Paulo VI ha prevenido a los 400 prelados latinoamericanos que asisten al concilio Vaticano contra las "peligrosas fuerzas" del ateísmo en América del Sur (44).

Palabras ajenas es un teatro del presente, porque se confronta con el poder del presente. El poder es el de quien controla la fuerza (el presidente Johnson), el de quienes controlan la información (los medios de comunicación, aunque hoy habría que añadir la televisión y las redes) y el de quienes controlan las conciencias (el Papa y sus cardenales, aunque hoy hablaríamos de subjetividades y tendríamos que incluir numerosas variedades de la industria publicitaria y del entretenimiento, pero también el diseño de las estructuras y relaciones de trabajo). Finalmente, hay figuras que funcionan como referentes míticos, que justifican el mantenimiento de este poder patriarcal, tanto en la versión histórica de Hitler como en la versión trascendente de Dios. Del otro lado quedan las víctimas, subyugadas, abusadas, silenciadas, agredidas, reducidas a nombre o a dato, a veces a imágenes de cuerpos sin identidad. Frente a ese poder, León Ferrari organizó un teatro para hablar con Dios.

BB 854 Ez. 21/9 Dios: La espada, la espada está afilada y aún acicalada; / Para degollar víctimas está afilada, acicalada está para que relumbre (113).

Erwin Piscator utilizó el término "*Zeittheater*" para referirse a un teatro que prescindía del drama intersubjetivo con el fin de hablar directamente de la realidad de su tiempo. Ferrari está

próximo a Piscator en esa intención general, pero también en muchos de los procedimientos concretos de representación: el uso de fragmentos de prensa,² la dramaturgia de montaje³ o la sustitución de personajes por voces, imágenes o informaciones descorporeizadas (algo a lo que también recurrió en algún momento Bertolt Brecht).⁴ En "Bühne der Gegenwart und Zukunft" (1928), Piscator sostiene que el teatro no puede ser meramente manifestación de su tiempo, sino también "motor y configurador" del presente, teniendo en cuenta que ese "presente" ya no es "un tiempo metafísico", sino "un producto de la lucha de clases dentro de cada sociedad".⁵ La renuncia a la neutralidad le llevó a sustituir "*Zeittheater*" por "*Tendenztheater*", entendiendo por tal aquel que va más allá del presente; para ello los documentos no deben servir para representar, sino para "aprender".⁶ El teatro cumple, así, una función pedagógica.

T 8/10/65 Johnson: Nosotros en Norteamérica no hemos sido siempre buenos con los artistas y con los hombres de teatro [...] (31).

La obra de León Ferrari es, sin duda, una "pieza de tendencia" tanto como un "teatro del presente". Y lo es porque no rehúye la integración de lo poético y lo político, toma partido por los campesinos de Vietnam contra la agresión imperialista y contra la religión que justifica la masacre. Y es también una pieza "pedagógica", siempre que no se confunda "pedagogía" con "adocctrinamiento": así como el autor deja a los personajes históricos hablar por sí mismos, deja también que los espectadores asocien y descubran por sí mismos el sentido, gracias al choque de las palabras producido mediante el montaje.⁷ Donde el planteamiento de Ferrari se distanciaría del piscatoriano es en el tratamiento escenográfico, pues *Palabras ajenas* evita el aparato y confía su eficacia a las palabras. En esa búsqueda de la sobriedad, Ferrari está más próximo de las experiencias de teatro documental realizadas por el propio Piscator en los años 60, y especialmente la puesta en escena de la obra de Peter Weiss *Die Ermittlung* (1965).⁸

H 262 Hitler: Tuve la intención de escribir una obra de teatro (31).

Como Ferrari, Weiss escribió su obra asumiendo la función de testigo del presente, en este caso del juicio por crímenes de guerra en Auschwitz celebrado en Fráncfort entre 1963 y 1965. *Die Ermittlung* tiene forma de un oratorio en once cantos. Julio Cortázar, uno de los primeros receptores del manuscrito de Ferrari, calificó *Palabras ajenas* como una "especie de tremendo oratorio".⁹ Según Weiss, *Die Ermittlung* es un drama sin acción,¹⁰

2. Alfons Paquet, *Fahren: Ein dramatischer Roman*, München, Drei Masken, 1923.

3. *Trotz Alledem! Historische Revue* (1925). Ver Erwin Piscator, *El teatro político* (1929), ed. de César de Vicente Homando, Hondarribia, Hiru, 2001, p. 113.

4. Bertolt Brecht, *Der Ozeanflug. Radioliterstück für Knaben und Mädchen. Gesammelte Werke 2* (Stücke 2), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, pp. 565-585.

5. Erwin Piscator, "Bühne der Gegenwart und Zukunft: Das politische Theater", en *Zeittheater*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1986, p. 249. (Traducción propia).

6. Erwin Piscator, *El teatro político*, op. cit., p. 111.

7. Carta de León Ferrari a Leopoldo Maier, 15 de marzo de 1968. Fundación Augusto y León Ferrari. Arte y Acervo. Publicada en este libro, p. 219.

8. Estrenada el 19 de octubre de 1965 en el Theater der Freien Volksbühne de Berlín, con escenografía de Hans-Ulrich Schmückle y música de Luigi Nono.

9. Carta de Julio Cortázar a León Ferrari, 2 de julio de 1967. © Sucesión Julio Cortázar, 2016. Publicada en este libro, p. 195.

10. Peter Weiss, citado en Ana Ruth Giustacchini, "Circulación y recepción del teatro de Peter Weiss", en Osvaldo Pelletieri (ed.), *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*, Buenos Aires, Galema, 1994, pp. 95-102, p. 97.

donde simplemente se manifiesta el conflicto entre las víctimas y los victimarios. La duración de la pieza (cuatro horas y media) debería hacerla "insostenible"; ni Weiss ni Ferrari (su obra es aún más larga y potencialmente interminable) querían que sus piezas fueran espectáculos; el respeto a las víctimas, las dimensiones de la violencia que pretendían hacer presentes exigían una renuncia a lo espectacular: "Lo que deseo de la audiencia es que pueda escuchar cuidadosa y completamente despierta, no hipnotizada, absolutamente viva, contestando todas las preguntas de la obra".¹¹

CyO 240 Nürnberg Pr: ¿Quién colocó la cuerda / alrededor del cuello de los niños? (131).

Es improbable una influencia directa de *Die Ermittlung* en *Palabras ajenas*. Pero Weiss comenzó a ser conocido en la Argentina en esos años a raíz del éxito de la puesta en escena de *Marat-Sade* (1965) en París, dirigida por Peter Brook. En junio la revista *Teatro XX* publicó varias páginas de información y análisis. Y en 1967, la revista *Confirmado* incluía un reportaje de Paul Gray sobre Weiss. *La indagación* fue estrenada en Buenos Aires ese año, puesta en escena por Pedro Asquini,¹² quien también sería responsable de la versión porteña de *Palabras ajenas*, realizada en 1972 por el Grupo T en el teatro Larrañaga, con el título *Operativo: "Pacem in Terris"*.¹³

CyO 240. Nürnberg Pr: ¿Ahorcaron solamente / un niño a la vez o varios? (132).

El teatro documental es, según Weiss, heredero del teatro político de Piscator y Brecht, pero prescinde del material dramático para trabajar únicamente con material "auténtico", procedente de noticias, informes, análisis económicos, políticos o científicos.¹⁴ Ese material es elaborado por medio de una "elección crítica"; del modo en que los "recortes de realidad" son montados resulta "la cualidad dramática documental".¹⁵ "La fuerza del teatro documental", sostiene Weiss, reside en su capacidad de componer "un modelo de los acontecimientos actuales" a partir de "fragmentos de la realidad": "mediante la técnica del corte [*Schnitttechnik*] extrae unidades significantes del material caótico de la realidad exterior".¹⁶

CyO 240. Nürnberg Pr: ¿Cuánto niños / ahorcaron en estos ganchos Uds. / en cada ocasión? (132).

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, p. 99.

13. Pedro Asquini, *El teatro que hicimos*, Buenos Aires, Rescate, 1990, pp. 126-127.

14. Peter Weiss, "Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater", en *Stücke III/2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 598-600, p. 598 (publicado originalmente en la revista *Theater heute*, Velber bei Hannover, marzo de 1968).

15. *Ibid.*, p. 599.

16. *Ibid.*, p. 602.

Desde el punto de vista formal, son indudables las coincidencias entre el teatro documental y los collages verbales de León Ferrari. Weiss propone cuatro características:

- a) el uso de noticias y fragmentos de noticias, tratadas como materiales antitéticos, y contraponiendo a hablantes individuales y colectivos; en su elocución, se recurre a contrastes, repeticiones, variaciones, irregularidades y disonancias;¹⁷
- b) elaboración verbal de los hechos, por medio de citas, simplificaciones, resúmenes y comentarios;
- c) interrupciones del relato;
- d) disolución de la estructura: "nada de un ritmo calculado, sino el material crudo [...] el reporte de un puesto de guerra".¹⁸

Como Piscator y Ferrari, Weiss no veía problema en situarse en un ámbito externo a la estética: el teatro documental debe ser concebido más bien como "parte de la vida pública", y tiene como finalidad la crítica del "encubrimiento", del "falseamiento de la realidad" y de la "mentira".¹⁹ No busca satisfacer al espectador, sino intervenir en la esfera pública, abrir un foro de discusión.²⁰ Por ello, es "parcial", ya que la "objetividad" es, en estas circunstancias, "un concepto que sirve a un grupo de poder para disculpar sus acciones".²¹

PN 438 Nürnberg Pr: ¿Pretende afirmar ante este Tribunal / que usted, / el segundo hombre en el Reich, / no estaba al corriente / de lo que ocurría / en los campos de concentración? (132).

La realización escénica de *Die Ermittlung* fue calificada como antiteatral por los críticos de la época. Éstos también denunciaron el atrevimiento de Weiss y Piscator al poner en escena aquella manifestación extrema de la violencia y el mal. Piscator se defendió apelando a la tradición del *Denktheater*, un teatro que invita al pensamiento, no a la metafísica, sino a un pensamiento basado en el conocimiento y en el análisis de la realidad efectiva.²² La polémica en torno a *Die Ermittlung* fue muy similar a la que suscitó la contribución de Ferrari al Premio Nacional del Di Tella ese mismo año.²³ Cuando, en los meses siguientes, abordó la composición de *Palabras ajenas*, poco habría de importarle que su obra fuera considerada "arte" o "teatro", siempre y cuando cumpliera su función comunicativa.

17. *Ibid.*, p. 604.

18. *Ibid.*, p. 605.

19. *Idem.*

20. *Ibid.*, p. 600.

21. *Ibid.*, p. 603.

22. Erwin Piscator, "Politisches Theater Heute" [*Die Zeit*, Hamburg, 26 de noviembre de 1965], en *Zeittheater*, op. cit., p. 357.

23. León Ferrari, "La respuesta del artista", *Propósitos*, Buenos Aires, 7 de octubre de 1965.

T 14/5/65 Johnson: Yo soy el hombre más censurado del mundo.
[...]

H 134 Hitler: ¿Quién puede escapar a la crítica? (185).

Aunque son evidentes las coincidencias entre su teatro de “recortes” y el teatro documental de Weiss, su obra resultaba muy extraña para el contexto argentino. A mediados de los 60, lo que se consideraba “teatro político” seguía siendo heredero del teatro independiente, un movimiento surgido con la fundación del Teatro del Pueblo en 1930 por Leónidas Barletta, y que había evolucionado hacia un teatro “para las clases medias”,²⁴ que los críticos catalogaron como “realismo crítico”²⁵ o “realismo reflexivo”.²⁶ En paralelo, se desarrollaron una dramaturgia de “vanguardia”, en la que se inscribe la obra de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, y un teatro experimental o “alternativo”, de carácter gestual.²⁷ Finalmente, cabe hablar de una escena propiamente experimental, que acontecía en contextos no teatrales y en la que participaban artistas de otras disciplinas; en ella cabría destacar el *Vivo-Dito*, de Alberto Greco, y los happenings realizados por Oscar Masotta, Marta Minujín o Roberto Jacoby. El Instituto Di Tella fue el lugar de referencia para las prácticas escénicas y de acción llevadas a cabo por artistas visuales, especialmente a partir de 1965, cuando la dirección del Centro de Experimentación Audiovisual fue asumida por Roberto Villanueva, arquitecto y director teatral, que impulsó una programación de teatro, happenings y conciertos. Ésta incluyó una producción de Leopoldo Maler, quien en 1968 firmaría la primera puesta en escena de *Palabras ajenas* en Londres.²⁸ Indudablemente, la idea que Ferrari tenía del teatro, en relación con la realización en vivo de sus collages verbales, estaba muy lejos de los planteamientos de Villanueva, defensor de un tipo de teatro gestual en que la palabra era desplazada a un lugar secundario.

V 20/8/65 Visión: Un tigre se comió a un soldado norteamericano.
H 45 Hitler: La Tierra sigue girando. Qué más da que sea el hombre el que mata al tigre o que sea el tigre el que mata al hombre. El más fuerte se impone: es la ley de la naturaleza [...] (49).

A Ferrari sí le había interesado mucho el espectáculo *Liberdade, Liberdade* (1965), del dramaturgo Millôr Fernandes y el director Flavio Rangel, estrenado en Río de Janeiro, y coproducido por el Teatro Opinião y el Teatro de Arena de São Paulo. Se trataba de un musical de protesta contra el golpe de 1964 perpetrado por militares brasileños apoyados por la inteligencia de Estados Unidos. Seguía el modelo inaugurado el año anterior por Augusto Boal con su espectáculo *Opinião*. Al principio Boal había imaginado poner en escena una versión de *El proceso* de Kafka en que los acusados eran personas detenidas arbitrariamente por la policía. La dificultad de realizar

24. Lorenza Verzera, *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Biblos, 2013, p. 96.

25. Luis Ordaz, *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes a la actualidad (1979-1982)*, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, 1988, p. 391.

26. Osvaldo Pellettieri, *Una historia interrumpida: teatro argentino moderno (1949-1979)*, Buenos Aires, Galerna, 2002, p. 109.

27. John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60 (1965)*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 2007, p. 57.

28. Fernanda Pinta, *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*, Buenos Aires, Biblos, 2013, p. 100.

este teatro-testimonio lo llevó a concebir un musical en el que la crítica a la dictadura se hacía mediante canciones.²⁹ *Liberdade, Liberdade* mantuvo ese formato de espectáculo musical, con estructura de collage, en el que se sucedían textos muy diversos, interpretados por cuatro actores que encarnaban a 57 personajes.

V 20/3/65 Westmoreland: Que disparen sobre todos los tigres...
que encuentren en la selva. [...]

HP 436 Hitler: Es la lucha de la eterna selección, de la selección de los más fuertes (50).

La idea de "collage" estaba también presente en los happenings y eventos que en aquellos años fueron habituales en numerosas ciudades de América Latina. *Palabras ajenas* fue escrita durante lo que fue una verdadera "fiebre" de happening en Buenos Aires. Hasta tal punto se popularizó en pocos meses que algunos de sus impulsores hubieron de lamentar la frivolidad y la caducidad de un fenómeno con muy pocos años de vida.³⁰ En otoño de 1966, Minujín presentó *Simultaneidad en simultaneidad*, y poco más tarde tuvo lugar un ciclo denominado "Acerca del happening", consistente en una serie de conferencias y acciones a cargo de diferentes artistas, entre quienes se encontraban Masotta, Jacoby, Oscar Bony y Alicia Páez.³¹ En su conferencia "El concepto de happening y las teorías", Páez, apoyándose en textos de Susan Sontag, Jean-Jacques Lebel³² y otros, proponía una serie de rasgos descriptivos del happening, entre los cuales algunos podrían servir para describir igualmente la obra de Ferrari.³³ La "manipulación creativa" se da al situar a los espectadores en una grada frente a los actores, o incluso sobre el escenario, alterando o invirtiendo la disposición habitual; Ferrari pretendía así que los espectadores se sintieran en tensión, pero también que se miraran a sí mismos de un modo mucho más extraño que el habitual en el teatro realista. La "ausencia de argumento" resulta evidente: la anécdota es la visita del Papa a Nueva York en 1965 y su discurso en la ONU, pero el tema, la violencia imperialista como heredera del fascismo y la complicidad necesaria de la religión, no se da en forma de trama, sino como sucesión de palabras contrastantes y resonantes. De ahí la importancia del "efecto sonoro y expresivo": aunque para Ferrari era imprescindible que las palabras se entendieran, en ocasiones éstas podían también comunicar por efecto de su propia sonoridad, o incluso su desplazamiento en el espacio; así, las palabras, las voces y los cuerpos se convertirían en una escultura viva, réplica de los volúmenes de alambre contruidos por Ferrari en los años previos y posteriores a *Palabras ajenas*. De hecho, cabría pensar ésta como una versión invertida de lo

29. Joan Abellán, *Boal conta Boal*, Barcelona, Institut del Teatre, 2001, p. 152.

30. Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del 60 (1967-1969)*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, p. 38.

31. Fernanda Pinta, *op. cit.*, pp. 189-192 y 219.

32. Jean-Jacques Lebel visitó Buenos Aires en marzo de 1967 para pronunciar una conferencia en el Di Tella tras la traducción de su libro *La Happening* (1966); *El happening*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967. Véase Fernanda Pinta, *op. cit.*, p. 103.

33. Citado en *ibid.*, p. 71. En una carta a Leopoldo Maier, del 23 de enero de 1968, León Ferrari hace referencia al artículo de Alicia Páez, que califica como "muy interesante", y comenta que el propio Maier aparece en ese artículo como "antecedente del happening". Fundación Augusto y León Ferrari. Arte y Acervo. Publicación en este libro, p. 205.

que el artista denominó "babelismo";³⁴ invertida, porque en su primera concepción el babelismo era un modo de arte colectivo, mientras que *Palabras ajenas* se presenta más bien como una agregación de voces que se superponen sin escucha y sin entendimiento.

Finalmente, el movimiento de las palabras resulta coherente con una "temporalidad circular y de la repetición", la que permite la coincidencia del Dios bíblico, los colonizadores, los líderes del nazismo y los protagonistas y testigos del imperialismo presente. La opción por una estructura cíclica constituye una impugnación de la temporalidad teleológica, aquella que, de acuerdo con la cosmovisión cristiana, propone una linealidad temporal, según la cual la historia y las vidas acontecen en función de un final trascendente. La imaginación del Juicio Final ensombrece la experiencia del presente y la visión torturadora del Infierno impide la de los infiernos terrenales, los creados por los seres humanos por medio de la miseria, la represión, las desapariciones y las bombas.

& 3/1/66 USN&WReport: En el Vietnam del Sur, / aviones equipados para rociar productos químicos / se dedicaron a destruir cultivos de arroz.

PN 420 Rosemberg: Muchos murieron de hambre.

& 27/12/65 USN&WReport: Órdenes desde Washington (121).

El Infierno de los hombres es parte de la realidad. Y la realidad es el tema de León Ferrari. El collage es un medio de hacer que la realidad entre en la obra.³⁵ A diferencia de otros artistas, como Greco, Bony o Jacoby,³⁶ a Ferrari no le interesaba tanto la concreción de lo real como la complejidad de la realidad. Estaba por ello más cerca de Julio Cortázar y Jean-Luc Godard que del *Vivo-Dito* y del happening. Julio Cortázar recurrió al collage en *Rayuela* (1963), de forma explícita en los capítulos agrupados en la tercera parte ("De otros lados"), pero como recurso de composición narrativa efectivo en toda la novela: "Algunos de los pequeños fragmentos los pongo en *Rayuela* porque lo que dicen es perfecto, no se puede decir mejor".³⁷ El recurso de las líneas alternas del capítulo 34³⁸ tiene un claro eco en el montaje realizado por Ferrari, especialmente en los pasajes en que se cita el discurso del Papa ante la ONU. Dar voz a la realidad era también un modo de llevar al extremo esa voluntad de disolver la autoría individual para aproximarse a una voz colectiva.³⁹

[Varias referencias] [Dios] maldito el fruto de tu vientre... / [Johnson] enano amarillo... / [Himmler] criminales... / [R. Russell] delincentes... / [Paulo VI] ateos... / [Dios] impíos... / [Hitler]

34. Andrea Giunta, "Cronología", en León Ferrari, *Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004, pp. 69-283, p. 111.

35. *Ibid.*, p. 132.

36. "El arte vivo", aseguró Alberto Greco, "as la aventura de lo real" (Manifiesto "Vito-Dito", 24 de julio de 1962, 11 de la mañana, citado en Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo y Buenos Aires, HUM-CCE-CCEBA, 2008, p. 223). Cfr. Fernanda Pinta, *op. cit.*, p. 147.

37. Citado por Andrés Amorós en la introducción a Julio Cortázar, *Rayuela* (1963), Madrid, Cátedra, 1984, p. 51.

38. Julio Cortázar, *Rayuela* (1963), Buenos Aires y Barcelona, Edhasa/Sudamericana, 1977, pp. 227-233.

39. "La idea de collage -foto y texto- me parece fascinante. Si yo tuviera los medios técnicos de imprimir mis propios libros, creo que seguiría haciendo libros-collage". *Idem.*

Bolcheviques... / [...] [C. Lodge] Vietcongs... / [Card. Cushing]
 comunistas... / [KKKlan] negros... / [...] [Dios] A cuchillo morirán
 todos... / [Cristo] fuego... / [...] [Johnson] bombas... / [Dios]
 córtales en piezas las cabezas de todos... / [Paulo VI] marxistas... /
 [...] [Militar US] al infierno con ellos... / [Cristo] al fuego eterno
 preparado para el diablo... / [C. Lodge] guerrilleros... / [Cristo]
 Apartaos de mí malditos / [...] [Militar US] hijos de puta... / [...] [La Nación] ¿Qué hace Hanoi? / [Le Monde] no contesta...
 (231-232).

Durante los preparativos de *Palabras ajenas* en Londres, Maler escribió a León Ferrari sobre *Loin du Vietnam* (1967), la película colectiva realizada por Chris Marker, y destacaba la aportación de Godard.⁴⁰ Ante la imposibilidad de traer Vietnam a París, Godard buscó paralelismos entre la resistencia vietnamita y la de los obreros e intelectuales franceses: se trataba, citando al Che Guevara, de “crear tu propio Vietnam”. Las secuencias finales del fragmento de Godard remiten a las páginas de *Palabras ajenas* que el propio Ferrari consideraba más logradas, y que se desarrollan como un “montaje continuo” mediante el cual se consigue una cierta disolución de la voz autoral, sin por ello renunciar a la responsabilidad propia. El “logro” no resulta del trabajo literario, intelectual, sino de un trabajo manual. “...la vraie condition de l'homme / C'est de penser avec ses mains”.⁴¹ Resulta inevitable recordar al Brecht del *Arbeitsjournal*, tal como era evocado por Ruth Berlau, “con tijeras y pegamento en la mano”, entregado a esa tarea de “corte y confección” que lo ocupó durante los años de guerra.⁴² El poeta recortaba y pegaba imágenes. El artista, León Ferrari, recorta y pega palabras. En ambos, una misma inquietud: la de responder al mal de la guerra, al problema de la imposible representación de la violencia, a la búsqueda del modo más efectivo de traducir ese “grito” que el artista, en cuanto intelectual, no se puede permitir, pues es responsable de comunicar para provocar respuestas. Comprender las cosas dialécticamente exige “desorganizar su orden de aparición” para que se manifiesten “sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos”.⁴³ A este modo de desorganización, practicado por Brecht en su obra dramática y por Ferrari en sus collages verbales y visuales, Didi-Huberman lo denomina “dysponer”.⁴⁴

L 29/12/66 Card. Cushing: A veces el uso de la fuerza / puede ser amor disfrazado de fuerza (25).

Aunque en algún momento Ferrari pensó reescribir *Palabras ajenas* como una obra dramática con solo veinte personajes,⁴⁵

40. Carta de Leopoldo Maler a León Ferrari, 16 de enero de 1968. Fundación Augusto y León Ferrari. Arte y Acervo. Publicada en este libro, p. 203.

41. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (4: *Le Contrôle de l'univers*), citado en Dominique Paini, “Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée”, *Cahiers du cinéma*, París, 2002, p. 95.

42. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1* (2008), Madrid, Antonio Machado Libros / Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 32.

43. *Ibid.*, p. 77.

44. *Ibid.*, p. 81.

45. Carta de León Ferrari a Leopoldo Maler, 14 de diciembre de 1967. Fundación Augusto y León Ferrari. Arte y Acervo. Publicada en este libro, p. 201.

finalmente prefirió confiar el efecto de su texto al “dysponer” puro. La ausencia de personajes hace que la acción dramática no se produzca como consecuencia de la interacción entre éstos, sino, tal como Raúl Escari muy pronto vio, por medio del “diálogo que se establece entre distintas escrituras”.⁴⁶ Y si el drama brechtiano demanda una puesta en escena muy clara, que no difumine el movimiento y las relaciones dialécticas, mucho más el texto de León Ferrari. El concepto de “puesta en escena” resulta contradictorio con la “dysposición” practicada en él. No hay nada que reordenar, se trata simplemente de que las palabras se escuchen y, en su “desorganización” dialéctica, muestren, para que algo cambie.

H 68 Hitler: A los indígenas habrá que pasarlos por la criba (193).

En su reseña sobre *Operativo: “Pacem in Terris”*, Jacoby observaba que en la propuesta antiespectacular de Ferrari se hacía evidente “una manera de desestetizar” el teatro en cuanto medio de comunicación, o bien de proponer “una estética sobrepolitizada [...]”.⁴⁷ Como muchos otros artistas y escritores argentinos en esos años, León Ferrari hubo de aceptar el reto de sacrificar la comodidad disciplinar y la autonomía; se aproximó así a la figura del “intelectual revolucionario”, que había sustituido durante mediados de los 60 a la del “intelectual sartreano”. El escritor Rodolfo Walsh, autor de la célebre crónica *Operación Masacre* (1959), incorporó con claridad la figura del intelectual que, según Ricardo Piglia, “desde posiciones artísticas nítidas, interviene en la política concreta, y que finalmente resuelve la tensión entre estética y política incorporándose a la lucha revolucionaria”.⁴⁸ A mediados de los 60, Walsh escribió dos obras de teatro críticas con la clase militar, y un breve texto, titulado “Juegos de guerra”, en el que observa cómo “la fruición de los juegos de guerra ha invadido los capitales occidentales hasta convertirse, casi, en un entretenimiento de sociedad”.⁴⁹

CO 18/6/65 Kahn: Nada tiene tanto éxito como el éxito, y nada fracasa tanto como la derrota (26).

En contraste con los “juegos de guerra”, en los que la destrucción y la muerte no afectan a los jugadores, el “teatro de la guerra” sí afecta a los espectadores, y los obliga a responder, y en cierto modo a tratar de convertirse en actores para su interrupción. Como el *Arbeitsjournal*, de Brecht,⁵⁰ *Palabras ajenas* es también “un escenario de guerra”: el lugar donde el artista vivió íntimamente su experiencia de la guerra, pero también el escenario en que el mal que crea la guerra y el creado por ésta

46. Raúl Escari, en Andrea Giunta, “Cronología”, op. cit., p. 132.

47. Pedro Asquini, en Andrea Giunta, ibid., p. 144.

48. Ricardo Piglia (1997), en Lorenza Verzero, op. cit., p. 116.

49. Rodolfo Walsh, “Juegos de guerra”, revista *Nueva Política*, julio de 1965. Accesible en http://www.lainsignia.org/2004/marzo/cul_054.htm (12/7/2016).

50. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942* [Werkausgabe Supplementenband], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 122.

se manifiestan. Las dimensiones de la obra no son gratuitas, son resultado del respeto con el que Ferrari quiso situarse en relación con las víctimas y en relación con la resistencia. Su trabajo con los miles de recortes utilizados y la precisión con la que cada uno de ellos es identificado son también huella de una guerra formal que el autor vivió, profundamente afectado por la guerra real.

N 11/7/65 AP: Enormes nubes fungiformes surgían de la población al caer las grandes bombas de los aviones. Las bombas de napalm formaban brillantes sábanas de fuego sobre la selva mientras tronaban los cañones antiaéreos (20).

El teatro íntimo responde a un teatro externo. Un teatro en sentido literal, usado por las fuerzas agresoras para distribuir su propaganda, por medio de aviones provistos de altavoces (78), o por medio de grupos de teatro popular anticomunista (79). Un teatro en sentido metafórico, ese espectáculo de destrucción provocado por las bombas, las bengalas, los disparos, los gritos y las contorsiones de dolor.⁵¹ Finalmente, un teatro dramático, representado por los líderes en sus apariciones públicas, cuando se mantienen fieles al personaje que les corresponde, y se muestran ahora implacables, ahora dialogantes, ahora exhibiendo sus aficiones o sus sentimientos.

BM 9 Johnson: Soy un hombre libre, un norteamericano / un senador y un demócrata en ese orden. / Soy también un liberal, un conservador / un texano, un contribuyente / un hacendado, un empresario, / un consumidor, un padre, un elector / y no soy tan joven como era [...] (28).

León Ferrari enfatiza esa teatralidad, sin transformar los textos, para poner en evidencia la ficción de los deseos de paz expresados por Johnson y el compromiso con ella reiterado por Paulo VI, en paralelo a la imagen bondadosa de Dios, la rectitud moral de Franco o los sueños benefactores de Hitler. Esas ficciones son desveladas mediante el montaje de sus palabras con otras palabras, pronunciadas por ellos mismos, en otros contextos, o en otros momentos (un procedimiento que usaría poco más tarde durante su participación en *Tucumán arde*⁵²). Al teatro perverso de la guerra y de la hipocresía política, Ferrari responde con un teatro del "dysponer". Los juegos de guerra se transforman en combates de palabras. Son las palabras las que atacan a quienes las pronuncian. Es la palabra, aquella que fue usurpada por Dios para reencarnarse en Cristo, la que destruye toda ficción, la que opone a la paz imperial la realidad de la guerra,

51. Ver Bertolt Brecht, *Die Tage der Commune* [1956], en *Gesammelte Werke* 5 [Stücke 5], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, p. 95.

52. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 371.

la que opone a la religión la tortura real de un Infierno que se realiza cotidianamente en la Tierra mientras el Papa celebra la ficción ñoña de la Navidad o los sufrimientos ficcionalizados de la Semana Santa. Las palabras destruyen las ficciones perversas, aquellas que producen muerte, y despejan el espacio simbólico para las ficciones creativas, aquellas que producen vida. Y más palabras.

This exhibition and publication would not have been possible without the collaboration of Fundación Augusto y León Ferrari. Arte y Acervo, Buenos Aires. We are really grateful for their generosity in sharing their knowledge and giving us full access to León Ferrari's personal archive, allowing us to explore new ways to approach the work.

Acknowledgments

Familia Ferrari, Leopoldo Maier, Andrea Wain, Adriana Banti, Familia Paoletti, David Curtis, Alejandra Aguado, Ignacio Liprandi, Rodrigo Alonso, CEDINCI, Alejandra Urresti, Graciela Carnevale, Vanja Rojas, Juliana Luján, Andrea Santizo, Lekha Jandhyala, Katherine Chavez.

Exhibition

The Words of Others: León Ferrari and Rhetoric in Times of War / Palabras ajenas: León Ferrari y la retórica en tiempos de guerra is organized by REDCAT (Roy and Edna Disney/CalArts Theater), Los Angeles

Exhibition Itinerary

REDCAT, Los Angeles
September 15–December 17, 2017

Pérez Art Museum Miami
February 16–August 12, 2018

Curators

Ruth Estévez, Agustín Díez Fischer,
Miguel A. López

Adviser

Andrea Giunta

Assistant curator and researcher

Carmen Amengual

Exhibition design

PRODUCTORA DF

Exhibition graphics

still room

The exhibition is part of the Getty-led Pacific Standard Time: LA/LA, a far-reaching and ambitious exploration of Latin American and Latino art in dialogue with Los Angeles.

This exhibition and publication are made possible through grants from the Getty Foundation.

Special thanks to

Fundación Augusto y León Ferrari,
Arte y Acervo, Buenos Aires
Colección Silvia y Hugo Sigman,
Buenos Aires
María Cristina and Pablo Henning collection,
Houston
Dr. Carlos Bacino collection, Houston
Allison and David Ayers collection, Houston
Sicardi Gallery, Houston

Editors

Ruth Estévez
Agustín Díez Fischer
Miguel A. López

Translators

Tony Beckwith, Max Hernández Calvo,
Adrianna Samos, Tamara Stuby

English copy editors

Phil Graziadei, Karen Jacobson

Spanish copy editors

Alicia Di Stasio, Mario Valledor

Proofreading

Clare Manchester

Design

Jessica Fleischmann, still room
with Jenny Haru Kim and Dorothy Lin

Texts by

Pedro Asquini
Ruth Estévez
Agustín Díez Fischer
Corá Gamamlik
Andrea Giunta
Miguel A. López
Leopoldo Maier
José A. Sánchez

Published by

REDCAT
(Roy and Edna Disney/CalArts Theater)
631 West Second Street
Los Angeles, California 90012 USA
REDCAT is operated by the California
Institute of the Arts.

Gallery at REDCAT Staff

Gallery Director and Curator

Ruth Estévez

Associate Curator

Sohrab Mohebbi

REDCAT Council

Mark Murphy,
REDCAT Executive Director
Diane Levine, Chair
Harriett F. Gold, Co-Vice Chair
Edgar Arceneaux
Neda Disney
Tim Disney
Fariba Ghaffari
Richard J. Grad
Stephen A. Kanter, M.D.
William S. Lund
R. Stephen Maguire
Antonio Mejías-Rentas
Seth Polen
Kevin Ratner
Lynn Rosenfeld
Araceli Ruano
Abby Sher
Dorothy R. Sherwood
Michael Skloff
Eve Steele
Adele Yellin

Ravi S. Rajan, President, CalArts

© 2017, the authors, REDCAT (Roy and Edna Disney/CalArts Theater), and JRP|Ringier Kunstverlag AG

All artworks by León Ferrari © Fundación Augusto y León Ferrari. Arte y Acervo

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, or otherwise without prior permission in writing from the publisher.

Printed by

Mas Matbaa, Istanbul
www.masmat.com.tr

Distributed by

JRP|Ringier
Limmatstrasse 270
CH-8005 Zurich
T +41 (0) 43 311 27 50
F +41 (0) 43 311 27 51
E info@jrp-ringier.com
www.jrp-ringier.com

ISBN 978-3-03764-508-6

JRP|Ringier publications are available internationally at selected bookstores and from the following distribution partners:

Switzerland

AVA Verlagsauslieferung AG
Centralweg 16
CH-8910 Affoltern a.A.
avainfo@ava.ch
www.ava.ch

Germany and Austria

Vice Versa Distribution GmbH
Potsdamer Str. 93
D-10785 Berlin
info@viceversaartbooks.com
www.viceversaartbooks.com

France

Les presses du réel
35 rue Colson
F-21000 Dijon
info@lespressesdureel.com
www.lespressesdureel.com

UK and other European countries

Comerhouse Publications, HOME
2 Tony Wilson Place
UK-Manchester M15 4FN
publications@comerhouse.org
www.comerhousepublications.org

USA, Canada, Asia, and Australia

ARTBOOK | D.A.P.
75 Broad Street, Suite 830
US-New York, NY 10004
orders@dapinc.com
www.artbook.com

For a list of our partner bookshops or for any general questions, please contact JRP|Ringier directly at info@jrp-ringier.com, or visit our homepage www.jrp-ringier.com for further information about our program.



Pacific
Standard
Time: LA/LA
Latin American
& Latino Art in LA

Presenting Sponsors



CalArts' Downtown Center
for Contemporary Arts