

Jorge Bonino

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Artes
Licenciatura en Pintura
Historia del arte argentino y latinoamericano
Bustos Guillermina y Molina Manuel
Córdoba 2010

Se escribe la historia, pero siempre se ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios, en nombre de un aparato unitario de Estado, al menos posible, incluso cuando se hablaba de los nómadas. Lo que no existe es una Nomadología, justo lo contrario de una historia. [Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p 27]

Nosotros hemos escrito este libro como un rizoma. Lo hemos compuesto de mesetas. Si le hemos dado una forma circular, sólo era en broma. A l levantarnos cada mañana, cada uno de nosotros se preguntaba qué mesetas iba a coger, y escribía cinco líneas aquí, diez líneas más allá... [Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p 20]

De paso por su definición se va haciendo sospechosa tanto de mentira como de no mentar nada, cosa de que nadie arriesgue un sentido al final de esto que dijo [Libertella, H. *La leyenda de Jorge Bonino*, p 49]

Hay una diferencia muy sutil, aunque empírica, casi abstracta, entre lo dicho y lo no dicho: es la diferencia que lleva todo lo que es pronunciado pero que parece haber sido ante los demás nada más que silencio. Sólo podemos hablar porque hay silencio al que sobreponerse, aunque también podemos callar solamente porque hay un lenguaje para abandonar. Sin embargo, hay ciertas cosas que parecen caer en un hueco entre ambos estados, entre el silencio y lo proferido. ¿Cuántas veces hemos dicho algo a alguien pero parece que no hubiésemos dicho nada? Se trata, como irresistiblemente ya *hemos dicho* al iniciar, de lo que ha sido pronunciado pero que no ha llegado a oídos de nadie, de esas cartas que no llegan a destino -*en souffrance* como diría Lacan-, de lo que queda plegado a los propios labios del profeta, de los cortes sonoros que se arrojan y que se pierden en el

flujo de lo inútil y de lo reprimido. Podríamos imaginarnos esta tríada –lo dicho, lo no dicho, lo sordo- en la materialidad de la escritura: el silencio que se extiende como un fondo sobre la lisura blanca y muda del soporte es la condición de posibilidad sobre la que se recorta el trazo bruno y cantor de las letras dibujadas en el papel. Ahora bien ¿Qué lugar ocupa lo reprimido en este mapa de papel blanco y escritura negra? Siguiendo nuevamente a Lacan, inspirado él a su vez en la *La lettre volée* traducción que hace Baudelaire de aquel célebre cuento de Poe *The Purloined Letter*,¹ diremos que lo reprimido -lo aún no identificado o lo que incluso nombrado se ha perdido- ocupa el vacío lugar de las páginas robadas o de las *lettres* que han volado, o de las cartas que se han perdido. Es el vacío donde van a parar, entre otros, personajes como Bonino.

Lo que se dice y llega a destino supone un triunfo –el de la comunicación, el del entendimiento, el de la razón- sobre lo desconocido, lo oscuro y confuso a lo que se teme. Proyectemos en grande: imaginemos estos tres estados como alegoría de la historia. Lo que la historia relata se trata del trazo de una inmensa escritura que se recorta sobre un fondo blanco y mudo. La historia funciona bajo el signo de la Ilustración, como parte de ese paradójico pensamiento racional progresivo que señalan Adorno y Horkheimer², que promete a los hombres borrarles sus miedos y convertirlos en señores de la Tierra. La función que se le ha asignado a la historia en esta promesa es la de rescatar desde la noche de los tiempos innumerables lecciones que conduzcan a los hombres a un futuro siempre esperanzador. La historia sirve, se dice, para no repetir los errores del pasado. Las falsedades y contradicciones de estas creencias se las dejamos a las duras críticas servidas por los autores de la *Dialéctica de la Ilustración*. Pero agregaremos, que como buen discurso que es la historia supone siempre un ejercicio de violencia: sus narrativas que se pretenden universales son en realidad en tanto humanas igualmente limitadas que los hombres que las construyen. El recorte histórico, y esto es algo que como cordobeses conocemos a fondo, trata también de una exclusión geográfica: arremete con aún más violencia contra la olvidada y lejana periferia, el lugar que siempre se le ha asignado a los vencidos dentro de la contada historia universal. Pero la violencia de la historia se trata, sobre todo, de una de naturaleza discursiva, y no sólo la que se ejerce sobre las cosas pasadas, de quienes siempre algo sobre ellas se calla –en cuyo caso se

trata del dominio que ejerce el lenguaje cada vez que se habla de algo-, sino también hacia todas las *letras voladas* de esa escritura histórica, es decir hacia todo lo que la historia reprime, suprime, expulsa, omite, hace oídos sordos, silencio, borra, invisibiliza, calla, olvida, descuida, excluye, aparta, cohibe, descarta, exceptúa, enmudece. Claro que –y hasta hace muy poco incluso en la pequeña historia de la periferia- Bonino era una de esas cartas robadas. Ahora bien, el dilema profundamente apretado que muestra lo que ha venido a decir Bonino al mundo ante quienes se disponen a investigar su vida y obra (que en él se trata de lo mismo) es que él mismo pretendía dejarse caer en ese agujero que hemos tratado de señalar y del cual hoy queremos rescatarlo otra vez: el de lo marginal. “Siempre pensé que no debí ir más allá de esa presentación que planeé única e irrepetible”. Si su voluntad vibró junto a aquello que se ofrece como un enigma ante los ojos ilustrados y se resiste a entrar en las instituciones humanas que son el arte, la historia y hasta el lenguaje mismo, entonces fue él quien de algún modo violentó –y lo sigue haciendo- la posibilidad de historizarlo. Él de algún modo ha clausurado las posibilidades de aprehenderlo con los formatos institucionalizados de la investigación.³ Él mismo se resiste a ser incorporado a la escritura colectiva de la historia local.

Primer consuelo: no estamos solos. Hoy –a comienzos del tercer milenio- asistimos a la recuperación heurística por parte de filósofos, historiadores, críticos del arte y por numerosos artistas en sus propias prácticas de las manifestaciones (anti-)artísticas de los años sesenta tanto en el centro euro-norteamericano como en la periferia que habitamos.⁴ Nuestro escenario fue atravesado fundamentalmente por las experiencias radicales de Tucumán Arde y las manifestaciones sucedidas dentro del Primer Festival Argentino de Formas contemporáneas, mejor conocido como la AntiBienal en Argentina y por las propuestas de Helio Oiticica y Lygia Clark en Brasil. Los cuestionamientos que surgen hoy giran en torno a cómo re-activar y comprender lo que significaron estos intentos anti-institucionales, centrífugos, de expansión horizontal sincrónica -esto es social y espacial- del dominio del arte a través de estrategias radicales y auténticas que aparecieron con un bajísimo componente de artísticidad. Ana Longoni señala, que frente a estas insistentes recuperaciones, es innegable ya hablar hoy de su definitivo ingreso al canon. En este sentido, son inminentes los peligros de estetizar,

fetichizar, de mitificar, de auratizar, de aplanar el sentido crítico, de consumir-disfrutar y con todo ello -al final de cuentas- de traicionar la resistencia que todos estos movimientos oponían a institucionalizarse. Hasta la mega exposición Global Conceptualism (Museo Queens, NY, 1999) ya lo advertía en su catálogo, como señala, Longoni: "Lamentamos que, inevitablemente, (...) la sacralización de actos intencionalmente profanos haya ocurrido por el interés de recuperar esas historias." Para varios de estos teóricos, el signo de esta recuperación, que en principio es del sentido crítico de estas prácticas está aún por verse, porque esta rehabilitación de ya cooptadas voluntades emancipatorias del pasado podría inspirar nuevas formas de comprensión y de crítica en el presente. Lo cierto, es que las fuerzas que desatan estas reconexiones activan los imparables resortes no sólo del sistema de cultura industrializada sino también del arte vuelto mercancía: en los últimos años las prácticas "comprometidas" o politizadas han adquirido la consistencia de moda y tienen garantizada en la escena internacional al menos cierta legitimación institucional. Es el rostro de su neutralización. Si el propósito y el sentido de la radicalidad de las propuestas de los sesenta apuntaban a la destrucción de la hipócrita y aceitada maquinaria del arte burgués para convertir el mundo en un lugar un poco menos injusto y un poco más habitable, la dialéctica del progreso (en cuyo vaivén por supuesto opera la historia) ha momificado este impulso radical en un estereotipo, y ha invertido su voluntad de negación del sistema en un engranaje afirmativo más de ese aparato contra el que se inmolaron: así, paradójicamente, el mundo se ha vuelto un poco más injusto y un poco menos habitable. Esto pone de manifiesto al menos que las contradicciones de la institucionalización de prácticas que pretendieron ser anti-institucionales ya han sido detectadas por muchos investigadores. En este sentido, estamos sobre un camino que ya ha sido abierto por otros en una circunstancia igualmente dicotómica que la nuestra: ¿investigar las vanguardias de los sesenta y asumir la inminente neutralización que probablemente advenga, o evitar canonizar prácticas críticas de los procesos de institucionalización dejándolas en la silente marginalidad en la que se arrojaron?

Segundo consuelo: no somos investigadores. Frente a la fatal encerrona hacia la que llevan las investigaciones académicas que procuran rescatar prácticas auténticas como las vanguardias de los

sesenta, intentaremos entender nuestro lugar con un sentido de pertinencia: somos estudiantes, y en tanto tales ocupamos un espacio simbólico en el campo académico de menor potencia institucionalizante que la de un investigador que ya forma parte activa de un cuerpo académico-científico y que por ello ha hecho de esta tarea su profesión, y cuyos resultados probablemente se distribuyan con mayor fuerza y alcance ideológico que el nuestro. Se habla ya desde hace un tiempo -luego de Foucault y Bourdieu- de la industria del conocimiento y del saber/mercancía como el último y más refinado despliegue de los procesos de industrialización y mercantilización de la vida, y a la vez de auto-reproducción del sistema capitalista. Si estamos ante el saber como una nueva mercancía distribuable y fungible como cualquier otro producto del sistema tardo-capitalista, nuestra posición será pues procurar por todos los medios resistir a los mecanismos de coacción mercantil que ya están colados en las comunidades académicas y universitarias. En este sentido, si el síntoma es la circulación masiva del saber, no publicaremos (de ninguno de los tantos y tan diversos modos hoy posibles, renunciando a los dispositivos que garantizan esta plataforma de circulación) nuestros resultados por fuera de la cátedra y la biblioteca. Con ello trataremos de trazar la delgada línea entre un saber público en su sentido kantiano destinado a quien tan sólo desee acceder a él, y un saber reificado y administrado por las más sofisticadas lógicas de perpetuación del consumo.

Tercer consuelo: Bonino. No cabe duda que Bonino estaba loco, que lo estuvo de comienzo a fin, y que sus “espectáculos” (como él mismo llamaba) no se trataban sino de payasadas. Es tan propio del bufón ser esclavo como del payaso ser infeliz. Quizá de allí venga el miedo de muchos niños hacia los payasos (nunca hacia Bonino). Para nuestra sorpresa existe una palabra, la coulrofobia (del término griego *κωλοβαθριστής* [*kōlobathristēs*], que significa “aquel que va sobre zancos”) que nombra el miedo a los payasos. El payaso perfila una vieja y desechada figura, ruina de los tiempos de las carpas del circo y sus carromatos en la ciudad, de un grupo de hombres que hacen de la entrega de alegría y del viaje su profesión. ¿Puede la payasada entrar en el estatuto de profesión? De hecho hay escuelas de payasos. Bonino no iba sobre zancos ni llevaba la cara pintada. No le hacía falta en verdad. Pero viajaba como los carromatos y las bestias del circo, más que como el artista *flâneur* de Baudelaire, como

una ruina benjaminiana. Una pizarra, una valija y un mapa eran más que sus herramientas, sus disfraces. Decir que Bonino era un payaso, o con un grado mayor de acidez, que lo único que hacía eran payasadas, lo liberaría de la exigencia de ingresarlo al canon del arte bajo sus formas institucionales a la vez que cristalizaría ese tinte ominoso que lleva lo que es fuente de felicidad para otros. Categorías tan insospechadas como estas creemos que son las que deben acompañar a las prácticas más radicales. Las payasadas que hacía Bonino, comenzaban temprano a la mañana, cuenta Alba del Barco (punto donde coinciden varias de las entrevistas a sus vínculos cercanos), y no paraba hasta el ocaso: subirse al escenario era un pedacito de un estado que ya llevaba muchas horas. La pendulación entre la risa y el alarido, entre sonreír y llorar queda bien reflejada en esa gota que se dibuja debajo del ojo de todo buen payaso. Bonino en cambio llevaba su aire tragicómico en sus disfraces de civil, de maestro o de cocinero, en su andar errático y en el fondo solitario diciendo sinsentidos en el escenario y fuera de él. Según Casarín, Bonino le llamaba “el dolor de existir”, Brandan recordaba que la soledad en *el Jorge* era emblemática, y Cagnani que el asunto del suicidio se venía vislumbrando con anterioridad: “No puedo creer que alguna vez el universo me pareciera tan diverso, tan divertido, hoy me parezca tan aburrido” habría dicho Bonino. A esa cara de goma no le hacía falta el maquillaje. La entrega de alegría permanente roza lo insoportable, sobre todo si ese humor venía de la ruptura con lo ordinario precisamente en el medio del transcurrir ordinario, de la aridez y la aspereza de la praxis vital. Algunos de aquellos que han convivido con él confiesan que llegaba a ser intolerable escucharlo todo el día decir payadas. La locura de Bonino lo empujaba a la verborragia oral o a sumirse en largos silencios. Casarín nos hace sospechar si esos silencios en Oliva no son otras de sus payasadas. Un payaso es ficticio, es un personaje al tiempo que una persona real, saben hablar pero no con los lenguajes conocidos, son socialmente ridículos y divertidos al mismo tiempo, agradables pero trágicos, su función es entretener al costo de una aburrida repetición y soledad, y sobre todo su suerte histórica quedó golpeada por las formas más exitosas del espectáculo de hoy que han desplazado a los payasos: ya no tiene sentido que ningún niño de hoy siquiera sepa que existieron. La utópica reconciliación entre el arte y la vida parece por momentos haberse alcanzado en Bonino, y esto es algo que buena parte de las

fuentes de las que disponemos para estudiarlo han tratado de preservar. Casarín, Libertella nos hablan de Bonino a veces con datos reales y a veces con datos ficticios. ¿No es esta una maravillosa caracterización de las ideas más sostenidas sobre el arte y la vida, el primero como ficción y la segunda como realidad? Si Bonino pretendía disolverse como actor en la vida llevando lo real al escenario, sus narradores y apologetas emprendieron la empresa contraria: disolvieron la historia real de la vida de Bonino en la ficción. En cualquier caso, la separación entre arte y vida se vuelve no sólo difícil sino inútil. Esa comunión recorre toda la historia de Bonino: desde la mañana a la noche y desde la niñez a la vejez aparecían las payasadas de Bonino. Comunión que se da siempre bajo el signo del humor aún en el momento más trágico: su amigo Zanetti, llama a Oliva, tan sólo para enterarse por boca de una enfermera que Bonino “había fallecido de un *intento* de suicidio”. Incluso –como para contribuir a la leyenda- nosotros mismos nos hemos sentido víctimas por momentos de sus boninadas. De allí que en este trabajo no hayamos optado por una sección “vida” y otra sección “obra”. Bonino se alza igualmente como un espacio real y también ficticio, a la vez histórico y mítico, como hombre y–siguiendo a Libertella y a Marimón- como leyenda. Las posibilidades de historizar a un sujeto que por loco la administración social primero celebró como vanguardia y luego confinó a los parques de los asilos resultan ciertamente mutiladas: nuestro intento de reconstruir su camino no será sino como renguear. Hay pocos registros de audio, y menos aún de video del Bonino de carne y hueso. Algunas entrevistas verbales y audiovisuales a lo que de Bonino quedó en sus vínculos más próximos. Otro poco de registros ficcionados, y el resto se trata -como el presente ensayo- de dispersas e inconclusas investigaciones historiográficas o teóricas sobre el material anterior.

Hay una creencia del materialismo que a estos fines nos interesa rescatar y que apunta a la historización de las categorías del pensamiento, y sobre todo a las de la historia y la estética. “La historia es inherente a la teoría estética. Sus categorías son históricas en su raíz” dice Adorno citado por Bürguer. La historización de las teorías estéticas consiste en investigar la relación entre el desarrollo de los objetos [de conocimiento] y sus categorías para ser entendidos, lo que implica reconocer que las posibilidades de conocimiento están limitadas (o posibilidades) por el desarrollo real e histórico de los

objetos de estudio. Buena parte de ese desarrollo histórico se inscribe -en cuanto a estética refiera- en la estructura de sus objetos. Por tanto, la estructura de los objetos estéticos en cada momento de la historia daría forma a sus categorías de análisis, que son tan históricas como estos. Se trata de un proceso dialéctico, en realidad de mutua determinación. Así es como las estructuras integrales, orgánicas y simbólicas de por ejemplo las obras de la tradición de la pintura al óleo en Occidente han posibilitado y han sido posibilitadas por estructuras del pensamiento igualmente orgánicas tendientes a construir enteros modelos del conocimiento estético. Alrededor de las obras del pasado orbitaban categorías que daban cuenta de sus cualidades materiales e históricas: el genio, lo bello, lo sublime, lo verdadero, lo armónico. Todas ellas recogidas por las ramas de la estética, contenidas a su vez en proyectos filosóficos troncales que las articulaban en unidades teóricas orgánicas. El Árbol de Porfirio ya había dado la imagen de la organización lógica y la clasificación jerárquica del conocimiento, distribuido desde la copa como el tronco y las ramas de un árbol: de lo general a lo particular, de los géneros amplios a los específicos, de la substancia a la especie, y de la especie a los individuos. En nuestra hora histórica donde el concepto de arte construido en la tradición ha volado en pedazos, pedazos que parecen alejarse hacia direcciones radicalmente diferentes, todas ellas igualmente válidas y hacia terrenos insospechados para el arte, las categorías de análisis y la propia disposición del pensamiento se ven en la necesidad o bien de acompañarlas en su viaje o de perderlas como objetos susceptibles de producir conocimiento. No podemos pensar a Bonino con las mismas categorías que sirvieron para explicar las pinturas de un Rembrandt o las letras de un Calderón: hasta las categorías de obra y de artista parecen ser por momentos insuficientes o inapropiadas. ¿Qué habría de común en las propuestas y en los contextos de producción, recepción y circulación de Bonino y alguien como -por citar a cordobeses- un Genaro Pérez o un Andrés Piñero? En principio nada. Por tanto, hemos tratado de arrojar un grupo de categorías provenientes desde ámbitos bien diversos, a veces opuestos e incluso bien alejados del dominio de la estética pero que justamente por ello, entran en consonancia con la figura de Bonino y sus huellas. Hicimos del *rizoma* (próximo a la parataxis concéntrica y a la constelación pensada por Adorno) el emblema de nuestra escritura: lo hemos hecho porque lo creemos pertinente. El

rizoma, figura epistémica imaginada por Deleuze y Guattari, se opone a las estructuras del pensamiento arbóreas y genealógicas, verticales y jerarquizadas. El rizoma, como lo enuncia la botánica, se trata de una multiplicidad de tallos subterráneos cuyos brotes dispuestos horizontalmente crecen constantemente, se ramifican en cualquier punto y forman nudos que se engrosan en bulbos. El cerebro humano se trata de una perfecta estructura rizomática. Trazar un trabajo escrito como un rizoma significa trabajarlo desde varios frentes de crecimiento ramificado pero interconectado, en mesetas sin jerarquía, como un mapa repleto de relaciones variables e intercambiables, como un relato discontinuo y dislocado. ¿No es este tipo de propuesta epistémica una que mostraría en su propia organización buena parte de lo que Bonino ha sido? No sólo que así lo es, sino que nos hemos visto en la imposibilidad de construir o bien un relato biográfico lineal, bien una monografía completa o bien una investigación cerrada.

Hay Bonino y hay *nosotros* dispuesto a estudiarlo. Este trabajo versa entonces sobre esa compleja relación. Hay otra cosa más: buena parte de lo que se dirá aquí puede ser cierto o no, puede ser verdadero o no, porque sus fuentes llevan el mismo halo de sospecha. Son las sospechas que despierta toda gran anécdota. Bonino en su fusión teatro-vida le informa a nuestra racionalidad sobre la imposibilidad de comprender algo con nuestra pretendida omnipotente disposición racional, anula la capacidad de discernimiento e identificación de lo verdadero y lo falso. Si comenzáramos por el final diríamos que el saldo de nuestro intento es la corroboración de la dificultad de investigar a Bonino, porque él se nos ha revelado *rebelde* y aprehenderlo una empresa casi utópica. Este trabajo se trata –como decimos– en su mayoría más que un relato de Bonino a secas, de la compleja relación entre Bonino y la historia, y entre él y nosotros dispuestos a historizarlo. Buena parte de lo que hoy es Bonino se trata de una anécdota colectiva, de un sujeto hecho de verbos, palabras y risas sostenido por muchas voces en la oralidad o en la memoria. Eso supone una plasticidad que no queremos perder.

Si te lo cuento en tu idioma, mi viaje no te dirá nada. [¿Bonino? citado en Libertella, H. *La leyenda de Jorge Bonino*, p 22]

Que las obras de arte digan algo y al mismo tiempo lo oculten es el carácter enigmático desde el punto de vista del lenguaje. Ese carácter parece un payaso; se vuelve invisible cuando uno está en las obras de arte y participa en ellas; si uno se sale de ellas, si rompe el contrato con su nexo de inmanencia, ese carácter vuelve como un espíritu. [Adorno, Th. *Teoría Estética*. pp 164]

Una de las sospechas que presenta Jorge Bonino y con él todo el arte contemporáneo en bloque, es la de que en él todo se trata de una tomadura de pelo, de una burla. La categoría de payasada insinúa esto también. En este sentido, con cierta irreverencia, podríamos decir que casi todo el arte contemporáneo es una payasada: la solemnidad parece haberse hundido con el arte del pasado. Esta sospecha parece movilizar un tipo de escritura sobre el fenómeno artístico del presente más bien verborrágica. Hoy todo puede ser arte, es decir, el *objeto* de arte ya no tiene prescripciones filosóficas para que ingrese reconocido como obra al mundillo del arte. Las restricciones vienen por el costado sociológico: tienen más posibilidades de ser reconocidos como obras las de aquellos sujetos que mas capital simbólico dispongan en su haber, o aquellos que mas contactos o carisma posean, o que se coloquen en las producciones de moda. Sin embargo, una reflexión sobre esa infinita libertad filosófica del arte de nuestro tiempo peca de ideológica cuando no incluye su límite social. Buena parte de la crítica contemporánea cae junto con las producciones en el *todo vale* actual. Bonino mueve a la verborragia de sus escritas: una aproximación hacia él dispara el pensamiento en todas direcciones. Aquí recorreremos críticamente las categorías que han sido usadas por las fuentes de las que nos hemos servido y dejaremos abiertas nuevas vías de acceso menos rígidas, esto es, nuevas nociones para pensar el caso Bonino.

Ya no caben dudas y mal que nos pese, que aquello que Bonino hacía es arte. En su momento fue visto, consumido, reproducido, publicitado, comentado, criticado y celebrado como arte, por los institutos del campo de Córdoba, pero sobre todo de Buenos Aires y del Viejo Continente. ¿Qué otra cosa podría ser sino arte? Quedó inscripto en la dispersa célula social y oral que lo sostiene como un artista-genio. La comunidad del arte y la cultura de Córdoba lo recuerdan con cariño. Los intentos de recuperación de algunos pedazos de él en formatos allende el verbo fueron hechos desde el propio mundillo del arte: los comentarios de Mazas en el diario Córdoba, la literatura de Casarín, el ingreso a la historia local del arte por la pluma de Marimón⁵, el ensayo de crítica de arte de Robles, la muestra conmemorativa del CCEC, la obra de teatro *Boonino* de Massa, su sala de homenaje en la muy reciente muestra *Habeas Corpus primer festival de performance* en el CAC, hoy unos estudiantes de arte dispuestos a investigarlo. El ingreso al canon local parece ser ya casi inevitable. El campo del arte y sus múltiples institutos y agentes han transubstanciado a un loco en artista y a un grupo de payasadas en obras de arte. Sin embargo, siguiendo y reconstruyendo en lo que se puede ese pedazo de mundo que fue Bonino, las cosas parecen no estar tan claras y las aguas no tan divididas. Primero, porque esta transubstanciación alquímica se da precisamente en un momento y en un contexto particular de lo que fue Bonino, pero a la vez inmersa en una dinámica vital bastante más compleja que la de un sujeto dispuesto a todas luces a hacer y diseñar obras de arte. En principio el ingreso de Bonino al mundo del arte se dio por la puerta de atrás: Bonino no estudió en ninguna Escuela de artes, no tuvo *artistas-maestros*, no asistió a talleres de formación en artes. Lo que luego fue llamado obra, en él se trataba más bien de una peculiaridad de su temple, de su ingenio o de su insania que estuvieron igualmente presentes aquende y allende a su ingreso a los escenarios del arte. Y a diferencia de otros *grandes genios*, lo que él hacía antes y después de su tránsito por el arte no llevaba las marcas de género de ninguna disciplina del arte: no se trataba de un niño que a los cinco años ya pintaba o sabía tocar el piano. Se trató de un niño y luego de un viejo capaz de subvertir la estabilidad de algunos pedazos del mundo con sus payasadas y hacer reír con ello a los demás. En el medio de su infancia y su vejez, esto circuló como obra dentro de un mundo del arte y de un mundo a secas ávido de novedades y locuras: los sesenta.

Sus primeros espectáculos con Carlos Narvaja y Gerardo Ferradás en el patio de la casa que alquilaban con Mabicha, Narvaja y King son relatados por sus afectos como genuinas improvisaciones. *El enano*, un personaje compuesto a dúo con Ferradás, fue uno de los primeros de la *galería*. Es a partir de la inserción de su espectáculo en el Di Tella que se comienza a hablar de Bonino con la categoría de *obra de arte*, y por tanto con la de artista. Quizás, de no haber existido esta posibilidad de presentar sus actuaciones allí, jamás hubieran trascendido de nuestra ciudad. Recordemos que por los años '60 el Instituto Di Tella se configuraba como uno de los centros de vanguardia latinoamericanos con una fuerte influencia del arte en norteamericano en apogeo, particularmente el pop, los conceptualismos, y las manifestaciones experimentales del video-arte, el happening y la performance. ¿Acaso se puede hablar de las presentaciones, espectáculos o situaciones que generaba Jorge Bonino como *obras de arte*? Es difícil sin tomar ciertas precauciones situar los trabajos del arquitecto cordobés dentro de una categoría cerrada de *obra de arte* entendida en su sentido estricto, vinculado a las cualidades de la tradición de las prácticas modernas europeas y creyendo que su estatuto de arte depende sólo de la naturaleza (estética, artística, poética, vanguardista) de *eso* que él hacía. En cambio hablaremos de *obra* y de *artista* sólo en los momentos de la historia de Bonino donde fue reconocido por la sociedad del arte como tal, es decir poniendo de manifiesto que fueron *arte* en función de un contexto de recepción y circulación específicos que lo validaban como tal. Pero a la vez es necesario sugerir ya no categorías (que suponen el sistema arbóreo que queremos evitar) sino mejor nociones que sirvan para aproximarnos a *eso* que también hacía Bonino, fuera de las tablas, es decir que no fue socio-históricamente reconocido como obra de arte, pero cuya naturaleza interna fue la misma en ambos casos: eran payasadas.

Sin vergüenza al ridículo: ¿Qué tanto distan los espectáculos de Bonino de las payasadas dadaístas en el café Voltaire? ¿Su búsqueda de decir nada con el lenguaje no es el mismo horizonte negativo y anti-arte de dadá? ¿Qué tan cerca se encontrarían sus usos del lenguaje de la poesía automática surrealista? ¿El principio del juego, la imaginación, la coartada libertad de los niños y los locos, el humor y el azar presentes en Bonino no son las mismas máximas del surrealismo? Bonino-*artista* (ese Bonino que triunfa primero en

Buenos Aires, luego en Europa) es entonces susceptible de ser pensado en su tránsito por la escena artística también como alguien que recupera estrategias de la vanguardia histórica, esto es, como un neovanguardista. Los fenómenos del arte llamados vanguardia histórica y neovanguardia se tratan de unos igualmente hegemónicos: el primero en Europa, el segundo sobre todo en Estados Unidos. Las pretensiones más auténticas de las vanguardias históricas han sido las de disolver la autonomía del arte para incorporarlo a la vida. El objeto de la vanguardia, siguiendo a Bürger, era uno utópico de transformar la *praxis* vital en esa comunión arte-vida. La vanguardia fracasó en su proyecto histórico, pero tuvo un doble e insospechado triunfo: por un lado, haber puesto de manifiesto el arte como la institución histórica, occidental y burguesa que venía siendo, y por otro, la destrucción de los parámetros de organicidad de las obras. La neovanguardia en principio supuso una reconexión desde los sesenta con las estrategias más radicales de la vanguardia heroica de la primera mitad de siglo. Ella renueva de un modo algo artificial o frío el *aura* benjaminiana⁶ que poseían las obras del pasado en objetos o situaciones totalmente carentes de cualidad y/o valor artístico alguno, sin embargo no permite la reinstauración de un sistema articulado que sea capaz de emitir juicios estéticos de valor sobre los objetos o situaciones que se pretenden como artísticos. Bürger –ya en los '70- despectivamente acusa a la neovanguardia de restaurar la categoría de obra, de institucionalizar la vanguardia como arte, estilizando su proyecto de ruptura, reificando el *shock*, haciendo de lo nuevo un fetiche y con ello convirtiendo sus radicales y auténticos impulsos anti-arte en una tradición. Desde Estados Unidos, teóricos de la revista October como Buchloh y Foster –esta vez en los '90- rescatan cierto potencial crítico de la neovanguardia en tanto de un modo menos iracundo y belicoso, y más analítico y deconstructivo desmontan los marcos, los formatos y las instituciones del arte: la neovanguardia en lugar de anular la vanguardia y contra Bürger pondría teóricamente en acto su proyecto por primera vez. ¿Pero realmente podemos ubicar a Bonino dentro de la categoría de neovanguardia?

A partir de su inserción en el Di Tella en 1966 es cuando Bonino entra con seguridad al mundo del arte, cuya posteriores recuperaciones asocian a sus payasadas algunas categorías hegemónicas de la neovanguardia. Un caso es el escrito *Bonino aclara*

ciertas dudas. Performance y Narrativa de Mariana Robles donde confina los espectáculos de Bonino en la categoría de “obra performática”. Dice el historiador cordobés Marcelo Nusenovich que tanto la performance, como también el happening trabajan con los conceptos de acción y participación. La Performance, del inglés “actuación” o “ejecución”, consiste en un “acto” generalmente planificado ante un público que se mantiene en una condición prefijada; la acción corporal del artista invita al espectador a retroceder hacia ciertas fuentes primordiales, pre-verbales, mediante el lenguaje del cuerpo. Por el contrario el happening, del inglés “acontecimiento”, supone la inmersión y total confusión del público dentro de un espectáculo interdisciplinario (como la fiesta); se lo consideraba el proceso de culminación por el cual se incorpora la realidad al arte. En algunos aspectos valdría considerar a Bonino, como lo ha hecho Robles, como un performer. El obsesivo uso de la valija, del mapa y de la pizarra en su espectáculo y la decisión de trabajar en base a «ideas madres» (como él mismo llamaba a aquellos efectos quería lograr) constituyen marcas propias del genero performance en tanto dan cuenta de una cierta voluntad de ordenamiento, y no de un genuino acontecimiento, puramente azaroso. Esta voluntad fue *in crescendo* a medida que Bonino ganaba reconocimiento y que su espectáculo acumulaba cada vez más capital simbólico y material: luego de un tiempo en el Di Tella, Jorge se vio obligado a sistematizar y programar el espectáculo, siguiendo a su amigo Eric King. Se necesitaban fichas que estructuren el espectáculo para organizar la iluminación y el sonido. La pura improvisación duró sólo las primeras semanas. Ya en su segundo espectáculo en el Di Tella, *Asfixiones o enunciados*, esta voluntad programática parece hacerse más palmaria: «alguna gente –dice Bonino en la entrevista que le hace Kamenszain- me había criticado que yo tenía miedo de hablar normalmente en castellano al usar aquel lenguaje inentendible. Entonces me dije: voy a poner una obra en la que hable todo el tiempo normalmente, pero que en el fondo no diga nada». Sin embargo la categoría de performance no podría explicar el componente azaroso de sus espectáculos: improvisaciones, nuevas palabras, exabruptos, hechos inesperados, no-programados. Lo único programado es el espacio para la ocurrencia y la imaginación. «¿Cómo programar algo que era improgramable?» –se pregunta King-. «Todo lo improvisaba: jamás adoptó la forma del libreto», afirma Libertella.

En París trabajó un tiempo en el espectáculo comandado por la actriz francesa Elizabeth Wiener. Cuenta Bonino que «(...) llegaba en un taxi de dar mi función, cargando mi valijita y ya vestido. Ellos en general ya habían empezado la función, yo los saludaba naturalmente, y me metía en la obra. A veces me quedaba callado un largo rato, otras observaba al público, otras me ponía un guante durante varios minutos, o escribía a máquina lo que decían los otros actores o me miraba un pie». Otra noche en Suiza, Bonino se sentía muy loco y decidió no actuar: al subir al escenario para comunicarle al público que les devolvería la entrada, la gente creyó que era parte del espectáculo, y no se movió para nada. Entonces hizo subir a un grupo de observadores de la primera fila para charlar con ellos, luego les dio directivas para que copiaran en un pizarrón la escenografía que él iba moviendo sobre el escenario y las pintaran de distintos colores; el público quedó finalmente encantado. Las payasadas de Bonino que fueron institucionalizadas en el marco de la neovanguardia de los sesenta en nuestro país y afuera, pueden ser pensadas como performance, pero también como happening y como arte conceptual en un sentido amplio. Estas tres líneas de neovanguardia pusieron de manifiesto en su momento cierto potencial crítico, que aparece igualmente en las *obras* de Bonino, a saber, la subversión de las categorías tradicionales de autor-obra-receptor: (i) la desmaterialización del objeto artístico, supuso el desplazamiento de los soportes tradicionales hacia estrategias de materialización alternativas, efímeras y extra-artísticas cuyo fin fue evitar la fetichización y la mercantilización de la obra de arte, (ii) *ergo*, el Autor-Dios se desvaneció porque dejó de existir un objeto o artefacto en el cual el sujeto se ve alienado, sobre el cual el genio deja sus huellas y su toque de originalidad patriarcal, (iii) simultáneamente la contemplación y la fruición estética dejaron de ser el espacio de recepción previsto para el espectador, que ahora se ve interpelado para interactuar desde otros frentes menos pasivos. Lo que hacía Bonino sólo era posible en el encuentro con otros. Sus payasadas sólo eran el resultado de lo que lograba en sociedad. «De la valija –cuenta Armando Ruiz– sacaba cualquier cosa: una fruta, miraba la fruta, te miraba a vos, volvía a mirar la fruta, la dejaba, sacaba otra, miraba la fruta, te miraba a vos, también a él, también a él, volvía a mirar a la fruta. Se generaba una cosa tensa. Se lograba conectar por lo imponderable, por ese mínimo gesto».

La noción de payasada supone también lo irrisorio como forma de comunión. El payaso es al circo, lo que el circo al pueblo: un centro de atracción social. En el registro de “Bonino aclara ciertas dudas” se entrevén palabras reconocibles de vez en vez, y familiares formas de entonar de cuando en cuando. La gente se ríe pero ¿de qué? ¿De qué se ríe la gente? ¿Para reírse no hay que comprender lo dicho? ¿Dice algo Bonino? Casi con seguridad actuaba con todo el cuerpo. Hay risas de niños, sonidos guturales y cantos entrecortados:

«Camateteroooooooooooo». Se trata, siguiendo al Boninosaurio de Narvaja, de un humor dislocado, absurdo y profético. Algunos como Libertella, Narvaja y Casarín han tratado de homologar este humor en sus propios escritos sobre Bonino. Otros como Robles y Del Barco lo señalan desde fuera, ambos desde la filosofía. «Bonino desmontaba cómicamente (...)» señala Oscar Del Barco. Al respecto, también sugiere Robles, que la risa general y las carcajadas en sus puestas en escena «hacen pensar en la vivencia de una situación compartida, conjunta. La risa no es sobre algo, no hay sobre qué reír». Robles vincula el problema de lo risible en Bonino a las reflexiones que sobre el asunto ofrece Bataille en *Las lágrimas de eros*: «no conocemos-dice el filósofo citado por la autora- el sentido del reír y lo risible es siempre en el fondo lo desconocido, una especie de lo desconocido que nos invade súbitamente trastornando nuestra base habitual y produciendo en nosotros ese brusco alargamiento del rostro, esos sonidos explosivos de la laringe y esas sacudidas rítmicas del tórax y el abdomen». Es cierto que eso que hace reír a la gente en los espectáculos de Bonino hoy nos ha quedado inaccesible. No sólo porque no hay una lógica del chiste que hace reír, pues se trata precisamente del absurdo y del sin-sentido mismo lo que mueve a la risa, sino que además porque hoy no quedan más que unos pocos registros truncados: audios sin imágenes [*Bonino aclara ciertas dudas* y *Asfixiones o enunciados*], o imágenes sin audio [unas pocas fotografías de *Bonino aclara ciertas dudas* en el Di Tella, el filme mudo *¡¡¡Guauch!!!!* de Marta Minujín]. El único registro que reúne imagen y sonido se trata de una breve actuación –en el sentido más chato del término- en la película *Piedra libre* de Leopoldo Torre Nilson, y los últimos cuatro minutos de una conversación en Oliva con Oscar del Barco. En cualquier caso la risa siempre es considerada casi como un tópico de los espectáculos de Bonino, como una experiencia de encuentro y juego, por ello, bondadosa, sin considerar que ella teñía

en la hora histórica de Bonino una función social compensatoria. La noción de payasada daría cuenta de la función de los espectáculos de Bonino en los escenarios locales y centrales en una manera más relajada y por ello paradójicamente ajustada. La risa payasa supone tragedia, esto es, una limpieza o una catarsis. La risa es la contracara de un dolor que necesita lavarse: esa es su función social. Oscar Brandán recuerda que Jorge «tenía una gran sensibilidad y susceptibilidad al dolor del prójimo». Pero paradójicamente era tan susceptible a ese dolor que le decía a su amigo Oscar «no puedo salir a la calle porque veo los niños, veo los viejos (...) ¡no resisto!» Dice Narvaja que de Bonino «se ha dicho, citando al Marqués de Sade, que “es poseedor de un exceso de sensibilidad que lidia con la insensibilidad”». Bonino parece luego haber entrado en un camino de reclutamiento de sí en ámbitos cada vez más ficticios: la risa fue el primero, el suicidio fue el último. Lo irrisorio promete a los hombres - como lo bello- la felicidad. Se trata en ambos casos, claro, de un engaño, de una falsa *promesse de bonheur*. Desde que las industrias de la cultura y del entretenimiento asumieron un lugar central en las sociedades occidentales han convertido el saber, la felicidad y el amor en mercancía, en humor y en placer. La risa ofrece un espacio de distracción de la miseria real, material y corporal a la que [nuestra clase] inevitablemente asiste a diario como receptores de un amargo espectáculo. Vista así, dialécticamente, la risa engendra algo de violento y de diabólico. Dice Adorno que «la risa, reconciliada o terrible, acompaña siempre al momento en que se desvanece un miedo. Ella anuncia la liberación, ya sea del peligro físico, ya de las redes de la lógica». El triunfo de un nuevo orden mundial ya se ve claramente en los sesenta. Esta década, siguiendo a Brandan, echaba por la borda toda la solemnidad y el intelectualismo, y Jorge contribuyó con ello. Muchos veían un potencial crítico y hasta emancipatorio en estas formas de burla del sistema establecido. «Reírse por algo –continúa Adorno- es siempre burlarse, y la vida que, según Bergson, rompe en la risa la corteza endurecida, es en realidad la vida bárbara que irrumpe, la autoafirmación que en el encuentro amistoso se atreve a celebrar su liberación de todo escrúpulo. El colectivo de los que ríen parodia a la humanidad.» Pero, sutilmente las industrias cultural y del entretenimiento hicieron que cotizaran en el mercado de valores como mercancía todas las formas de humor y distracción. En menos de cinco años, Jorge Bonino pasó

del pequeño y rudimentario *Juglar* cordobés a Nueva York y luego a París. Sus payasadas fueron bien celebradas y consumidas. La transformación del arte en espectáculo fue un proceso del que Bonino no pudo escapar. En el espectáculo, la función de la risa y de la diversión es preparar a quienes quieren librarse del dolor propio y ajeno, para volver a estar a tono con él. En una ficción entonces se disuelve hacia adentro la dominación por medio de la risa, y a la vez y por fuera, se afirma ese sistema que reifica y administra los lazos humanos. Robles termina su escrito citando a Bataille que cuando «habla de Zaratustra dice “abre un mundo donde sólo el juego es soberano, donde se denuncia la esclavitud”». Justamente porque en ese segundo mundo -como los que inventaba Bonino- desaparece la esclavitud, es porque en el real esta permanece intacta. El teorema de Marcuse ofrece la justa medida de esta compensación. La invención de mundo en Bonino no es sino un problema de lenguaje. Decía Wittgenstein que imaginar un lenguaje es imaginarse una forma de vida. Y esa forma de vida, Bonino la imaginaba arriba y abajo del escenario, esto es, dentro y fuera del mundo del arte.

El problema arte-vida recorre a Bonino tanto como el problema del lenguaje. «La gente de teatro se separa mucho de la vida: estudian, por ejemplo, historia, como complemento del teatro, como si la historia no fuera el teatro mismo... Creo que el teatro ya no existe o bien que todo es teatro»⁷. Frente a ese problema es necesario *inventar* una noción que nos permita explicar en lo que se pueda a la vez que reducir al máximo los efectos represores del lenguaje identifiante, eso irrepitable, irreproducible, intransferible que hacía Bonino dentro y fuera del mundo del arte. Cualidades –por otra parte- de todas las experiencias vitales y que no deben ser confundidas con una experiencia estética inefable⁸. Aquí nos entregaremos a la inmanencia: ¿Cómo llamar a *eso* que hacía Bonino sino como una boninada? Hablar de lo que hacía Bonino precisamente como una boninada se trata de un movimiento intelectual claramente inmanente: lo primero que podemos afirmar con seguridad respecto de lo que hacía Bonino es que *eso* que hacía tiene un tono propio. Ante una de sus puestas, de sus anécdotas o de sus trampas lo primero que reconocemos es que si salimos de su ámbito para pensarlo desde fuera perdemos buena parte del caso. Cualquier categoría que exceda su inmanencia usada para pensar *eso* que hacía Bonino lleva un hueco que al intentar bachearlo nos devuelve a ese

terreno donde gobierna Bonino. En ese espacio donde gobierna Bonino, los demás se hacen presentes *in absentia* pues latén no sólo en la risa sino en el lenguaje, ambos momentos de socialización. Y se trata del gobierno de un loco cuyo señorío se ejerce desde un lenguaje sin concepto que sólo mueve a la risa. Decir que lo que *hacía* Bonino es lo que fácticamente *hizo* es un terreno de inmanencia preservado por la categoría de boninada. Bonino licuaba en mente y cuerpo, en dicho y en hecho las esferas del arte y la vida. Cabe entonces para comprender este proceso de fusión, la distinción provisoria de dos anchas intromisiones: (i) una primera intromisión de las payasadas en la vida, hablando principalmente de aquellos pequeños juegos sin registro que nos llegan en forma de anécdotas, de ficciones o que simplemente no nos llegan. Estos acontecimientos ocurrían usualmente frente a públicos accidentales, cotidianos, íntimos y afectivos que por azar o coincidencia se encontraban en el espacio de la vida cotidiana de Jorge. Y (ii) una segunda intromisión de la vida en las payasadas: aquellos ingresos de acciones vitales que hacía Bonino sobre los escenarios. Como dirá el propio Bonino, él intentaba desnaturalizar los hechos naturales cotidianos llevándolos al escenario. «Pretendo que el público mire y se sorprenda de la evidencia de un hombre comiendo... son movimientos que nos parecen cotidianos pero que son totalmente extraños cuando los vemos en escena. Se trata de un hiperrealismo más grande que la realidad misma»⁹. En cualquier caso la voluntad era orillar la utópica reconciliación del arte con la vida. En la inmanencia de sus boninadas, una noción que pretende dar cuenta de cómo se amalgaman estos procesos, por algunos instantes parece haberse logrado.

Podría además pensarse en las boninadas como una categoría próxima a otra, una que actuaría -parafraseando a Libertella- como una frase que corrompe al resto. Nos referimos a la categoría o anti-categoría de lo *Informe*. Esta, dicen los curadores y críticos del arte Rosalind Krauss y Yve-Alain Bois, si existiese en la inmanencia de una obra, sería capaz de anular la aplicación racional de todas las demás categorías de la estética. Esta posibilidad no nos resulta inadmisibles a la hora de abordar los trabajos de Jorge Bonino como boninadas. Como mencionamos, escaparía y desarmaría por su condición buena parte de las categorías no sólo del arte del pasado, sino muchas de las categorías usadas para reflexionar y comprender el arte de nuestro tiempo. Hecho que también salta a la vista a la hora de resistirse a ser

tratado como un objeto de estudio tradicional, fácil de ser comprendido mediante una investigación sistematizada y jerárquica. Hemos tomado la (anti)categoría de lo *informe* a partir de la discusión sobre este concepto en la entrevista *Bajo y Sucio* a cargo de Lauren Sedofky, quien conversa con los comisarios Rosalind Krauss y Yve-Alain Bois. Lo *informe* es presentado mediante un grupo de obras reunidas dentro de la exposición *L'informe mode d'emploi* (Centro Georges Pompidou, París. 1996). Los comisarios, a su vez, toman tal concepto de los escritos del filósofo francés George Bataille y lo traspolan a la práctica artística. Para comprender la idea de lo *Informe*, tendremos en cuenta compilación de ensayos sobre George Bataille¹⁰. Podríamos considerar, en síntesis, el pensamiento de Bataille como una crítica a la razón moderna, ilustrada, europea, metafísica; a la cual le opone lo intuitivo, lo instintivo, lo *bajo*, lo *informe*. Aquí nace una aporía, lo *informe* vendría a ser una (anti)categoría elaborada aún en el marco de una escritura racional categórica. Aunque sus textos no se rigen por una forma de escritura académica, hecho que es coherente con su pensamiento, en sus últimos años llegó al extremo de abandonar totalmente la escritura lingüística y entregarse netamente a la experiencia del éxtasis. Bataille reconoce dos formas antagónicas que conviven hacia el interior del ser humano: 1) Lo *alto* o lo elevado, que se corresponde con las construcciones racionales que ha elaborado el hombre para comprender el mundo (lo ordena de manera convencional, mediante categorías, conceptos y sistemas, para que resulte perfecto, correcto y armónico). 2) Lo *bajo* o “el espanto de lo informe”, que se corresponde con los aspectos animales e instintivos del hombre: lo intuitivo; lo burlesco; lo patético; las pulsiones incontroladas, decadentes y perversas. La razón ha servido a la criatura humana para fortalecer su posición triunfante frente al mundo, para ello niega parte de su esencia. Lo que constituye lo *bajo* no se correspondería en ningún aspecto con aquella concepción idealizada que ha construido el hombre occidental para subsistir. Para reforzar los puntos correspondientes a los dos polos de esta división dice Bataille en sus ensayos: “Pareciera que las formas del cuerpo, así como las formas sociales o las formas del pensamiento, tienden hacia una especie de perfección ideal de la cual procede todo valor; como si la organización progresiva de esas formas procurara satisfacer poco a poco la armonía y la jerarquía inmutables que la filosofía griega [lo que

afecta, por ende, a todo el mundo occidental] solía conferir propiamente a las *ideas* y exteriormente a los hechos concretos". Situamos al pensamiento de Bataille en la crisis de la modernidad y, por ende, como reacción a la crisis de la razón. Fundamentalmente propone liberar al hombre de su función de pensar al universo, sugiere que este debe eludir esa condición de servidumbre que le trajo aparejada la razón. Desea que el hombre devenga en un ser acéfalo, libre, el cual se contente, como razón de ser, en poder vivir con intensidad el mayor número de experiencias vinculadas a lo *bajo*; como por ejemplo: el horror, la fascinación, la perversidad en la sexualidad, lo deforme, el tumulto incoherente, etc.

Lo *informe* en el arte, según lo comprendido la muestra curada por Rosalind Krauss y Yve-Alain Bois se propone como interrogante o apuesta sobre la posibilidad de que ciertas prácticas artísticas, pertenecientes a las llamadas vanguardias históricas y de las llamadas neovanguardias, de poseer la cualidad de "ser" *informes* como (anti)concepto para socavar categorías dentro del mismo sistema del arte. La categoría de lo *informe* en el arte que sostienen los comisarios de la muestra, conforme a la idea radical en el proyecto de Bataille, «es el giro de la vieja noción del arte como realización de la forma a la noción del arte como anulación de la forma, el mundo, el universo... [la anulación de] el pensamiento racional que lo organiza». Es así que se intenta recuperar aquellas propuestas artísticas que tenían la ambiciosa idea de anular la forma. Esto no significa, bajo ningún aspecto, tematizar lo *informe* como contenido simbólico de las obras. Con frecuencia ha resultado sencillo pensar, si se toma muy a la ligera el uso de lo *informe* batailleano sin la lectura de esta revisión más reciente de Krauss y Bois, que aquellos sujetos que convierten su propia vivencia de la experiencia de lo *bajo* en obra de arte podrían transferir al espectador esa vivencia por medio de la exhibición en tiempo real de la misma, esto es lo mismo que decir, la no re-presentación de la vivencia, su pura presentación. Recordemos aquí las mencionadas obras performáticas. Esto resulta un problema cuando las obras más radicales y menos artísticas resultaron a la larga (y no hablamos de mucho tiempo) ser mediaciones o imágenes de tal experiencia. Tal vez si idealmente pudiéramos conservar intacto el brevísimo instante de presentación de la experiencia al espectador (como momento único e irrepetible) estaríamos ante la posibilidad de resguardar el ideal de lo *bajo*

batailleano como cualidad de tal obra para siempre. Resulta traicionera y absurda la pretensión de compresión y enlatamiento de un (anti)concepto ya que supondría la destrucción del mismo. Podríamos entonces situar al happening y las acciones del conceptualismo como las manifestaciones artísticas más cercanas a los (no)parámetros de lo *informe*. Lo mismo sucederá con las extra-artísticas boninadas: las situaciones que allí acontecieron son instantes que permanecerán intactos e inaccesibles (lo que se dificulta aún más con su acontecer en la periferia), como únicos, irrepetibles e irreproducibles. Al respecto dirá Oscar Del Barco, quien tuvo la oportunidad de conocer y entrevistar al propio Bonino: «no narraba algo existente fuera del propio espectáculo, sino un hacer allí mismo como acto-acto (o acto sin transcendencia: la vuelta sobre sí del acto que se libera de connotaciones im-propias)»¹¹. Las boninadas son próximas a eso mismo que trata de bordear la naturaleza de lo *informe* porque se trata de experiencias no mediadas, aun las que separan por medio del escenario al espectador del autor. La *presentación* de lo *bajo* sucede allí y en ese momento, y no es transferido al espectador, sino que la experiencia irracional no-representada está allí para provocar la vivencia real, ya sea en aquel que es atravesado por una boninada, en el que es capaz de producirla, en el espectador que participa activamente como en aquel que sólo ríe. La noción de boninada, próxima a la (anti)categoría de lo *informe* en su naturaleza propia y en la de aquello que procuran sugerir, guarda el potencial de (i) subvertir con cierta eficacia las categorías estéticas tradicionales, como en algún momento lo lograron la de happening y performance; (ii) desarmar la dureza de las categorías contemporáneas hegemónicas del arte y aquellas extra-artísticas aplicadas al arte, y cuestionar sus descuidados usos cuando son aplicadas a fenómenos de la periferia.

Hoy les presento a Jorge Bonino, comediante argentino, bien que sea extranjero, bien natural afecta mudo voces/ y parlero silencio en sus vocales tintas miente. [La Señora de López en Libertella, H. *La leyenda de Jorge Bonino*, p 49]

Señores, como quise que las cosas tengan un sentido diferente. Campo, más flores, más gente aquí y allá. El sentido se fue transformando poco a poco. Buen día señor prócer. Yo hago lo que puedo, muchos hacen lo que pueden. Este es un Cabildo abierto. [Bonino J. En pista 7, registro de *Bonino aclara ciertas dudas*]

Dicen que Jorge Bonino nació el 9 de noviembre de 1935 en la ciudad de Villa María, Córdoba, Argentina. Aquí comienza lo que podríamos llamar la pre-historia del Bonino previo al Bonino-artista. No es casual que Narvaja en su publicación que llamó *Boninosaurio, mi amigo* se dedicara a reconstruir los pedazos de vida compartidos con “el Jorge” antes de su ingreso al mundo del arte o lo mismo decir que antes de la presentación *Bonino aclara ciertas dudas*. De niño jugaba con su madre y unos pocos amigos en su pueblo natal. «(...) Su primer encuentro con el arte se produce en una plaza pública, a los cuatro años de edad, cuando se lleva por delante “EL Osos”, famosísima escultura del Señor Barral. Pronuncia en la oportunidad un monólogo de antología, que escandaliza (...)»¹². Todas las fuentes encontradas siempre generan la sospecha sobre la veracidad del hecho relatado. El Bonino de Casarín¹³ cuenta que a sus tres o cuatro años de edad gustaba de oficiar de protector de juanitas en el bar de la vereda de enfrente. Recorría las mesas con más luz, donde se juntaban más juanitas, y antes que la gente quisiera matarlas, él las alejaba con una caricia para no hacerlas orinar del enojo. Con el tiempo su reputación fue creciendo y los adultos creían erradamente que su tarea era la de protegerlos a ellos de las juanitas y no al revés. Luego, y siguiendo al Bonino de Casarín, *actor de su propia obra*, cuenta que probaba distintos personajes en ocasiones de fiestas: «Alguna vez decidía que no hablaría con nadie, que sencillamente asientiría, miraría a la gente con interés y en silencio»¹⁴. Otras veces iba decidido a asistir muy sociable y hablar con todo el mundo. Las anécdotas de Casarín son

por cierto, dudosas e inverificables, pero a la vez tienen una pizca de coherencia con el resto de las anécdotas. «Algo lógico no puede ser meramente posible» dijo Wittgenstein, porque ya por ser lógico existe potencialmente en un estado de cosas. Así, estos primeros años de vida de Bonino son inciertos, pero lo que se ha dicho al respecto convive en consonancia con la leyenda de Bonino. La familia de Bonino era evangelista. Laura Clarc¹⁵ junto a su hermana Delia era amiga de Jorge de la infancia y de la vida. De adolescentes, según la anécdota de Clarc, asistían con la comunidad evangélica de Villa María a una serie de largas conferencias de un grupo de pastores misioneros que predicaban sus sermones en una suerte de *spanglish*. Al terminar estas conferencias, se armaban unas especies de fiestas, donde Bonino aprovechaba a parodiar a los pastores solo en su fonética para hacer reír a sus pares: jugaba con su voz, era algo sumamente gutural.¹⁶ Se tratan –claro- de sus primeras payasadas en público. También se colocaba en los dedos unos pequeños soquetitos que le había tejido su tía y los manejaba como un títere improvisado. El títere era un bebito de unos ocho meses. La tía luego le tejió una colchita para cubrirlo. Jorge lo hacía llorar: el bebé-dedo se ponía triste, enojado, rabioso y luego se calmaba. A veces, pero sólo a veces, también pataleaba. En esas ocasiones aparecía otro bebé que lo consolaba. El bebé no hablaba, más bien –recuerda Clarc- largaba consonantes sueltas, en otro lenguaje imitaba acentos de nuestro lenguaje, imitaba todas las formas del grito, del llanto, del pedido, de la alegría. Otro recuerdo de Clarc es que Jorge jugaba con el idioma alemán, con el francés, pero sobre todo con el inglés, porque con este se reía de aquellos *Misters* evangelistas que sermoneaban ortodoxamente sobre la Biblia. Mezclaba el inglés con variantes de palabras como “aleluya”. Jugaba con los idiomas, pero también con la mayonesa: a no mirarla fijo y a batirla al revés. Inventaba juegos todo el tiempo y todos podían entrar en esos juegos¹⁷. En el año 1956 aproximadamente Bonino vino junto con su hermano Eduardo y un primo a Córdoba a estudiar en la Universidad Nacional. Su hermano medicina, él arquitectura. «Recuerdo alguna clase práctica en la Facultad de Arquitectura, *Él* construía en un rincón orgiásticas, ingenuas y tenues esculturitas de yeso y alambre herrumbroso»¹⁸. Carlos Narvaja y Eric King comentan sobre los inciertos primeros meses en los que conocieron a Bonino en el año 1959. En algunos de los años subsiguientes María “Mabicha” Rossi, el “Inglés” Eric King,

Carlos “el negro” Narvaja y “el Jorge” ya compartían un taller en la calle Chacabuco. Los cuatros estudiantes de arquitectura. Recuerda allí Narvaja que era Jorge una fuente permanente de humor. «Estudiábamos, éramos felices... y reíamos! Reíamos desenfrenadamente, conmovidos por el mundo superreal y absurdo que Jorge nos brindaba día a día».¹⁹ Tiempo denso de payasadas y de boninadas. Mabicha y Jorge hacían su tesis juntos en la planta baja de una casa vieja, en el primer piso estaba el estudio de Eric King. Eran viejas pensiones que daban todas a un mismo patio. Precisamente en ese patio hacía Jorge y sus secuaces las primeras “representaciones teatrales”²⁰. El patio era el escenario y las pensiones los balcones del público. Usaban reflectores porque lo hacían de noche. El personaje más esperado por ese público improvisado y aleatorio era *el enano*, cuyo cuerpo estaba hecho a dúo. Una anécdota más: «-Jorge!, le dijimos a coro, es hora de que hagas tus personajes para un número mayor de gente. -Bueno!, respondió con una risita contenida, pero primero voy a tomar un vaso de agua de la camilla»²¹. Su primera manifestación en público y en Córdoba se da un jueves otoñal del año 1962 en el marco de la *Primera Bienal Americana de Arte*. Eric King había ganado el “Premio Especial para pintores menores de 30 años” motivo por el que el Arquitecto Ferreira Centeno le haría una entrevista en vivo para la *Revista Oral de Arquitectura*. Era la oportunidad para dar a ver a la ciudad a Bonino. Durante la entrevista cuenta Narvaja que King lo único que pronunció fue: «cualquier mensaje, si lo hay, está expresado en mis cuadros» y luego se llamó al silencio. Allí irrumpió Jorge, introducido por Narvaja. Un tema elegido por él, *La vaca: Estructura organizatoria del rumiante en cuestión*. Enseñó al respecto desatendiendo totalmente a las preguntas que le realizaban. En dos horas de monólogo Bonino habló sin ningún tipo de orden ni lógica sobre el tópico mencionado, llenando un pizarrón de gráficos, anotaciones, llaves y notas al pie con una energía bien imprecisa. «El público salió con la impresión de haber presenciado algo muy jocoso pero sugeto a leyes inusuales»²². La segunda presentación en público, comenta Narvaja, fue en la ópera *Hace un año en Teluria* en la Sociedad de Arquitectos de Córdoba, la cual fue un éxito. En ella realizó el papel de Popotovna, «reina Casquivana de Teluria». Se vieron obligados, por el éxito, a presentar una nueva puesta en escena, la ópera *Popotovna, mon, amour*²³, donde Bonino realizaba el papel protagónico de Popotovna y sus colegas

representaban personajes, de lo más extraños por cierto: un bebé autista llamado *Bobo* que se paseaba por la escena convidando su chupete envenenado (Lorenzo Amengual), un bufón que transitaba entre rollos de papel higiénico (Pedro Tillard), un jefe de policía oscuro llamado *El Graphos* (Gerardo “el petiso” Ferradás), un personaje de cuerpo colgante llamado *Calígulo Oganía* (¿“Cututo” Orozco?). Esta fue exhibida en el Anfiteatro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en Octubre 1962 y fue un éxito instantáneo. Hacia el año 1965 Bonino ya trabajaba como profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba y como empleado de Parques y Paseos de la Municipalidad de Córdoba. Según la anécdota de Brandán es posible que haya diseñado la plaza General Paz, entre otras parquizaciones. El administrador del edificio “El foro” donde Jorge había comprado el local *h* del sexto piso, Luis Vélez²⁴, recuerda a un grupo de jóvenes muy activos y preocupados en intereses parecidos, allí se comenzaría a configurar la idea del célebre Bonino que luego *aclarará* ciertas dudas. Un grupo formado por Miguel “Cachoito” Di Lorenzi, Lorenzo “Lolo” Amengual, además de King, Ferradás y Narvaja. El edificio estaba tensionado por un grupo de arquitectos-locos y por otro grupo de solemnes-abogados. Todos tenían sus estudios allí, pero por supuesto, que de naturaleza radicalmente distinta, pues se trataban de estudios jurídicos y de estudios experimentales. El primero que protestó con Vélez por los gritos y la música de Bonino²⁵, fue el Dr. Godofredo Lazcano Colodrero: la antítesis de Jorge, siguiendo a Vélez. «A pesar de ser un poeta, no entendía el lenguaje de Jorge Bonino. Eran dos poetas que hablan idiomas distintos, pero que estaban en el mismo edificio». Allí Bonino ensayó su espectáculo que lo inyecta dentro del mundo del arte. El día del estreno, una noche de septiembre de 1965, le pidió a Vélez -el propietario del edificio- que le diera la mano y que se hiciera pasar por su padre porque estaba muy nervioso por esa oportunidad. Los resultados de ese espectáculo fueron históricos. Hasta aquí llega Boninosaurio o el pre-Bonino.

Estamos ahora, claramente y sin dudas ante un Bonino-artista, porque ya había una sociedad y un campo dispuestos a reconocerlo como tal. Parodiando las periodizaciones de la *Historia*, se inaugura aquí, la era del arte en la *historia* de Bonino. Sin embargo dice el propio Bonino, durante la entrevista realizada por Tamara Kamenszain, que su deseo fue el de juntar a un grupo de gente por

una noche para ofrecerles una crítica al mundo sin ningún punto de vista, y que este gesto no fue pensado como una obra de teatro. Sus declaraciones parecen ir en contra de ese componente ilocucionario que se despierta en sus espectáculos cuando son presentados en público y que susurran *quiero ser una obra de arte*. Así es que con Víctor Viano y Miguel “Cachoíto” Di Lorenzi realizaron los famosos carteles de invitación en un idioma incomprensible y los pegaron por la ciudad de Córdoba, al lado ubicaron otros con diferente tipografía que decían *“Bonino aclara ciertas dudas”* rodeado de letras sueltas en desorden. La presentación fue en el *Juglar* (calle Rioja a metros de Vélez Sarsfield) cuenta King, y se organizaron entre los que conformaban el grupo de amigos para dividirse las tareas dentro de ese precario espectáculo: uno se encargaría del sonido, otro de la escenografía, otro de la iluminación. Cuenta el “Inglés” que Bonino ingresaba a la escena vistiendo un traje como de enfermero y calzado con zapatillas blancas. Esto le daba sobre el escenario una presencia muy fuerte. A veces utilizando un mapamundi procedía a explicar la geografía, señalaba qué sucedía en cada parte del mapa en un idioma totalmente incomprensible; contaba el origen de la música o recorría la historia de la humanidad. «Bonino era un perfecto profesor de lenguas. Colocaba un pizarrón en medio de la escena, se ponía la tiza y el guardapolvo y empezaba a enseñarle al público las disciplinas más extrañas con un lenguaje no reconocible, una especie de mezcla de todas las lenguas y todas las entonaciones del mundo. (...) Al terminar sus funciones, esas clases “magistrales”, llegaba la sorpresa: ¡Bonino entregaba diplomas a los “graduados” del público! Los llamaba en voz alta por su apellido y en medio del estupor general iba entregando unos rollos-pergaminos, como si fuera un adivino»²⁶. Fue por lo demás realmente una novedad en el campo local: se acababa de inventar un *lenguaje* en Córdoba. Y para más, en el seno de nuestro difuso e intermitente campo del arte. Sobre este lenguaje –por llamarlo como se lo ha venido llamando– se han dicho muchas cosas. Este se alza como un enigma hoy todavía irresuelto, a partir del cual se han dicho cosas de lo más disímiles, y es quizá el costado de Bonino que más inspira a seguir con su verbosidad. Dijeron ya que es un lenguaje de locos, de niños, de los vegetales, un lenguaje enigmático como la música o las matemáticas, el lenguaje con el que hablan las galaxias o los ángeles. «Mientras lo contemplas, te das cuenta de que estás recibiendo la primera lección de Bonino y que las

palabras son un medio pobre de comunicación, que nos hemos olvidado de nuestros cuerpos y que nuestra cara es cada día menos expresiva. Pero mientras nos detenemos en nuestros pensamientos, transformándose delante de nuestros ojos en infinitos personajes aclarando dudas»²⁷. «Juega con el lenguaje haciendo “como si” transmitiera un conocimiento mientras no realiza más que una parodia, un simulacro del acto de conocimiento»²⁸. «Mimo, músico de la voz humana. Voz inolvidable. Bonino enfrascado en proferir sus verbos, impostando acentuaciones infinitesimalmente. Lenguaje mudo, porque se dice desde la no-palabra. Marea creada en su garganta. Sonidos puros hechos a las nubes. Núcleo mágico. Lejos, muy lejos del ser del habla y del ser reglado de los símbolos. Su no verbo era el espejo fidedigno de la nada, que es también el verbo, espejo de la nada del ser, espejo de la nada de la nada, arrullo pulverizado del alba diurna o nocturna»²⁹. «Lo propio del don, en este orden, es el habla. Bonino era el habla, vale decir, el habla en su esencia, o el habla recién nacida en pura comunión. El habla que habla al margen del carácter útil de la comunicación, o lo que es lo mismo la sola comunicación de la presencia del ser, o el ser mensaje del Dios que no envía ningún mensaje»³⁰. Las cosas comienzan a oscurecerse y velarse de más verborragias para la dicha de Bonino. Inevitablemente aquí se disparan un sinnúmero de preguntas, porque esta boninada lingüística se hace casi a la mitad del siglo cuyas dos grandes exploraciones, como sugiere Barthes, venían siendo el universo y el lenguaje³¹. Si no es ninguna de nuestras lenguas reconocibles, ¿es lenguaje? ¿Qué hace Bonino cuando habla? ¿Habla? ¿Habla como habla un animal, o sea sin el lenguaje conceptual? ¿Es posible un lenguaje sin concepto? ¿Es un lenguaje más allá -o más acá del lenguaje-? ¿Es posible un lenguaje que no nombre nada? ¿Se trata de las ruinas de un lenguaje, o acaso de un lenguaje tomado como puro material plástico-sonoro? ¿Es lenguaje uno que no entiende nadie? ¿Es lenguaje uno que no sirve para domeñar la realidad? ¿Es lenguaje uno que no usa ninguna de las palabras usadas ayer y hoy por la humanidad? ¿Es lenguaje uno inventado por un solo sujeto? ¿Un lenguaje que corta aleatoria y arbitrariamente la masa fónica, es capaz de suspender prolongadamente el juicio? ¿El lenguaje está hecho sólo de palabras, o es también ese resto que queda de nuestras lenguas naturales en el lenguaje de Bonino, a saber, entonaciones, acentuaciones, ritmos, cadencias, tonos de voz, silencios, miradas,

gestos, movimientos corporales? ¿Todo lo que sale de nuestras bocas es lenguaje? ¿Si somos la especie racional, porque somos la sociedad animal que habla, un lenguaje irracional, es un lenguaje, es humano? ¿Las bestias tienen lenguaje? ¿Bonino perdía algo de humanidad al abandonar todas las lenguas conocidas? ¿Era irracional el lenguaje de Bonino? ¿Se puede relatar algo, sin usar palabras? El espectáculo tuvo un gran éxito y debieron repetirlo ante la insistencia del público. La juventud de los '60 sostenía la imagen de una juventud activa intelectual y políticamente. El recuerdo de Oscar Brandán y el de Laura Clarc coinciden en un Jorge despreocupado por alinearse a esa imagen. «¡No, con vos no quiero saber más nada! No me hables más de Simone de Beauvoir» le decía a Clarc. La juventud de izquierda de esos años también lo ignoró: se trató de un mutuo descuido³². Parece que la sofisticación y el humor relajado, extrovertido y experimental de Bonino iba bien con un público no tan de izquierda. Así y todo, realizaron nuevamente aquel espectáculo-ruina del teatro y del lenguaje. Brandan recuerda que recomendó a Seguí y a su esposa Graciela Martínez asistir. Ella hizo lo propio con su colega la bailarina Marilú Marini, que en una de estas repeticiones asistió con un grupo de bailarines de Buenos Aires. Ella quedó encantada con el espectáculo e invitó a Bonino a que presentara su trabajo en el Instituto Torcuato Di Tella. Es así como en el año 1966, Roberto Villanueva le ofreció unos cuatro o cinco días (en palabras de Bonino) para presentar su espectáculo, pero resultó ser tal el éxito que se quedó más de tres meses. Los registros de audio de los que hoy disponemos son de su paso por el Di Tella. Se comenta que todos sus actos eran totalmente diferentes, lo único que permanecía estable era la utilización de tres elementos: un gran mapamundi en blanco y negro, donde los continentes estaban delimitados por contornos; una valija y un pizarrón (*¿y un lenguaje* no fue también una cuarta cosa siempre presente?). Comenta Laura Clarc, en su entrevista, que cada boninada era distinta, según el tipo de público que tenía, ya sea individual o grupal; las boninadas no se repetían, siempre estaba creando una nueva, que incluía al espectador en diferentes grados. Comenta también el escritor cordobés Antonio Oviedo, conocido de Bonino, que cada boninada comenzaba de manera diferente, por ejemplo: ingresaba al escenario por el techo, o entraba por un costado simulando ser una araña³³. Comenta King que cuando llegó al Instituto Di Tella se le pidió si podía mostrar su acto a modo de

ensayo para así contribuir con los técnicos y demás personal encargado del escenario, pero Bonino no ensayaba ni se guiaba por un texto preestablecido, todo lo hacía improvisando. Desde el Instituto le pedían fichas para programar la luz y el audio. “¿Qué íbamos a programar si Jorge era improgramable?”³⁴. En ese mismo año, con la llegada de Onganía al poder, es echado de la facultad por firmar en contra del merodeo policial en las aulas. En ese momento regresa a Córdoba. De este mismo año es su participación en el espectáculo *¡Humor para argentinos con humor!*, que se presentó en Cinerama junto a ocho “humoristas” más: Brascó, Del Peral, Fresán, Lino Palacios, Quino, Galeano, Trejo y Amengual. Parodiaban a los músicos pertenecientes a las *Primeras Jornadas de Música Experimental* a través de su presentación “Estridencia para 4 (cuatro) voces y coro”. Tales eventos ocurrieron a la par y patrocinados por la III Bienal Americana de Arte o Bienal Joven³⁵. Bonino viaja a EEUU probablemente en el año 1966. En Nueva York, cuenta Narvaja, irrumpió sin previo aviso una celebración protestante realizada en un estadio de Baseball para cantar *Estrellita* del mexicano Javier Ponce³⁶, y luego inició un monólogo en un dialecto incomprensible. Cuenta King que durante su estadía en la casa de Felipe “Yuyo” Noé en New York, Bonino parece haber presentado un espectáculo en Boston. El propio Bonino menciona que se relaciona un tiempo con el colectivo teatral independiente *La Mamma*³⁷, pero no concreta un espectáculo con ellos por una boninada más: el anuncio sale en los diarios con la fecha equivocada, con un mes de retraso. Bonino no disponía de dinero para quedarse y decide volver a Buenos Aires. En 1968 reingresa al Di Tella para presentar *Asfixiones o Enunciados*, su segundo espectáculo en escenarios del arte donde, cuenta el propio Bonino³⁸, luce un espectáculo opuesto a los anteriores, dado que decide hablar normalmente, pero las palabras que usó no se concatenaban mediante relaciones sintagmáticas o lógicas. Parece ser que se trató de una reacción de Bonino ante algunas críticas a su anterior presentación, críticas que afirmaban que el uso de un lenguaje ininteligible se debía al miedo de hablar normalmente en castellano. Entonces Bonino decidió hablar con las palabras de los idiomas reconocibles pero seguir tras el derrotero de no decir nada. Cuando parecía que la seguidilla de largas palabras iría a desembocar en una conclusión la frustraba. También enuncia una serie de frases trucas,

que no posibilitaban la comprensión literal de lo que estaba diciendo. Nuevamente aparece el lenguaje como espacio de experimentación. Podríamos presumir que mantenía los mínimos morfemas del castellano pero alteraba su coherente disposición sintagmática, regido por un (des)orden paradigmático, esto es, por disposiciones inusuales. *Hipérbaton* es la figura retórica que consiste en alterar el orden lógico de las palabras de una frase. Pero parecen frases cuya estructura sintáctica vehiculiza innumerables figuras lógicas y retóricas que no se agotan en el hipérbaton: parágoce, sinécdoque, elipsis, perífrasis, paranomasia, pleonismo, epífora, isotopía, atanaclasis, anacoluto, neuma, zeugma, retruécano³⁹. Todas ellas y más se alzarían en conjunto como un *rebús*⁴⁰. En otro momento del espectáculo enseñaba a los espectadores las letras vocales, haciéndoselas repetir en una amplia variedad de entonaciones fonéticas; por medio de este acto permitía al observador formar parte activa dentro de la boninada cuando se encontraba a sí mismo gritando junto a los demás, al unísono, sin ningún tipo de lógica o fin aparente la letra *más difícil y más dura* de las letras: la “i”. En algunos momentos suena una música de fondo donde se reconoce el tarareo de un coro. En otros momentos pareciera que amonestara a un espectador. Luego le dirige la palabra a una lámina de un prócer. Quizá también pueda llegar a pertenecer a este espectáculo la enseñanza de una receta de pizza, la cual pronuncia en perfecto castellano; lo curioso de esta parte del espectáculo es que pareciese que la forma de enunciación de la receta no se condice en absoluto con la forma en que uno espera que una receta sea enunciada. La comunicación lingüística se ve igualmente trastornada y bloqueada. Según Libertella en 1969 se traslada a Europa por tres meses. Sobre este viaje hay una enorme diversidad de versiones. Algunos mencionan que un tiempo permaneció en España viviendo de artesanías. Sin embargo las palabras de Jorge Bonino durante la “entrevista” de Libertella aseguran que además actuó en España y en Italia, también en el Circo Romano Greco. Cuenta, el Bonino de Kamenzain, que decide ir a París de manera casi espontánea cuando resuelve seguir a un amigo cordobés que se dirigía a esa ciudad. Allí se encontró con el pintor Antonio Seguí quien le insistió que presentara su espectáculo. Al principio Bonino se resistía a presentarse por miedo, además lamentaba la falta de sus elementos: su pizarrón, su valija y su mapa. Luego de mucha insistencia,

improvisa un pizarrón y un mapa, y una amiga lo contacta con Maurice, empresario de un teatro quien luego sería su representante por mucho tiempo. El teatro, no sin cierta desconfianza, le ofreció una oportunidad, y esa noche resultó ser un gran éxito. Allí se quedó haciendo su espectáculo por mucho tiempo. En esa misma ciudad fue cuando trabajo con Elizabeth Wiener, donde se le había propuesto que podía hacer lo que quisiera en los márgenes de la obra que ya estaba estructurada. Cuenta Bonino que en París hizo una película a color en 16 mm pagada por la ORTF (Radio Televisión Francesa) donde actuaba él solo, con alguna intromisión casual de un actor extra. La idea era la misma de sus espectáculos: la creación del hombre, o la historia de la humanidad. Dice Bonino: «toda la parte de la creación del hombre la filmábamos en el jardín de plantas de París (...) yo hacía de hombre primitivo gritando en la selva. Después programamos una escena en el museo del hombre y en el de antropología (...) mi idea era vestirme de blanco, meterme dentro de los esqueletos y mirar los mamuts con asombro “humano” (...) también filmamos una parte en el campo donde yo (en ese caso hombre de las cavernas) comía carne a tirones. Después el mismo personaje extendía un mantel de picnic y ponía servilletas de papel y carne metida en plástico y huevos en hueveras de plástico, y lechones envueltos en plástico, y masitas envueltas en tiritas de plástico. Lo filmamos con una chica a que yo le iba desenvolviendo lentamente cada alimento y dándoselo en la boca. (...) Yo instalado en la torre Eiffel con un megáfono hablándole a los gritos a la gente que pasaba, y haciéndome el que escuchaba las respuestas mientras les contestaba: “sí, por supuesto”, o “no, señor, usted ha entendido mal” »⁴¹. El material filmado no fue editado por el desconcierto, falta de entendimiento e inseguridad del director, y se dice que el material quedó en la ORTF, pero lo cierto es que de esta filmación hoy no disponemos más que la anécdota.⁴² Luego Maurice le consigue diferentes contratos a lo largo de Europa. Según Kamenszain actúa además de algunos cafés-concert en París y en Viena en un Congreso de lingüistas; en Suiza; en Alemania; y en Holanda. No se sabe con precisión que trabajos presenta, pero sí que consigue utilizar sus elementos habituales: su mapamundi dibujado, su vieja valija y su pizarrón serruchado. Es particularmente significativa su actuación en tal congreso de lingüistas, donde fue invitado por Jack Meler quien había visto su espectáculo. Según una anécdota que cuenta el Bonino

de Kamenszain, luego de haber actuado para un grupo de especialistas del lenguaje algunos se acercaron y le decían cosas como: “usted dijo diez palabras en hindú”. Otra anécdota de esos años fue aquella vez que resuelve no actuar en una de las funciones programadas en Suiza.

Bonino regresa agotado a Córdoba de Europa aproximadamente en 1974. Según su propio relato el teatro le parecía algo lejanísimo, algo que no podría retomar jamás. Un amigo psiquiatra de Misiones lo invitó a pasar una temporada con él, y durante sus ratos juntos charlaban sobre las posibilidades de Jorge de emprender algo. Es luego de varios días que su amigo le señala la facilidad que Jorge tenía para con los niños. Se incorpora así como docente de niños de pre-escolar en la escuela donde él mismo había estudiado, en Villa María. Trabaja con los chicos en expresión corporal durante 1974 y 1975, con la premisa de “enseñar a través del teatro”. Allí les enseña a los niños un *perfecto castellano*. Implementa la pedagogía del bongó: el único instrumento que había en el colegio. Lo usaba para marcar partes de la clase, para llamarles la atención a los alumnos, para despertarlos cuando estaban aburridos y con sueño. «Me di cuenta que yo en mi espectáculo –con toda esa parodia de que le enseño a la gente a hablar, o a escribir- fui desarrollando una especie de método con el que los niños hacen verdadera comunión»⁴³. Esas clases se constituían como pequeños espectáculos privados donde hacía participar a los chicos de la misma manera que lo hacía con el público de sus presentaciones, por ejemplo, dice el propio Bonino: «a veces apagábamos la luz y yo con el bongó empezaba una frase, o un grito (aaa, ooo, por ejemplo), y los chicos me contestaban»; cuenta que «empezaba todos los días cantándoles algún cuento que dramatizábamos (...) En el aula había un piano que era utilizado como caja de sorpresas. Yo llamaba por ejemplo a alguna nena, la instalaba detrás del piano, y decía: “Ahora, con ustedes, la bailarina Soraya”, La nena salía como poseída y actuaba su papel. (...) Después de un tiempo de hacer este ejercicio, yo llegaba al aula y la encontraba vacía; estaban todos los chicos detrás del piano peleándose por salir primeros a escena». Al mismo tiempo también trabajó con un grupo de adolescentes de una especie de escuela marginal; a estos también los convirtió en espectadores de sus payasadas⁴⁴. Luego abandona el magisterio para incorporarse nuevamente al teatro, pero ya no con el brillo ni el éxito de los sesenta. Ruiz y Cagnani coinciden en su uso de

drogas que contribuyó en buena medida a precipitar su locura. Se trata esta de una etapa donde Bonino comienza a desmejorar progresiva y aceleradamente, en simultáneo a un alejamiento del escenario que si bien es intermitente también es progresivo. Se trata ya –y para seguir parodiando las periodizaciones de la gran Historia- de un pos-Bonino. Aquí es donde menciona el Bonino de Kamenzain que presentará en 1975 *Bonino trata de actuar pero no tanto* en el Centro de Arte y Comunicación, en Buenos Aires. Este último espectáculo tiene tres partes fundamentales: la primera donde ubica a los hombres en el tiempo y en el espacio con el uso del mapa, y donde también comía. «Pretendo que el público mire y se sorprenda ante la evidencia de un hombre comiendo, que tenga la extrañeza de ver lo que significa tener un hueco en el que se introducen alimentos (...)»⁴⁵. La segunda parte se trata del momento donde usa la vieja valija –esa que le regala la mujer de Armando Ruiz- de la cual sacaba objetos de lo más disímiles que inspiraban acciones bien discontinuas: una boina, sombreros, verduras, frutas, un patito de juguete de la infancia, etc. La última parte era el uso del pizarrón. El mapa, la valija y el pizarrón fueron –como en Europa- los tres elementos payasos de esta ocasión. En una escena de una de sus presentaciones se bañaba en una ducha virtual, donde gesticulaba sin sonido. Durante el acto repetía ciertas convenciones formales de diferentes expresiones cotidianas; por ejemplo, la actitud fonética de una queja, de cansancio, de desgano, etc.; otras veces adoptaba una actitud interrogativa o exclamativa sin siquiera pronunciar palabra reconocible. Ante la risa de los espectadores se reía burlescamente imitándoles. Como documento de este espectáculo sólo disponemos de un comentario del periodista Luis Mazas aparecido en el diario *Córdoba* en 1975, de lo que inferimos que la sala Elodia, y por tanto la presentación fue en Córdoba. Comentario signado por las infaltables boninadas, pues llama al espectáculo a contrapelo del resto de los relatos: en vez de *Bonino trata de actuar... pone Bonino rompe los esquemas...*⁴⁶ «Todo comienza con una suerte de desopilante “lección de geografía”. A partir de ese momento el público comprende que Bonino es capaz de todo: rasgar una guitarra, soplar una trompeta, construir un edificio (es arquitecto), componer una canción, advertir como se debía interpretar un sketch, inventar seres inapresables, objetos, plantas o animales inverosímiles: no son sino formas de domeñar la vida». Allí mismo se comenta que Eugenio Zanneti –quien

participa de la boninada *del final*- se encarga de los elementos escenográficos, y Calo Viale de la música. En 1976 participa de la película muda *¡¡¡Guauch!!!! Un film sobre y con Jorge Bonino* de Marta Minujín, filmada en el jardín japonés de Buenos Aires por la cámara de Claudio Caldini. Hace en ella todo tipo de payasadas. Bonino ingresa por una escalera con un paraguas rojo de tipo oriental y una especie de turbante o sombrero peludo en la cabeza. Luego aparece tirado contra la baranda de la escalera haciendo varias poses, se incorpora y se esconde detrás del paraguas que hace girar: intermitentemente se asoma cada vez con una cara diferente. Aparece recostado en el pasto oliendo una flor y haciendo caras extrañas con una tela como de lentejuelas en la cabeza a modo de emperador egipcio. En otro momento se lo ve bailando con un abanico blanco, rojo y amarillo en la mano. Corre y salta entre unos arbustos bajos con un nuevo sombrero en la cabeza. Hacia el final hace todo tipo de muecas, payasadas y morisquetas a la cámara: desde expresiones de desgracia hasta parodias de actuación, desde expresiones de distracción hasta miradas de atenta concentración. Durante el mismo año participa en la película *Piedra Libre* de Leopoldo Torre Nilsson de la cual se conserva un registro muy breve donde Bonino interpreta el rol de un sacerdote cristiano. Es propio de su “estilo” la frase que pronuncia previo a la entrega de la comunión: «¿Están bien limpiitas estas almas de mis queridos fieles para recibir la eucaristía?». Es quizás la única vez que Bonino pudo ser guionado, y cuya “actuación” esta encajonada en un papel pre-establecido. En estos años, comenta Brandán, Jorge ya estaba muy desmejorado. Finalmente es internado por decisión de la familia en el Hospital Neuropsiquiátrico Dr. Emilio Vidal Abal de la localidad cordobesa de Oliva. El psiquiatra Martin Cagnani, que ya conocía a Bonino, se opuso a esta internación porque consideraba que Jorge podía superar su crisis fuera de Oliva. Lo deriva entonces al Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba, porque estando en la ciudad Jorge podría estar más acompañado. Su paso por el “Neuro” dura tan sólo unas horas. Al día siguiente Jorge regresa a Oliva⁴⁷ por decisión familiar. El espíritu activo, entusiasta y verborrágico de Jorge allí se hundía en los días grises, largos y aburridos de Oliva. Pendulaba de la consciencia a la lejanía de un mutismo imperturbable. Cagnani dado su vínculo extra profesional con Jorge, consigue sacar a Jorge los fines de semana para visitar a algunos de sus amigos en la ciudad. La última vez que Brandán lo vio

en una de estas salidas estaba en un estado de depresión muy profunda desde el que le dijo: «vos sabés que me quiero suicidar, porque no quiero volver a Oliva». Algunas veces sus amigos lograban tiempo para ir a visitarlo a Oliva. El último registro de Bonino es paradójicamente el más completo desde un punto de vista documental: tiene audio e imagen. Se trata de la conversación con Oscar del Barco en Oliva en Noviembre de 1989. Pero esta no escapó a la suerte que toca a todo lo que se acerca a Bonino, pues la grabación duraba originalmente unas dos horas pero por equivocación alguien grabó otra cosa sobre la misma cinta y dejó un resto de tan sólo cuatro minutos de la conversación en Oliva con Del Barco. Aparecen allí tirados los dos, literalmente, en el pasto y bajos unos eucaliptus del parque de Oliva. Luego de encender un cigarrillo dice Jorge: «Así que es muy triste el problema, en el fondo. Hay días que lloro, hay días que lloro porque realmente no se puede hacer nada»⁴⁸. Luego se deja caer sobre el pasto, y así recostado dice que es necesario arreglar el mundo desde una postura utópica y neutral. Bonino parece ofrecerse más *inteligente* cuando habla en la verborragia de su lenguaje inventado o cuando dice incoherencias que cuando habla comunicando o queriendo comunicar pensamientos más racionales. Es como si lo ordinario del lenguaje usado dentro de la convención de una lengua natural (de la nuestra, del castellano) lo desdibujara, o quizá al revés, lo comprimiera y le obligara a decir cosas sin *su* sentido pero comunicables al resto de los hombres. «La vida es triste, muy embromada y se está poniendo cada vez peor (...) Dios es el único que puede arreglar las cosas». Allí termina la cinta. Luego, Del Barco, en su texto *Bonino o el fin del espectáculo* nos revela las últimas palabras que en esa ocasión pronunció Jorge: «en la libertad se puede sufrir, se puede estar mal... pero no hay nada como la libertad». Según Cagnani había en Jorge una especie de fantasía en relación al suicidio y que ya había tenido algunos intentos previos. Bonino fallece el 17 de abril de 1990 en Oliva, arrojándose por el hueco de una escalera desde un segundo piso.

¹ Lacan, J. "El seminario sobre «la carta robada»". En Lacan, J. *Escritos*. Siglo veintiuno editores. Buenos Aires, 2007.

² Adorno, Th.W. & Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración*. Ediciones Akal. Madrid, 2007.

³ Como la monografía o el artículo histórico.

⁴ En nuestras latitudes estas recuperaciones se ven empujadas por artículos tales como "Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política" de Adrián Gorelik (publicado en Puntos de Vista, n.82, Buenos Aires, agosto de 2005), "Dilemas irresueltos. Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años sesenta" (Ponencia presentada en el seminario internacional "Conceptualismos del Sur", organizado por la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina, MAC-USP, Sao Paulo, abril de 2008) y "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de vanguardia en el arte argentino de los 60/70" (Publicado en Pensamiento de los

confinos, n.18, Buenos Aires, julio de 2006, págs. 61-68) de Ana Longoni, así como un dossier, publicado en el n.82 de Revista Ramona, que reúne artículos referidos al tema de los investigadores Ana Longoni, Fernando Davis, Jaime Vindel (España) y Miguel López (Perú). Cfr. Fraenza F. & Perié A. "Notas y proyectos acerca de la posibilidad de reactivar institucionalmente los impulsos anti-institucionales del arte del pasado reciente." En Fraenza F. & Perié A. [colaboradores: Carranza, P y Molina, M.] *Centrifugas y centrípetas*. 1ª edición: el autor. Córdoba, 2010. También el texto referido a la escena local "Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los Sesenta" de María Cristina Rocca. (Publicado por la editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2010)

⁵ En el catálogo de 100 años de plástica en Córdoba

⁶ Para buscar sobre el concepto de *aura* en Walter Benjamin véase *El arte en la era de la reproducibilidad técnica*. 1936.

⁷ Bonino, J. En Kamenszain, T. *El espectáculo no puede detenerse*. La Opinión Cultural. Buenos Aires, 1976.

⁸ Como parece mostrarse en el texto de Oscar Del Barco y el de Mariana Robles.

⁹ Kamenszain, T. Op. Cit.

¹⁰ *La conjunción sagrada, Ensayos 1929-1939*. Selección, traducción y prólogo del Silvio Mattoni (Adriana Hidalgo). pp. 13-63. Dentro de los ensayos que comprende el libro nos han interesado puntualmente *El caballo académico; Figura Humana; El dedo gordo; El bajo materialismo y la gnosis; y La conjuración sagrada*.

¹¹ Del Barco, O. *Bonino o el fin del "espectáculo"*. En el catálogo "¿y bonino? para la muestra organizada por la Fundación Jorge Bonino, Córdoba, 1999.

¹² Narvaja, C. *Boninosaurio, mi amigo*. Narvaja Editor. Córdoba, 2007.

¹³ Casarín, M. *Bonino, actor de mi propia obra*. Ediciones del Boulevard. Córdoba, 2003.

¹⁴ *Ibíd.*

-
- ¹⁵ Entrevistada por Sergio Schmucler en 1999 para la muestra organizada por la Fundación Jorge Bonino.
- ¹⁶ Cf. Entrevista a Laura Clarc por Sergio Schmucler en 1999 para la muestra organizada por la Fundación Jorge Bonino.
- ¹⁷ Cf. Entrevista a Laura Clarc
- ¹⁸ Narvaja, C. Op.cit.
- ¹⁹ Ibíd.
- ²⁰ Anécdota contada por Eric King en la entrevista por Sergio Schmucler en 1999 para la muestra organizada por la Fundación Jorge Bonino.
- ²¹ Ibíd. Aquí dice la nota de Narvaja: «Error Freudiano? Premonición de un futuro estado mental? O, simplemente, esa expresión inesperada, masoquista y mórbida que siempre se hizo presente en su humor? Nota del autor».
- ²² Narvaja, C. Op.cit. El librito de Narvaja está repleto de *errores* como el que en esta frase muestra. ¿Se trata de simples descuidos o de bromas dirigidas? En cualquier caso se trata con seguridad de una boninada más.
- ²³ Señala Narvaja en su librito que «en los años 1959 y 1961, Alain Resnais cineasta de la Nueva Ola Francesa (Nouvelle Vague) –dio al mundo y a la posteridad, dos obras clásicas del cine universal: “Hiroshima, mon amour” y “Hace un año en Marienbad”. El Movimiento de la Nueva Ola Arquitectónica de Córdoba no pudo sino emular el fenómeno francés y produjo las casi homónimas óperas, “Hace un año en Teluria” y “Popotovna, mon amour”».
- ²⁴ Entrevista por Sergio Schmucler en 1999 para la muestra organizada por la Fundación Jorge Bonino.
- ²⁵ Según Velez, Bonino se encontraba en la preparación de *Bonino aclara ciertas dudas*. Cf. Entrevista por Sergio Schmucler en 1999 para la muestra organizada por la Fundación Jorge Bonino.
- ²⁶ Marimón, A. “La cultura de lo imposible” en *100 años de la plástica en Córdoba: 1904-2004*. La voz del Interior, Museo Provincial Emilio Caraffa. Córdoba. 2004
- ²⁷ “Las máscaras de Bonino”. Revista *El expreso imaginario*. [Sin más datos]. En la publicación *¿y bonino?* de la muestra de la Fundación Jorge Bonino. Córdoba, 1999.
- ²⁸ Robles, M. “*Bonino aclara ciertas dudas*”. *Performance y narratividad*. Sin publicación. Córdoba. 2007.
- ²⁹ Marimón, A. “Aquí llega el Sol”. Lectura de Oviedo, A. Entrevista por Sergio Schmucler en 1999 para la muestra organizada por la Fundación Jorge Bonino.
- ³⁰ Del Barco, O. Op.cit.
- ³¹ Barthes, R. “Por qué me gusta Benveniste”. En Barthes, R. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 2009. p. 243
- ³² Cf. Entrevista a Antonio Oviedo por Sergio Schmucler en 1999 para la muestra organizada por la Fundación Jorge Bonino.
- ³³ En el video ¡¡¡Guauch!!!! de Marta Minujín de 1976, aparece Bonino en el jardín japonés de Buenos Aires haciendo de las suyas. En una de las secuencias el asoma sus pies y sus brazos de la oscuridad de una abertura debajo de un puente. Nada más parecido a la imagen de una araña.
- ³⁴ Cf. Entrevista a Eric King por Sergio Schmucler en 1999 para la muestra organizada por la Fundación Jorge Bonino.
- ³⁵ Rocca, C. *Arte, modernización y guerra fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Ed. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba. 2010.

³⁶ Todas las referencias encontradas sobre esta canción nombran a Manuel María Ponce, músico y compositor mexicano, como su autor. Más boninadas.

³⁷ A veces se lo nombra como colectivo teatral a veces como un club de teatro experimental. Hay muy pocos rastros de que Bonino haya estado en efectivo contacto *La Mamma*.

³⁸ Kamenszain, T. Op. Cit.

³⁹ Tienta hacer, aunque dé cabida para un largo ejercicio, ciertamente inútil, un análisis pormenorizado de cada una de las figuras retóricas que aparecen en los usos del lenguaje de Bonino en *Asfixiones o enunciados*.

⁴⁰ Dice Lacan en sus *Écrits* que «(...)el sueño tiene la estructura de una frase, o más bien, si hemos de atenernos a su letra, de un *rebús*, es decir, de una escritura, de la que el sueño del niño representaría la ideografía primordial, y que en el adulto reproduce el empleo fonético y simbólico a la vez de los elementos significantes, que se encuentran asimismo en los jeroglíficos del antiguo Egipto como en los caracteres cuyo uso se conserva en China». La nota al pie de página inserta en el término rebús dice «[Es la expresión utilizada por el propio Freud en La interpretación de los sueños (Traumdeutung, G. W., ii-iii, p.284) omitida en la edición de Amorrotu, iv, p.285. Los *rebús* son acertijos gráficos en los que, a partir del signifiante o el significado de los elementos icónicos o simbólicos, debe reconstruirse una frase. En las páginas de entretenimiento de las revistas ilustradas se los denomina en español – impropriamente- “jeroglíficos”. AS.]». Lacan, J. *Escritos 1*. Siglo xxi editores. Buenos Aires, 2008. P. 259.

⁴¹ Kamenszian, Tamara. *El espectáculo no puede detenerse*. La Opinión Cultural. (Buenos Aires) 1976.

⁴² Alba del Barco comentó que durante una estadía en París se decidió a buscar los fragmentos inacabados del film, pero no dio con ningún dato preciso o cierto de que hubiera existido tal película.

⁴³ Kamenszain, T. Op. Cit.

⁴⁴ Op. Cit. Kamenszian, Tamara.

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ Así de hecho es el título del comentario. Quizá en Buenos Aires lo llamó *Bonino trata de actuar pero no tanto* y aquí *Bonino rompe los esquemas pero no tanto*.

⁴⁷ Probablemente, recuerda Cagnani, que por influencias de su hermano que era neurólogo.

⁴⁸ Lloro paradójicamente un hombre que toda su vida hizo reír a los demás, como si toda esa alegría que logró generar alrededor suyo hubiese vuelto en su forma invertida, como una maldición en forma de tristeza y soledad.