

Espectáculos de realidad

Ensayo sobre la narrativa latinoamericana
de las últimas dos décadas*

Reinaldo Laddaga**

** *Escritor argentino, professor de literatura (Univ. da Pensilvânia-EUA), autor de Estética de la emergencia – la formación de otra cultura de las artes (Buenos Aires, Ed. Hidalgo, 2006).*

Es natural que la cristalización de este ensayo –si no el comienzo, que nunca se sabe cuándo pasa– haya sucedido entre dos ciudades, en un vuelo entre Madrid y Philadelphia. Tal vez sea también natural que sucediera gracias a la coincidencia de dos libros que llevaba conmigo. Uno de ellos era una novela de César Aira que se llama *Las noches de Flores*. Es imposible intentar resumir siquiera el esqueleto de esta novela, que fue escrita en 2003 y publicada hace unos meses (escribo estas líneas en marzo de 2005). Los libros de Aira se resisten al resumen (se resisten también a la crítica, de una manera muy particular, que describiremos más adelante). En la novela hay dos escritores. El primero, un cierto Ricardo Mamamí González, es un visitante boliviano (y el más grande escritor boliviano, a juicio de su huésped) a la casa de cierto fiscal encargado de investigar la desaparición, la muerte y la mutilación

* Introdução ao livro que, com este título, será publicado no próximo ano.

de un repartidor de pizzas del barrio de Flores que constituye el evento central de la novela. Aunque Ricardo Mamamí González no es un verdadero escritor. “Al menos no lo era en un sentido tradicional” –dice el texto, en un pretérito engañoso, en la medida en que sucede en Buenos Aires, en Buenos Aires hoy, en el Buenos Aires de la constante crisis y de la invención de formas de socialización extravagantes que ha sido el de los últimos tres o cuatro años. Y continúa:

La literatura debía de haber cambiado sensiblemente en sus paradigmas para que alguien como él hubiera llegado a ser reconocido como la figura más sobresaliente de la literatura de su país. Se había especializado en informática, y con la colaboración de lingüistas había inventado un sistema de identificación de textos que se pretendía infalible. En realidad no era un asunto muy científico, y los pocos folletos publicados hasta el momento (en los que consistía toda la obra de Ricardo) no hacían más que anunciar, en términos vagamente apocalípticos, la exposición completa. Todo quedaba en el campo de la fantasía, y probablemente era eso lo que lo ponía en el campo de la literatura.¹

En los días que pasa en Buenos Aires, mientras su huésped investiga el crimen del repartidor de pizzas, Ricardo Mamamí lee las obras de otro escritor que, sin embargo, no lo es tampoco (o no lo es exactamente). “Pedro Perdón, con todo su prestigio intelectual, tampoco era un escritor en el sentido convencional (tal parecía como si nadie lo fuera ya): escribía para la televisión, y su especialidad eran los guiones para *castings* de espectáculos de realidad. En estos espectáculos lo esencial era la elección de los participantes; esa elección, que antes había sido un preliminar hecho más o menos secreto, había ido tomando más y más importancia, se la había empezado a teatralizar de modo más elaborado, y más ‘transparente’, con participación del público”². Este personaje no solo es autor de guiones para *castings* de espectáculos de realidad, sino crítico de

¹ AIRA, César. *Las noches de Flores*. Madrid: Mondadori, 2004, 102.

² *Ibid.*, 102.

arte. Aunque tampoco lo sea exactamente: Pedro Perdón, usando el seudónimo de Pix, escribe descripciones de las obras de artistas de vanguardias inexistentes, como parte de un mecanismo para la desviación de dinero de cierta fundación secretamente dedicada a la especulación inmobiliaria.

En el universo que *Las noches de Flores* describe los escritores han mutado en especies que el individuo familiarizado con las reglas que rigen (o regían) en el universo de la literatura moderna apenas podría reconocer bajo ese nombre: realizadores de guiones de espectáculos de realidad, inventores de artistas plásticos inexistentes, diseñadores de sistemas de identificación de textos... ¿Es así como Aira vé el presente? Y si lo es ¿cuál es su perspectiva? Sería fácil leer *Las noches de flores* un poco como se deben leer, precisamente, las *Crónicas de Bustos Domecq*: como piezas satíricas y destinadas a mostrar lo patético o absurdo de las proposiciones de la vanguardia. Pero si uno ha seguido el trabajo de Aira, sabe que desde hace algunos años ha estado obsesionado por la posibilidad (por la necesidad, incluso) de un arte de vanguardia que fuera fiel a la particularidad de la Argentina del presente, un arte menos propenso a realizar obras que a diseñar “experiencias” (la palabra es de Osvaldo Lamborghini) de modo que una situación en que pudiera decirse que “tal parecía que ya nadie fuera escritor en el sentido convencional” sería un motivo, si no de su necesaria aprobación, al menos de su interés apasionado.

El tono del texto es, sin embargo, ambivalente. Lo particular de los libros de Aira de estos últimos años es que en ellos se expone a plena luz lo que en sus textos anteriores permanecía en segundo plano o en sordina: una atmósfera de perfecta e impalpable corrupción. La mejor descripción de la clase de historias que Aira ha estado contando en los últimos años puede tomarse del propio escritor, del comienzo de *Un sueño realizado*, un libro de 2002 cuya estructura es peculiar: estructura de álbum donde se exponen fragmentos conectados de maneras variables y vagas, reflexiones sobre la literatura, recuerdos de infancia, secuencias atemáticas, invenciones extraordinarias. El narrador (el emisor) sufre, al comienzo del libro, un dolor insoportable de cabeza. Se ha dado cuenta de que

la cura es contarse historias. ¿Historias nuevas? No: “La verdad es que me causan más placer las historias que ya conozco, y hasta las que me he contado decenas de veces; suelo tener mis favoritas, aunque no me eternizo en ellas. No las he inventado yo: las saco de la televisión, de los diarios, de conversaciones que he tenido o he oído por ahí. Hay tantas circulando que nunca me faltarán. Mi acto creativo está en la elección, y secundariamente en el pulido que le voy dando en sucesivas ‘emisiones’”³. No es que estas historias sean espléndidas: “Los cuentos con que tanto me complazco en mis sesiones *in pectore* son vulgares, necios, deprimentes, de sirvientas. Las pequeñas historias de una mente estrecha. Y afuera de esta burbuja de mediocridad están las historias de la vida, apasionadas y reales, las que les pasan a los que se atrevieron... Si fuera tan masoquista como para leer estas páginas después de escribirlas, me encontraría con un perfecto espécimen de una de mis tristes historias.”⁴

“Un perfecto espécimen de una de mis tristes historias”: no veo por qué no describir de esta manera *Las noches de Flores*. Y no veo por qué no entender la novela como una *emisión*, como una entrega, como usamos la palabra en el código de la televisión. Hay algo en los textos recientes de Aira de particularmente *emisivo*. Abrir uno de estos libros es un poco como asistir a un espectáculo, donde un artista realiza sus *números*. Es como si aquello que aquí se presentara fuera un *ejecutante* que empieza una de sus sesiones *in pectore*, cuyo talento se encontrara sobre todo en el hallazgo y el pulido de aquello que ya se ha contado hasta el hartazgo.

Un *ejecutante* construye una serie de números breves recurriendo a ciertas piezas de su repertorio: ésta es la impresión que tengo cuando leo las piezas recientes de Aira, pero era también la impresión que comencé a tener a las pocas páginas del otro libro que llevaba conmigo en el avión, en el vuelo entre Madrid y Philadelphia: un libro de Mario Bellatin, que nació en Perú en 1960, que vive en México, que es el autor de una de las más sorprendentes obras de los últimos años, obra que –como la de Aira– es una

³ AIRA, César. *Un sueño realizado*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

multitud de pequeñas entregas, episodios anuales, semianuales, como si se quisiera que el lector, más que leer los monumentos pausados que realiza, siguiera el despliegue continuo de una práctica. La entrega en particular se llama *Lecciones para una liebre muerta*. Quien esté algo familiarizado con la historia del arte contemporáneo sabe que el título es una referencia a cierta *performance* del artista alemán Joseph Beuys, que tuvo lugar en 1965 y cuyo plan era simple: el artista, en una galería de arte, rodeado de imágenes que colgaban en las paredes y cubierto con fragmentos de láminas doradas, le hablaba interminablemente a una liebre muerta, en una estrecha, quizás vulgar ejecución de lenguaje, una sesión donde un individuo le contaba a un ser inerte no sabemos qué antiguas historias.

Lecciones para una liebre muerta es un breve y nebuloso entrelazado de una serie de 243 hebras, fibras, hilos, esbozos narrativos. Algunos de estos esbozos son fantásticos: flashes de la vida de una comunidad imprecisa a la que el texto le da el nombre de “universales”, que no se hace demasiado esfuerzo por detallar (todos los esbozos son muy breves: algunos de dos, otros de veinte líneas, ninguno pasa de una página), vagos recuerdos de historias contadas por el abuelo y que involucra a una comunidad cuya costumbre es desenterrar a sus muertos, comunidad a la que acude una cierta Macaca, que ha sido la amante extraordinaria de un luchador oriental que no es imposible que haya sido Bruce Lee, recluso en sus últimos años y vuelto un zapatero en, tal vez, Perú. Otra serie, cuyo peso crece progresivamente en esta suerte de archivo que es el texto, incluye ciertas informaciones sobre Mario Bellatin. Sobre mario bellatin, en minúscula, como lo pone el texto, como el texto pone todos los nombres propios, como si de ese modo quisiera reducir todas las figuras que aparecen en el libro al comun denominador de la cosa, la entidad, el núcleo irradiante en torno al cual se organizan mundos a la vez reales e imaginados. Estos fragmentos son variados: en algunos de ellos se habla de los paseos de un escritor camino a una residencia de escritores en el valle del río Hudson, al norte de New York, cerca de la cual hay una discoteca donde se realizan ceremonias que no son extrañas a las prácticas de las vanguardias a las que se asociaba Beuys; en otros se habla

de eventos que tuvieron lugar en torno a la composición del primer libro importante del escritor, *Salón de belleza*; en otros, como sucede en todos los libros del autor, al narrador le falta un brazo, como le falta una mano al propio Bellatin, de manera que el detalle funciona como una suerte de clave inconfesada y abierta.

A todos aquellos que estén familiarizados con la obra de Mario Bellatin debe pasarles lo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a estos mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado antes los mismos nombres asociados a las mismas, pequeñas, trunca-das historias. Y a la vez notará otra cosa: que hay como una obstinación en el libro en incorporar en su trama las informaciones del lugar y el tiempo en el que se han realizado las invenciones que reúne, y las informaciones concernientes al individuo concreto que ha compuesto el objeto con el cual el lector se ha confrontado, como si se quisiera que este objeto conservara las huellas de su construcción (incluso si toman las formas de marcas irregulares, de sellos incompletos); como si se quisiera que en el momento en que los actores de la pieza ingresan a la escena, se vieran, a la vez, las bambalinas. “Esta historia exorbitante, esta construcción imposible, ha sido realizada en tal momento, en tales condiciones, por MB”: esto es lo que el texto (los textos de Bellatin de los últimos años) monótonamente repiten, a la vez que repasan historias “vulgares, necias, deprimentes, de sirvientas”, invenciones extraordinarias, sí, pero menos próximas a las de un Jorge Luis Borges que a las de esa suerte de sombra suya, de reductor de sus procedimientos, que era Juan Rodolfo Wilcock.

Pero, además, en el libro, un personaje que se llama Mario Bellatin (uno de los que llevan ese nombre) es un artista que se encuentra en París, en trance de preparar “una suerte de instalación compuesta por dobles de escritores.”⁵ Para eso, ha invitado a algunos conocidos: Margo Glanz, por ejemplo, ha estado entre-

⁵ BELLATIN, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Alfaguara, 2005.

nando a un pasante de abogado, le ha estado enseñando “los diez temas fundamentales de su pensamiento” de modo que en Paris pueda repetirlos de memoria (ella misma sufrirá una mutación conectada con este proceso, pero esto ahora no nos importa). Este curioso momento de *Lecciones para una liebre muerta* me hizo pensar, en el momento de encontrarlo, en un tercer libro, escrito por un escritor brasileño. El escritor es João Gilberto Noll. El libro es *Berkeley en Bellagio* y fue publicado en 2003. Se trata de una vasta fantasía en cuyo centro se encuentra un escritor que oscila entre dos escenas que gradualmente van fundiéndose: en una, ha sido invitado a enseñar cursos de literatura y cultura brasileña en la Universidad de Berkeley; en otra, le ha sido concedida una beca para pasar un tiempo en el sitio que la Fundación Ford posee en Bellagio, en Italia. Es imposible no identificar a esta criatura con João Gilberto Noll, escritor en trance de sobrevivencia, y al libro como un minúsculo mapa de los circuitos que sostienen el trabajo de un considerable número de los escritores más ambiciosos de la región en condiciones contemporáneas. El libro es una breve fantasmagoría y una meditación. En el nivel de la meditación, el objeto más constante es la política de las lenguas y los avatares de la literatura en relación a esta política. Pero la meditación se encuentra constantemente enlazada con fantasías desaforadas o modestas. En una de estas fantasías pensaba al leer los pasajes de *Lecciones para una liebre muerta* en las cuáles se habla de Mario Bellatin, artista plástico en trance de realizar una exhibición de clones. El narrador de *Berkeley en Bellagio* (JGN, digamos) se encuentra en las postrimerías de un encuentro sexual con un empleado de la fundación, en las catacumbas que se encuentran debajo de su edificio, y siente que ha perdido “mi propio hilo de la historia, como si me despertase, de repente, fuera de la cápsula que me sustentara por años.”⁶ De repente, se imagina en una caja de vidrio, en algún museo: “en las catacumbas me rindo, no sé exactamente a qué o a quien, me rindo, sé que no quiero saber si fui concebido por al-

⁶ NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003, p. 52.

guien; si existe ese alguien que me exponga para ganar su dinero en New York, en San Francisco, o, no sé, en Toronto; que la multitud me vea, y me da igual de qué lado es visto el show...” Y esta imagen es una imagen de placer: “a esta altura nada me interesa, me quedaré aquí a la espera de que encuentre mi museo y que en él yo pueda producir mis riquezas apenas con mi auto-exposición: yo allí, parado, en el rectángulo vidriado, correas forradas de terciopelo alrededor para que no se aproximen tanto, ¿quién soy?, ¿por qué provoco tanta curiosidad ajena?, ¿qué es lo que hago?, si es eso lo que todos quieren ver, en fin, yo soy alguien que no hace nada, que no tiene nada, ni siquiera el propio cuerpo....”⁷. En su cabina de vidrio, el escritor en auto-exposición se limita a escuchar, se sustrae, “se olvida, olvida con facilidad lo que sucede en torno, refluyendo hasta un punto donde no llega nada, ni el sonido, ni lo que se llama rostro humano, una sonrisa, la tal lágrima furtiva, nada”⁸. Es esa posibilidad de pasividad la que fascina, la inmovilidad y el silencio que han cobrado a esta criatura, la visión del “ser en exposición” que “se imanta de todo el tiempo favorable que le sobra” y su aparición “sin melodía, sin poesía, salvo la natural de los peregrinos haciendo la fila para presenciarlo”⁹.

Cuando, más adelante, le dedique un capítulo a la obra de João Gilberto Noll, se verá hasta qué punto esta fantasía es fiel a cierto imaginario del placer que rige la obra del escritor. Pero, por el momento, quiero subrayar una confluencia: la de algunos de los escritores latinoamericanos centrales (la de escritores que han suscrito algunas de las obras más complejas, novedosas, inventivas del presente) que, en el curso de unos pocos años de comienzos de milenio, han publicado libros en los cuáles se imaginan –como se imagina un objeto de deseo– figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de ‘espectáculos de realidad’, consagrados a montar escenas en las cuales se exhiben, en

⁷ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 55.

condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales. Estos escritores toman los modelos para las figuras que describen menos de la larga tradición de las letras que de otra más breve, la de las artes contemporáneas, tanto que es posible preguntarse si no obedecen secreta o abiertamente a una fórmula que podría cifrarse, si se quisiera efectuar una discreta variación sobre cierta expresión de Walter Pater (“all art aspires to the condition of music”), de esta manera: *toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo*. Toda literatura, en todo caso, que sea fiel a la tradición de la cultura moderna de las letras en lo que en ella había de más ambicioso, pero que al mismo tiempo reconozca que el escritor que se encuentra en la descendencia de un Borges, un Lezama Lima, una Lispector, opera ahora en una ecología cultural y social muy modificada.

“Apuesto como hipótesis” –la expresión es de Néstor Perlongher– que estas figuras son imágenes guía para un Bellatin, un Noll o un Aira. Pero ¿qué cosa del arte contemporáneo podría ser atractivo para ellos? Aquella propensión entre artistas a consagrar sus mejores energías no en producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten en objetos fijos, sino en construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, que se presentan de modo tal que las posiciones de sujeto que se constituyen en la escena que componen difieran de las que el largo siglo XIX les había atribuido a productores y receptores; la tendencia comun entre artistas a construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso.¹⁰ Claro que el libro no es el mejor medio para hacer esta clase de cosas. Por eso es que los libros de estos escritores se escriben un poco contra esta forma material, este vehículo, como si se quisiera forzarlo, modificarlo, reducirlo a ser el medio a través del cual se transmite

¹⁰ Es decir, la vasta herencia de Marcel Duchamp, cuya relación alambicada con el campo latinoamericano es reconstruida en un artículo reciente de Raúl Antelo, “Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira”. En Raúl Antelo (ed.). *Crítica e ficção*. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários e Culturais, 2005, pp. 7-50.

la conmoción de individuos (que conciben como un agregado de sistemas, prótesis, ideas, afecciones, aparatos) situados en el tiempo y el espacio, conmoción que se prolonga y se despliega en construcciones veloces de lenguaje que se publican sin reserva o correcciones. Se trata de libros del final del libro, libros de la época en que lo impreso es un medio entre otros de transporte de la palabra escrita, y que aquí se quisiera que transportara esbozos que tuvieran el porte de aquello que se ha realizado bajo presión, bloques imperfectos, irregulares, como si fueran hechos por alguien que fuera fiel a esta otra fórmula: *toda literatura aspira a la condición de la improvisación*. Pero una improvisación que se realice con aquellos elementos que el escritor encuentra en torno suyo, y que arregla en el instante. Porque *toda literatura aspira a la condición de la instantánea*. Sólo que a la instantánea de la época de la reproducción digital, cuando la toma (el disparo) deja de tener el carácter de lo fatal, cuando la imagen es modificada a la vez que se captura, es inscripta y puesta en red desde el comienzo, de modo que su estatuto es inestable y cada una de sus conformaciones aparece como parte de un proceso, una transformación, una mutación. De manera que es posible que haya que agregar una cuarta formulación a las anteriores: *toda literatura aspira a la condición de lo mutante*.

Y, por razones que se verán más adelante, una quinta. Esta quinta aspiración podría formularse así: *toda literatura aspira a la inducción de un trance*. Sólo que el trance del que se trata no es la condición de aquel que asiste a una manifestación transmundana que suplementa a la suma de la apariciones, sino la condición de aquel que, en un momento de extinción, depone la voluntad y el poder de constituir esa suma en *mundo*.¹¹

Reúnanse las cinco frases que he subrayado, trácense las líneas que lo unen, y se tendrá una idea de la forma que me parece tomar la constelación que los libros de Noll, Aira y Bellatin organizan. Y se entenderá también por qué estos escritores tienen una influencia particularmente grande entre los escritores más jóvenes. Es que

¹¹ Para una elaboración de la noción de 'mundo', cf. BRAGUE, Rémi. *La sagesse du monde. Histoire de l'expérience humain de l'univers*. Paris: Fayard, 1999.



confieso que una de las razones por las que me parece relevante detenerme a descifrar la lógica de la constelación en cuestión es porque me parece un índice entre otros de una tendencia que se profundiza –particularmente en las prácticas de los más jóvenes– a practicar las letras de maneras que no eran comunes en el universo moderno. Un hecho que me ha llamado la atención en los últimos años es que, en Buenos Aires, en Rio de Janeiro, en México, un número creciente de individuos interesados en las letras parecen ocupar sus mejores energías menos en la composición de libros destinados a ser puestos en circulación en medios (editoriales, bibliotecas) cuya constitución no controlan y cuyo destino es la lectura solitaria y silenciosa, que en otras cosas. ¿En qué cosas? En primer lugar, en realizar *performances*. No solo en realizar *performances*, sino en realizarlas en condiciones particulares: en situaciones de celebración, en fiestas o en exposiciones, donde se encuentran articuladas a la música o la moda. De modo que la escritura aparece como un momento preliminar: el momento de preparación de materiales cuya composición y diseño se realiza en vistas a su actualización en eventos. O en el hecho de que estos mismos escritores que piensan que el momento central de su práctica es la *performance*, también se ocupan en concebir y organizar formas de circulación del escrito diferentes a las existentes. Es decir, en el ‘diseño institucional’: la administración de sitios de conversación o de concierto, la apertura de editoriales que, más bien que imitar las formas de la industria, inventen formas nuevas, la apertura de escuelas en las cuáles los saberes se presenten y circulen de maneras diferentes a las más usuales. Esto implica una preocupación por construir activamente las condiciones bajo las cuáles un texto se

vincula con el campo en que encuentra, pero también una valoración particular de la ‘imaginación organizativa’, que me parece correlativa a un cierto debilitamiento de la ansiedad autoral y a la valoración creciente de los artefactos verbales que favorecen el desarrollo de lazos asociativos, al mismo tiempo que la inventividad en las formas de la asociación. Estas actividades me parecen estar orientadas por una finalidad, digamos, ético-política: un rasgo importante del proceso es la valoración, en ambos casos, de todo aquello que incrementa la vida asociativa, al mismo tiempo que la propensión a inventar modos inéditos de asociación. De modo que por algún tiempo me ha parecido que una manera de describir lo que hace un número creciente de los escritores más jóvenes es decir que sus acciones se proponen obedecer a cierto ‘imperativo categórico’ que se puede formular de esta manera: *opera de tal modo que tu ejercicio de las letras pueda articularse explícitamente con prácticas destinadas a incrementar las formas de la solidaridad en espacios locales.*

Pienso en un caso como el del argentino Santiago Vega, que nació en 1973, cuyo *nom de plume* es Washington Cucurto*, y que los observadores de la escena argentina coincidirán en que es, en esta escena, una presencia ubicua. Su obra consta de unas pocas publicaciones¹², pero aquellos que hayan asistido a sus lecturas saben que estos textos funcionan mejor cuando son el punto de partida para ejecuciones. Y que, si deben estar impresos, su lugar más adecuado es en las publicaciones de una editorial llamada *Eloísa Cartonera*, que Vega fundó con Fernanda Laguna y Javier Barilaro hace unos pocos años, y que es una empresa peculiar. La empresa está fundada en el siguiente contrato: los directores de la editorial les piden textos inéditos o la concesión de los derechos de textos editados a escritores (Fogwill, Aira, Enrique Lihn, Ricardo Piglia: la lista es ya muy larga); los textos se fotocopian y un pequeño grupo de cartoneros los montan y pintan las cubiertas (hechas, cla-

* Veja-se *C&P*, vol.XI, nº2, maio-agosto de 2004 (N. do editor).

¹² La primera de ellas es un breve libro que se llama *La máquina de hacer paraguayitos*, que se publicaba en 1999 y que consiste en un cierto número de poemas sobre la vida de la cumbia. En 2002, Cucurto publicó otra breve colección llamada *¡Oh, tú dominicana del demonio!* En 2003, *Veinte pungas contra un pasajero* y una serie de dos relatos largos llamado *Cosa de negros*.

ro, de cartón, a mano), por lo que reciben un sueldo del cual se deduce el precio del libro, que rara vez pasa de unas pocas páginas; los libros en cuestión se venden en un pequeño local, que es el lugar donde se componen, y donde también tienen lugar exposiciones de pintura. Esta ha sido, en los últimos años, una de las prácticas principales de Cucurto.

Pero no voy a detenerme aquí en Cucurto sino para citar algunos pasajes de un texto suyo sobre Fernanda Laguna, que en los últimos años ha propuesto una serie de breves libros –de escuetas fantasías eróticas– con el seudónimo de Dalia Rosetti. “¿Por qué hay que leer a *Dalia Rosetti*?” es el título del texto. Y ¿por qué hay que leerla? Cucurto escribe: “Toda la obra de Rosetti está escrita por el poder de la circunstancia. La energía que mueve los relatos rossettianos (...) es la espontaneidad de la circunstancia. Entiendo que esto (el poder la circunstancia y la espontaneidad de la circunstancia) es un hecho inédito en las letras argentinas, ahora pienso en algunos pasajes de las novelas de Copi, o los cuentos de F. Hernández, como únicos antecedentes fiables.”¹³ Es que

*el poder circunstancial, en estos relatos, toma forma decisiva y es el núcleo conductor de todo lo que se vaya a decir, hacer e incluso delirar. La acción en concreto, parece que estuviera pasando por primera vez en la vida, es una reinención del hecho inédito. Las aventuras de los personajes, y todos los procedimientos y accidentes que pueden surgir de la escritura de una novela (tiempo-peripecia-naturalidad) son sostenidos (naturalizados para una mejor comprensión en el futuro) por una circunstancia inexistente hasta que ocurre, por primera vez en la vida, ¡y a través de la novela! ¿Una casualidad, o un hecho casi sin importancia? Sí, a mirada sin interés, un hecho sin importancia, cualquier pavada que uno pasaría por alto dentro del hilo conductor de la novela, produce que ese mismo hilo se desplace y sea esa pavada la que lleve el relato a buen puerto.*¹⁴

¹³ CUCURTO, Washington. “¿Por qué hay que leer a *Dalia Rosetti*?” <http://www.eloisacartonera.com.ar/elois/rosetti.html>.

¹⁴ *Ibid.*

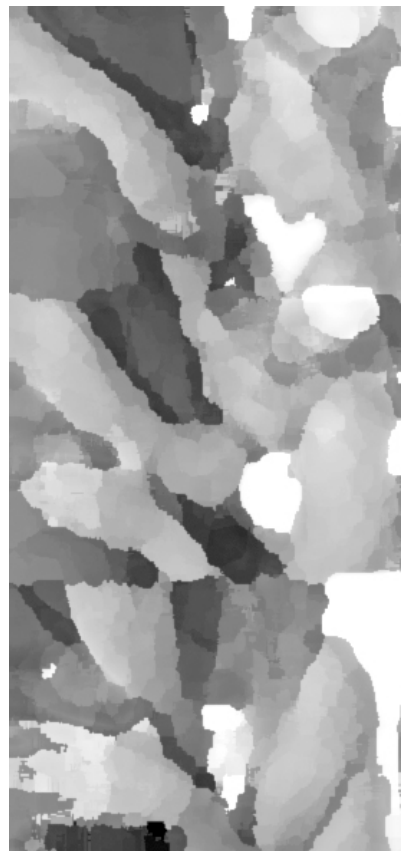
Por eso, en estos textos, “la historia va naciendo a cada renglón de muchas maneras distintas”. Y de una manera completamente original: “Ni siquiera César Aira, la circunstancia tiene una actuación determinante. ¡Y claro que no! Aira es un escritor mental, programático, elaborador, Rosetti no elabora, Rosetti es pura sangre caliente y calentura. En ninguna de las novelas que Aira publicó hasta ahora, ni en las más delirantes, se ve que la circunstancia vaya llevando la acción, es la acción que va creando la circunstancia. Nunca una historia podría estar regida por la suerte tuntuñesca de la circunstancia, del hecho fortuito de la cosa hecha sin pensar, de la metida de pata o del error”. En eso, “Rosetti es bisnieta única, en esta manera de novelar, en este delirar circunstancial, casi sin límites y sin orillas, de Roberto Arlt”, y, por eso, el último eslabón de cierto árbol genealógico que se compone de este modo: “Arlt-Copi-Aira-Rosetti”. Es que “muchas cosas que puso en práctica César Aira aparecen en Dalia”, de manera que entre ellos “se forma una pareja extraordinaria, la primera de la literatura argentina moderna. Ambas obras funcionan como si fuesen una sola, se me hace imposible pensar a Rosetti sin Aira, y sin embargo no es Aira el que le da aire, sino exactamente al revés. Y esto es debido a que Rosetti, casi inconscientemente llevó al límite el “artilugio ariano de producir literatura”. Esta joven autora está inventando toda una nueva tradición. La tradición del escribir mal, de la inmediatez, de la rareza temática, “de la liviandad con peso”, que tanto sostuvo Aira en sus textos”.¹⁵

Nótese la fantasía que el texto consigna: la de un texto que registre y exponga el despliegue concomitante de la vida y la escritura, la escritura incitando el despliegue de la vida, la vida forzando su inscripción en la escritura, en un circuito donde se enlazan en la misma vasta improvisación, que es al mismo tiempo la de acciones corporales y la de inscripciones. Claro que esto, se objetará, es imposible, que la clase de inmediatez a la que aquí se aspira va contra la naturaleza de la escritura. Quien objete esto tendría razón. Pero que este sea el caso no implica que la aspiración no sea efectiva ni

¹⁵ *Ibid.*

deje huellas en la trama de las producciones. Porque es propio de la práctica de las artes verbales que aquellos que se ocupan de ella están necesariamente orientados, en el momento de la producción, por una serie de imágenes de qué clase de producto les parece deseable producir, aun si esta producción demanda un forzamiento severo del estado de cosas en el campo en el que operan y aun si se sabe que lo que resulte será un equilibrio imposible. Y al nivel de los deseos que se despliegan en relación a las producciones de las letras, yo diría que nos encontramos en el centro de una vasta transformación, transformación de la cual las fantasías de Noll, de Aira, de Bellatin son otros índices, y que se realiza en la confluencia de dos dinámicas: la dinámica depresiva que causa la multiplicación innegable de los “signos de obsolescencia” (la expresión es de Barthes) de la cultura moderna de las letras y la dinámica euforizante que causa la percepción de otras posibilidades que emergen en un mundo que sufre cambios sísmicos en todos sus niveles.

Estos son libros que se escriben en una época en que, por primera vez en mucho tiempo, no está claro que el vehículo principal de la ficción verbal sea lo impreso: en la época del Internet, de la televisión en cable, de las transmisión televisiva durante 24 horas, de la diversidad de lenguas en las pantallas (y en las calles también), de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos que envuelve el menor acto de discurso. En estos universos contemporáneos, la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales. Esta es la literatura de una época en la cual un fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros. No me refiero a esa manera de ‘estar atravesado’ que llamábamos *intertextualidad*, por la cual un texto exhi-



bía siempre ecos de otros textos remotos, sino un ‘estar atravesado’ por los textos e imágenes contiguos, sin poder acabar de asegurarse de sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta *conversación*, sin comienzo ni fin determinados. Esta es la literatura de un momento en que todo objeto es a la vez una membrana, todo punto de subjetividad un espacio de filtraciones, y todos los impulsos se reúnen en lo que el arquitecto Rem Koolhaas llama “*junkspace*”, “espaciobasura”, la continuidad de los residuos que se resuelven en un mismo flujo que conjuga informaciones, ficciones, invenciones, documentos y disfraces.¹⁶

Estos son, en efecto, los libros de escritores ambiciosos que saben que sus operaciones se realizan en una época de sobreabundancia informativa, de pleno de discursos, donde se vuelve crecientemente improbable que aquello que se escribe encuentre –en su trayectoria a lo largo de un mundo de editoriales, librerías, bibliotecas y salas de lectura– a la clase de lector que suponían los textos de Rulfo, de Borges, de Onetti, de Lezama: el lector que es capaz de responder a presentaciones particularmente densas de lenguaje, al mismo tiempo que tiene un saber general de las posibilidades genéricas que se derivan de una cierta tradición, que desea sustraerse del entorno de acciones y comunicaciones ordinarias para confinarse en la confrontación solitaria con un artefacto de lenguaje, una secuencia de cadenas de palabras dispuestas en páginas impresas, lector que comparte con el autor la presuposición del carácter central de la práctica de la literatura, que unos y otros conciben como ámbitos que permiten a los individuos hacer una experiencia del fondo de lo existente, de aquello que excede (pero que es la condición de) los marcos habituales de experiencia. Porque la literatura era –en la creencia que dominaba la cultura moderna de la literatura– un sitio en el que, en universos secularizados, podía hacerse una experiencia de lo Otro, del punto en que –según una fórmula de Gilles Deleuze– un “afuera más externo que toda exterioridad” hace contacto con un “adentro más interno que toda interioridad”.

¹⁶ Cf. KOOLHAAS, Rem. “*Junkspace*”. *October* 100 (Spring 2002), pp. 175-190.

Estos son libros que ensayan responder a la cuestión de qué literatura debiera hoy escribirse ensayando la imposible articulación del espacio de la narración y el espacio de la información¹⁷, proponiendo su coexistencia en textos que puedan abordarse un poco como si fueran secuencias de mensajes, puntuales, lacónicos, de una brevedad que es el efecto del hecho de que sobre ellos gravita una presión de tiempo: es como si en ellos se sugiriera que no hay tiempo de acabar de escribir lo que se escribe, que es preciso que se proyecte de inmediato. Mensajes en los cuáles el emisor se presenta como tal o cual persona, un individuo situable en el espacio y el tiempo, aun cuando las improvisaciones que realiza sean teatrales o extravagantes. Improvisaciones, por otra parte, que se parecen menos a las de ese *jazz* en que Cortázar buscaba sus modelos, que a la clase de improvisación que un número creciente de músicos ha comenzado a practicar en los últimos años, cuyos vehículos son sobre todo computadoras, cuyos materiales son sobre todo *samples*, y que el crítico David Toop describe como “la puesta en red selectiva, el filtrado, la transformación y la proritzación a partir del exceso informativo” que es la condición banal de México, Brasil o la Argentina, sociedades que apenas son sociedades, si la palabra remite a aquellas totalidades más o menos homogéneas y discernidas en las que pensábamos, hasta hace poco, cuando hablábamos de una ‘sociedad argentina’, una ‘sociedad mexicana’, en cuyo lugar ahora se encontrarán ahora conglomerados más inciertos y más fluidos.

El punto de partida de este ensayo es la hipótesis de que nos encontramos en el trance de formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba la idea de una literatura moderna. Mi propósito es el de proponer algunos elementos para la construcción del mapa de este imaginario en formación, a partir de la fijación de algunos momentos de los últimos veinte o veinticinco años, momentos en los cuáles una serie de escritores proponían imágenes

¹⁷ Uso estos términos en el sentido en que Walter Benjamin lo hacía en su conocido ensayo sobre Nikolai Leskov.

de qué cosa quiere decir escribir, qué escenas de escritura y de lectura (o, a veces, más genéricamente, de arte) se debiera querer construir, qué literatura (si alguna) es deseable, que forman una constelación o una familia y cuyos últimos vástagos son los textos de principios de milenio que acabo de mencionar. Esta cadena de textos se aparta por grados de una posición normal en lo mejor de la literatura latinoamericana de mediados del siglo que se ha cerrado, que concebía a la práctica de las letras como orientada a producir cifras, imágenes, configuraciones fijadas que respondieran a un cierto “ideal de la escritura” (como lo escribiría Jacques Ranciere), escritura dirigida a un lector solitario y separado, que, confrontado con ellas, haría experiencia, en la extrañeza respecto de su mundo habitual, de un fondo de sí o del mundo, en la intuición o la sospecha.

La *cifra* y la *imagen* son dos términos que remiten a dos nombres centrales de la tradición moderna: Lezama Lima y Borges. En la exposición que sigue, comenzaré por un breve (insuficiente, lo sé) comentario de sus posiciones, antes de iniciar el mapeo de la pendiente (si puede decirse de ese modo) que me parece conducir a la confluencia, a comienzos del milenio, de los escritores que comenzaba mencionando. El primer momento del trazado de este descenso¹⁸ es un comentario de *La simulación*, de Severo Sarduy; el

¹⁸ Descenso o regresión: uso las palabras desprendidas de sus connotaciones valorativas. Y uso esta última palabra en particular en el sentido en que se usa en un diálogo entre los editores de *Cahiers du cinéma* sobre el estado del cine en 2004 que leía en el vuelo entre Madrid y Philadelphia en que este libro cristalizaba. El diálogo es abierto por un cierto Stéphane Delorme, que dice que “se puede notar una ‘familia’ entre las películas más escogidas [se ha pedido a los editores que identifiquen las películas más significativas de 2004]: *Tropical Malady*, *Shara*, *Gerry*, *The Brown Bunny*, a las cuales les agregaría *Los muertos* (de Lisandro Alonso), participan de rasgos similares, a pesar de sus orígenes geográficos muy diversos. Tienen en común un abordaje bastante experimental, que conduce los trayectos de los personajes hacia la abstracción, incluso estando profundamente vinculados a un afecto devastador”. François Bégaudeau agrega: “son películas extremadamente cerebrales, que toman prestado mucho a las lógicas del dispositivo, con estrategias de representación muy complejas y retorcidas, y a la vez películas muy frontales. La escena de felación en *Brown Bunny* o el encame de *Shara* se presentan como documentos en el seno de una puesta en escena que mantiene siempre un temblor en relación al estatuto de lo que se ve”. Y Emmanuel Bourdeau agrega la palabra que he querido retener para el título: “Es otra versión de la ‘regresión’ de la que habla Stéphane. La palabra resuena de manera evidentemente ambivalente, ambigua. No sé si las películas que evocamos deben llamarse regresivas, pero es cierto que cumplen un movimiento hacia atrás, particularmente en dirección al silencio”. O al canto, como se comenta de inmediato: “Son películas –dice el mismo Delorme del comienzo–

segundo el de algunos momentos de *Antes que anochezca* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, de Reinaldo Arenas; la tercera parada es en *El río del tiempo*, la gran construcción memorialista de Fernando Vallejo; la cuarta en los libros de mediados de la década de los 90's de João Gilberto Noll; la quinta en algunas las piezas de comienzos de los años 80's de Osvaldo Lamborghini; la sexta y la séptima, en los trabajos recientes de César Aira y de Mario Bellatin. A través de esta serie de tomas espero mostrar los contornos de un panorama, aunque parcial, de una dinámica que me parece que define el presente en una región particularmente importante de las letras latinoamericanas. A ellos podría habérseles agregado una detallada consideración de los trabajos de Sergio Pitlor o de Raúl Damonte, Copi. Podría haberme detenido en los trabajos de otros escritores de la generación de Bellatin: pienso en algunos de los trabajos de Sergio Chejfec (en *Los planetas*, en *Los incompletos*), de Bernardo Carvalho (*Mongolia*, *Nove noites*), del Marcelo Cohen más reciente (el de, digamos, *Los acuáticos*). Podría haberme detenido en la manera como estos motivos se despliegan en las prácticas de los más jóvenes. Pero este libro responde a un imperativo de brevedad. No debiera ser difícil para el lector prolongar las líneas de lectura que propongo en otras direcciones, agregar otros componentes a esta constelación o familia de escritores.



Dos aclaraciones que conciernen, precisamente, a las condiciones de escritura de este ensayo. La primera condición es que muchos de los materiales que aquí se presentan fueron elaborados primero en clases. De ahí que su ritmo y su estructura sean un poco los de un seminario. De ahí, tal vez, una cierta propensión a los desarrollos laterales que es propia de esta forma, y una referencia implícita al momento y el espacio de la presentación. La segunda es que los textos de este libro han sido escritos al mismo tiempo que escribía los de otro. Este otro libro se llama *Estética de la emergencia*¹⁹, y se ocupa de nuevas formas de producción colaborativa en las artes de los últimos años. Tengo la impresión de que los dos libros son partes complementarias de una misma interrogación. Si bien cada uno de ellos es independiente, las respuestas que propongo a ciertas preguntas se componen con elementos dispersos en los dos. ¿Las respuestas a qué preguntas? A preguntas que conciernen a aquello que, hace años, Foucault llamaba “ontología del presente”: la descripción, necesariamente incierta, de las líneas de fuga y de tensión que atraviesan el territorio en que desplegamos nuestras prácticas, configuramos nuestras acciones, extendemos nuestras relaciones, realizamos nuestras experiencias. ■

que están más próximas del canto que del discurso, películas líricas más bien que épicas o novelescas. Del lado del lamento o la balada”. Y del lado también del documental: “Si se define estas películas –es Jean-Pierre Rehm– a partir del dispositivo en el seno del cual integran lo sensible, esto las aproxima de lo que pareciera más distante de estos ‘objetos mentales’, es decir el documental. Por otro lado, si los grandes documentales que han salido este año toman acte del mundo, de la realidad, de la historia, y se confrontan, ninguno pretende dar una explicación unívoca. La palabra y las imágenes circulan de manera abierta, ofrecida al espectador más que afirmadas”.

¹⁹ Cf. LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires; Adriana Hidalgo, 2006.