

Figuraciones del arte en narraciones contemporáneas de César Aira, Diamela Eltit, Mario Bellatin, Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría

Autor:

Ríos, Marina Cecilia

Tutor:

Bernabé, Mónica

2018

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Tesis Doctoral

**FIGURACIONES DEL ARTE EN NARRACIONES CONTEMPORÁNEAS DE
CÉSAR AIRA, DIAMELA ELTIT, MARIO BELLATIN, GABRIELA
CABEZÓN CÁMARA E IÑAKI ECHEVERRÍA**

Área: Literatura

Doctoranda: Lic. y Prof. Marina Cecilia Rios DNI: 28.801.637

Directora: Dra. Mónica Bernabé

Co-Directora y Consejera: Dra. Isabel Quintana

Buenos Aires, Junio 2018

A la vida nueva por venir

AGRADECIMIENTOS

A la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por las becas doctorales otorgadas en el periodo 2013-2018 que me dieron la posibilidad laboral de realizar esta investigación.

Al Instituto de Literatura Hispanoamérica que concedió el lugar de trabajo y la disponibilidad bibliográfica necesaria como también contar con las diversas jornadas y actividades entre investigadores y becarios para compartir los procesos de investigación y abrir, así, la soledad del trabajo.

En especial a mis directoras: Isabel Quintana y Mónica Bernabé quienes me han guiado en este camino a partir del pensamiento crítico, las lecturas y el afecto. Apoyo que fue fundamental en cada instancia de la investigación y un momento de aprendizaje creciente.

A mis profesores de doctorado y maestría: María Teresa Gramuglio, Adriana Amante, Mónica Bernabé, Isabel Quintana, Julio Premat, Martín Kohan, Mario Cámara, Adriana Rodríguez Pésico y Nora Domínguez, con quienes tuve la oportunidad en diversas instancias de conversar sobre algunos temas de esta investigación y escuchar sus sugerencias tanto conceptuales como metodológicas.

A mis colegas Victoria Cóccharo y Ornela Barisone que de manera desinteresada y gentil han leído partes de esta tesis y han brindado comentarios y contribuciones que siempre agradeceré. A Luigi Patruno que desde el “Norte” comparte la amistad, las discusiones críticas y los materiales de lectura acercando geografías. Como también a mis colegas de los diversos grupos UBACYT: Cristina Fangmann, María José Punte, Simón Henao-Jaramillo, Carlos Walker, Pablo Vergara, Victoria Cóccharo, Paula

Siganevich, Azucena Galletini, Sebastián Oña Álava, Daniela Alcívar Belollo, Esteban Leyes, Catalina Acosta Díaz y Florencia Propato con quienes pude compartir bibliografía, confrontar ideas y abrir el pensamiento crítico.

También a la Cátedra de Teoría y Análisis Literario A/B cuya adscripción me ha permitido enmarcar la investigación en la propia disciplina para profundizar en los debates críticos e intercambiar reflexiones con los colegas que la integran.

A mis amigas y colegas María Inés Aldao, María Laura Romano y Azucena Galetini que me recuerdan siempre lo importante que es compartir el proceso de escritura en clave de amistad.

También quiero agradecer el apoyo incondicional de mis padres Susana y Claudio y de mis hermanos Sebastián y Selene que -aunque este universo les resulte ajeno- siempre encuentran la forma de acercarse haciendo que los quiera infinitamente.

Asimismo, por todo lo que los quiero agradezco a mis amigos de todos lados, los de Ituzaingó y los de Capital que siempre me hacen sentir en casa y en particular a Laura, Rocío, Mara y Alejandra que han seguido de cerca este proceso.

Finalmente, con inmenso amor y admiración quiero agradecer a Javier, mi compañero, que además de su presencia constante, me enseña todos los días a unir la vida de los libros con la vida de la realidad para poder construir la mirada crítica y comprometida a la que todo intelectual debiera aspirar.

A todos ellos mis sinceros y afectuosos agradecimientos.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	7
DEBATES EN TORNO A LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y ARTE CONTEMPORÁNEOS _____	7
<i>Perspectivas, puntos de partida y cruces en la crítica literaria</i> _____	20
<i>Una perspectiva teórica-crítica</i> _____	33
CLAVES DE LECTURA _____	39
CAPÍTULO I: EL ARTE COMO FIGURACIÓN EN LA LITERATURA	
Precusores contemporáneos _____	45
<i>Puesta en escena: Diamela Eltit y una novela de pos-dictadura</i> _____	49
<i>Mano de obra: cuerpos bajo la luz</i> _____	55
<i>Ready-made: César Aira y una novela duchampiana</i> _____	67
<i>La villa: carritos cartoneros y una calesita bajo lamparitas funcionales</i> _____	74
Puntos de contacto I: el ready-made en escena _____	87
Las figuras ya hechas y en escena: Cabezón Cámara y Bellatin _____	93
<i>Dar a ver un cuerpo: el caso de Beya</i> _____	93
<i>La escritura dinámica de Mario Bellatin: del texto al teatro y del teatro al texto</i> _____	118
CAPÍTULO II: MODOS DE LA PUESTA EN ESCENA	
Puesta en escena	141
Ejecuciones: ritos de pasaje; bailes y contorsiones _____	142
<i>Ritos de pasaje: devenires ficcionales</i> _____	143
<i>Bailes y contorsiones: detrás del vidrio</i> _____	166
Performances _____	185
<i>Performances rituales, culturales, populares y artísticas: Improvisaciones, repeticiones y variaciones</i> _____	190
Instalaciones: el tránsito hacia el Ready-made _____	207
<i>Beya: dispositivo y contra-dispositivo visual para la exhibición de un corpus/cuerpo</i> _____	212
<i>Los fantasmas del masajista: cuerpos diáfanos, traslúcidos y opacos</i> _____	220
CAPÍTULO III: MODOS DEL READY-MADE	
Ready-made literario	235
El relato como libro o el libro como relato _____	241
Entropías literarias: obras de arte viviente, esculturas deformes y una virgen cumbiera _____	271

Puntos de contacto II: Ready-Made y Puesta en escena dos figuras del arte en el terreno de la literatura	290
CONSIDERACIONES FINALES	295
BIBLIOGRAFÍA	299
<i>Corpus Textual</i>	299
Bibliografía crítica específica	301
<i>Sobre César Aira</i>	301
<i>Sobre Mario Bellatin</i>	302
<i>Sobre Cabezón Cámara e Iñaki Echevarría</i>	306
<i>Sobre Diamela Eltit</i>	307
Bibliografía general (teórica y crítica)	310

INTRODUCCIÓN

DEBATES EN TORNO A LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y ARTE CONTEMPORÁNEOS

Hacia finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI se producen en diferentes regiones de Latinoamérica ficciones que en sus tramas se vinculan con otros lenguajes artísticos. De modo tal que se trazan textos cuyos procesos de creación son realizados a partir de otras prácticas de arte como la incorporación de dibujos para el caso de la novela *Beya* (2013) de Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría o *Los fantasmas del masajista* (2009), narración de Mario Bellatin que se completa con una serie de fotografías. O bien, aquellos textos cuya propuesta temático-formal se organizan en torno a personajes, narradores artistas, poetas, escritores que realizan: improvisaciones, rituales o ritos de pasaje, bailes, actuaciones y ejecuciones; entran en trance, se transforman o mutan; utilizan o diseñan objetos a partir de materiales cotidianos con fines artísticos y/o culturales.

De esta manera, la propuesta de esta investigación es delimitar y analizar las figuras del arte que estas narrativas diseñan a partir de las cuales es posible advertir diversas disposiciones acerca de las corporalidades, subjetivaciones y actuaciones que realizan narradores y personajes. El modo en que estas figuras se despliegan establece una relación siempre en tensión con *lo real* en tanto generan fuertes intervenciones que permiten leer a los textos bajo ciertas coordenadas espacio-temporales como fueron la crisis del 2001 en Argentina, el contexto neoliberal del Cono Sur, el capitalismo global entre otros sucesos que algunas veces se ofrecen de modo más directo y otras, más oblicuo. Se trata de narraciones que se inscriben en un contexto y un arte

contemporáneo puesto que reflexionan sobre estas cuestiones ya sea transformándolas en tema o a partir de las formas literarias que construyen.

¿Qué es y cómo se construye una figura en estos textos? En primer lugar no debe confundirse la noción de figura artística con la de “artes figurativas” que refiere a ciertas artes visuales (como la pintura y la escultura) bajo la impronta de la imitación o mimesis en donde la figura está en lugar de otra cosa. Tampoco debe pensarse la figura como un tropo desde el punto de vista de la retórica clásica.

Fue Roland Barthes (2014[1977]) en *Fragmentos de un discurso amoroso* quien la concibió desde un lugar diferente respecto de la idea de tropo. Para el crítico existen ciertos retazos de discursos que pueden ser considerados figuras en un sentido “gimnástico” o “coreográfico” en lugar de retórico. Esto quiere decir que de un modo mucho más “vivo” se modela en los textos a partir de aquello que fue leído, escuchado o experimentado como un cuerpo de la escritura que se encuentra en acción. Para Barthes la figura se funda si al menos alguien puede decir: “*¡Qué cierto que es! Reconozco esta escena del lenguaje*” (18). No obstante, el crítico francés la concibe dentro de lo que él aborda como el discurso amoroso y la supedita a escenas del lenguaje (aunque diga que es memorable como una imagen) que se traduce en frases, fuera de todo sintagma y en cuyo fondo hay algo de “alucinación verbal” tomando los conceptos de Freud y Lacan.¹ Aunque, quizás imprecisa, no deja de ser sugerente y precursora la forma en la que Barthes aun inscribiéndose en un carácter lingüístico diseña una idea de figura por fuera del concepto de tropo y de mimesis.

¹ Barthes (2014) ejemplifica: “Si el sujeto espera al objeto amado en una cita, un aire de frase viene a repetirse machaconamente en su cabeza: “De todos modos no está bien...”; “él/ella habría podido perfectamente...”; “él/ella sabe muy bien...”: ¿poder, saber, qué? Poco importa la figura de la “Espera” está ya formada. Estas frases son matrices de figura, precisamente porque quedan en suspenso: dicen el afecto y luego se detienen; su papel está cumplido” (20).

Avanzando un paso más adelante, Rancière (2009, 2010) también se exploya sobre este concepto para ahondar en cuestiones ligadas a la representación y la relación entre las artes. Primero, En *La palabra muda* (2009) el filósofo traza un recorrido exhaustivo sobre la historia de la literatura y los diferentes estadios entre los que refiere al *ut pictura poesis* bajo el cual se encontraba la poética de la representación que unificaba el sistema de las Bellas Artes. Además de la identidad mimética que contenía el *ut pictura poesis* también se contemplaba otro principio que implicaba que tanto la pintura como la poesía podían ser convertibles porque eran historias. Sin embargo, Rancière explica que el *Laocoonte* de Lessing proclama la decadencia de esta premisa aunque esto no implica la caída del principio de traducibilidad de las artes sino que se desplaza hacia una equivalencia de los regímenes de expresión. Asimismo en *El espectador emancipado* (2010), a partir del análisis de diversas obras plásticas, literarias y fotográficas, recurre a una noción de figura que resulta surgente y operativa para pensar en términos de relación entre lenguajes artísticos o como dice Rancière regímenes de expresión. Entonces, a propósito de una serie de instalaciones del artista Alfredo Jaar, el filósofo esgrime: “aquí las palabras están desligadas de toda voz, ellas mismas están tomadas como elementos visuales (...) Se trata de construir, una imagen, es decir, una cierta conexión de lo visual con lo verbal” (96). Y líneas más adelante del análisis sobre la obra de Jaar, Rancière revela que no se trata de oponer las palabras a las imágenes sino de subvertir la hegemonía entre lo visual y lo verbal. Esto significa que las palabras no reemplazan a las imágenes sino que funcionan como imágenes en sí mismas y se constituyen como elementos de la representación: a esta operación la llama figura. El análisis sobre Jaar le permite al filósofo francés pensar el cruce entre la imagen y lo verbal pero también entre regímenes de expresión que comienzan a tramitar otras derivas posibles. De allí que destaca a la figura a la que no siempre le

adjudica una parte visual (más adelante tomará ejemplos literarios) como componente necesario de estos regímenes de expresión. En esta línea, frente a los diversos debates sobre las relaciones entre arte y praxis vital para especular acerca de lo contemporáneo en el arte, Rancière propone pensar el escenario actual bajo un régimen de representación estético en el que la idea de figura adquiere un nuevo estatuto, por ello, el filósofo explica: “...en el régimen estético, la figura ya no es simplemente una expresión que viene a estar en lugar de otra. Son dos regímenes de expresión que se hallan entrelazados sin una relación definida” (118). Teniendo en cuenta el nuevo estatuto que Rancière le concede a la figura y la aproximación barthesiana que, aunque imprecisa, se aleja de la idea de tropo, se trata, entonces, de pensar la noción de figura y sus posibles variaciones del término tales como “figuración/es”, como un desplazamiento del plano de la representación hacia el campo de la figuración en el que determinado concepto cobra forma en las narrativas en cuestión.

Los textos que integran el corpus de trabajo son: de César Aira las novelas *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2015 [2000]) y *La villa* (2006 [2001]) y se tendrán en cuenta temas, procedimientos y perspectivas de la vasta producción del escritor. De Diamela Eltit *Mano de obra* ([2002]) e *Impuesto a la carne* ([2010]). De Mario Bellatin, *Poeta Ciego* (2010[1998]), *El gran vidrio* ([2007]), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005[2001]) y *Los fantasmas del masajista*² ([2009]) y finalmente, de Gabriela Cabezón Cámara, *La Virgen Cabeza* ([2009]), *Beya* ([2013]) obra en co-autoría con Iñaki Echeverría y *Romance de la negra rubia* ([2014]) y se tendrá consideración de *Le viste la cara a Dios* ([2011]) como primera versión de

² En la experiencia literaria de Mario Bellatin, el escritor ha realizado varias ficciones en las que la fotografía y la prosa conviven. Sin embargo, como esta investigación no trata de la relación específica entre fotografía y literatura en Bellatin sino del modo en que es posible identificar figuras del arte a partir de una forma de intersección entre lenguajes, he seleccionado un caso en el que el texto y la imagen conjugan una forma privilegiada para pensar la figura de la Instalación que se desarrolla en la última parte del capítulo II.

Beya. No se trata de abordar la totalidad de las obras de cada uno ni de caracterizar su poética sino de delimitar el objeto a partir de las figuras del arte presentes en los textos como contribución a las lecturas críticas sobre las obras de estos escritores.

La conformación de este objeto suscita los siguientes interrogantes: ¿Es posible delinear y delimitar figuras del arte en las ficciones del corpus? ¿Qué modalidades asumen? ¿Qué subjetividades, cuerpos, actuaciones se visibilizan a partir de dichas figuras? ¿Qué lazos se establecen entre lo verbal y lo visual? Finalmente, a partir de estos interrogantes ¿Es posible pensar estas ficciones como parte de un proceso contemporáneo de la literatura y el arte?

Cabe señalar que a lo largo de todo el siglo XX muchas ficciones incorporan elementos externos a la literatura como crónicas, documentos, materiales periodísticos, discursos provenientes de otros saberes como la medicina, el habla popular, la religión como también provenientes del campo del arte en cuanto a utilizar procedimientos del cine, el teatro, la pintura.³ Esta propuesta crítica, en cambio, se centra en el vínculo

³ Por ello que una novela redunde sobre motivos ligados a diferentes artes o incorpore sus elementos (teatro, dibujo, cine o fotografía) es una práctica acorde a textos experimentales realizados a lo largo de todo el siglo XX. Algunas referencias podrían ser *El lugar sin límites* [1965] de José Donoso, *Farabeuf o la crónica de un instante* [1965] de Salvador Elizondo, *Boquitas pintadas* [1969] o *El beso de la mujer araña* [1976] de Manuel Puig entre otros escritores como Lamborghini o Perlongher como se verá a lo largo del desarrollo. En la narrativa de Donoso se privilegia la preeminencia de cuerpos anormales, travestidos, mutantes y hasta artistas como podemos ver en el personaje de la Manuela en *El lugar sin límites* o también en el personaje de “el mudito” o la figura del *imbunche* en *El obsceno pájaro de la noche* [1970]. Tanto Diamela Eltit como Mario Bellatin (con ciertos reparos) han reconocido la influencia y/o trascendencia de la narrativa del escritor chileno en diversos ensayos y entrevistas. Por su parte, Salvador Elizondo escribe *Farabeuf* a partir de una narrativa que indaga sobre los cuerpos, las mutilaciones e intervenciones pero también sobre el universo del azar: la tabla *ouija*, el *I ching* (libro de las mutaciones cuyo eco resuena en novelas de César Aira y Mario Bellatin) por un lado, y el discurso médico (con textos extra-literarios) y la fotografía, por otro. Y en los que también se puede reconocer cierta alusión en las experimentaciones de Mario Bellatin. Por último, el caso de Manuel Puig y dicho en términos de Piglia (2016) quien lee al escritor argentino desde la forma de la novela y sus rupturas, analiza que Puig incorpora otros discursos (incluidos el de otras artes como el cine) a partir de un montaje y un *collage*. En los tres casos, se trata de experimentaciones formales y temáticas en las que el cuerpo y las voces, el arte, la literatura y los discursos sociales se traman para proponer posibles relaciones entre literatura, arte, estética y/o política. Una de las claves para pensar estas cuestiones tendrá que ver con el modo en que estos elementos se relacionan, las jerarquías al interior de los propios textos y los contextos de producción. Estos escritores (entre otros) constituyen una genealogía para

específico que se crea entre la literatura y otras artes (la fotografía, la performance, la instalación) al interior de cada ficción y que en una siguiente instancia, traza puntos de contacto con otros elementos extra-literarios y extra-artísticos. Considero esta primera cuestión como fundamental para abordar una serie de ficciones producidas entre finales del siglo XX y comienzos del XXI.

En este sentido los textos que integran el corpus se producen en un momento contemporáneo y por ello son centrales los aportes de François Hartog (2007) para pensar un contexto, una concepción que permita enmarcar o contextualizar una perspectiva histórica de este presente. De este modo, la idea del historiador resulta pertinente para colocar a estas ficciones dentro de lo que el crítico define como “régimen de historicidad”. Es decir, modos de pensar cómo está construida la percepción del tiempo. Hartog acuña este concepto para referirse a la idea de que cada época posee su propio tiempo histórico. Y siguiendo los postulados del alemán Reinhart Kosellec, explica que el tiempo histórico es producido por la tensión de la distancia entre el campo de la experiencia y el horizonte de espera. Así la estructura temporal de los tiempos modernos se caracteriza por la asimetría de estos dos términos. Esta estructura se puede observar, por ejemplo, en la literatura. Tal es así que Hartog señala que en los manifiestos futuristas la relación entre pasado, presente y futuro existe una ruptura con el pasado y un presente “inclinado hacia adelante”, un presente cercano al futuro. En la actualidad, en cambio, a partir de eventos simultáneos como la caída del Muro de Berlín, el desvanecimiento del sueño revolucionario y el ascenso de algunos fundamentalismos, el historiador percibe que nuestra relación con el tiempo se ha trastocado, “el orden del tiempo se ha puesto en tela de juicio”, arguye.

pensar las ficciones propuestas al tiempo que ostentan un contexto de producción diferente tanto en el modo en que la crítica los leyó como en la conformación misma de las narrativas en las que, por ejemplo, el interés por pensar el género de la novela no es una preocupación en los textos de estos autores seleccionados para la investigación.

Y entonces, intenta pensar en cómo se vuelven a articular las relaciones entre pasado, presente y futuro. Esta experiencia es la que Hartog denominará con el nombre de *presentismo*. Encuentra en esta categoría la forma de expresar esa sensación de que no hay porvenir o visión de futuro. Es decir, existe una progresiva invasión del horizonte de espera por un presente cada vez más “inflado” e “hipertrofiado”. Parte de esta invasión, de esta necesidad de inmediatez, se da por la creciente cultura de consumo y los estrepitosos avances tecnológicos. Ciertos síntomas que evidencia este “presentismo” tiene que ver con la idea de “anacronismo”, la pérdida del valor del futuro como un lugar al que se aspira, la convivencia de multiplicidad de concepciones de tiempo, desde el tiempo subjetivo hasta el tiempo cronológico y con el borramiento no sólo del futuro sino también del pasado. Todas estas características de manera diferente, están presentes en las novelas de César Aira, Mario Bellatin, Gabriela Cabezón Cámara y Diamela Eltit. Ya sea a través del modo en que esta percepción del tiempo ingresa en la trama como bien podría ser el efecto que busca Aira al pretender coincidir de manera concomitante el presente enuncivo y el enunciativo y con esto buscar el efecto de que sus personajes actúan espontáneamente. También puede ser la forma en que se construye el tiempo subjetivo de los personajes desplegado en una novela como *El gran vidrio* de Mario Bellatin. O bien ya sea en el nivel de la reflexión estos escritores participan y se vinculan con el contexto específico del arte, la literatura y los debates que rodean a estos asuntos. De allí que Aira escriba un ensayo sobre la idea de lo contemporáneo en la literatura y el arte o que Cabezón Cámara realice intervenciones artísticas con un mensaje político, que Bellatin participe de un *Documenta* o proponga una forma de producción del libro alternativa a partir de su proyecto de *Los cien mil libros* de Mario Bellatin entre otras intervenciones que realizan estos escritores. En relación con estas cuestiones las narraciones que esta

investigación considera permiten analizar “los límites”, “umbrales” y “puntos de inflexión” que Hartog caracteriza respecto al contexto contemporáneo. Por otro lado, la relación con el pasado o el futuro es a través del puro presente, concebido como lo inminente, lo inclinado hacia adelante, algo que resultó bastante significativo para las vanguardias entre 1905 y 1925.⁴

En este contexto, parte de los síntomas que describe el historiador francés podemos pensarlos en las ficciones vehiculizado por los conceptos de *desfase* o *anacronismo* como parte constitutiva de lo contemporáneo. En consonancia, la propuesta de Agamben (2006-2007) ya no será “puro presente” como la de Hartog sino que al preguntarse por lo contemporáneo encuentra el fundamento de la respuesta en la proximidad que esta categoría posee con el origen (lo arcaico) que se inscribe en el presente. Pero no se trata de un pasado cronológico sino de un devenir que es permanente (en clave benjaminiana) y por eso se puede actualizar en el presente.⁵

Ahora bien, en paralelo, intentar periodizar ya no el contexto o una época sino al arte contemporáneo no es cosa fácil puesto que en el largo camino que implica la era contemporánea, la literatura y el arte atravesaron diversas instancias o momentos.

⁴ Esta lectura del historiador resulta interesante teniendo en cuenta que las ficciones en cuestión establecen filiaciones con determinadas vanguardias. Y por ello, según Hartog, el siglo XX unió al futurismo y al presentismo.

⁵ Es importante destacar cierto contrapunto respecto de la idea de presentismo de Hartog realizada por Mario Cámara (2017) quien se propone pensar la relación entre política y arte y las temporalidades que esta relación conlleva a partir de otro tipo de articulación. Cámara en lugar de pensar en el presentismo de Hartog opta por leer en las ficciones que trabaja una “temporalidad hecha de remolinos, flujos y reflujos, de retornos y sobrevivencias, de síntomas y promesas, pero también de ruinas y silencios” (11-12). En clave benjaminiana, Cámara a través de los conceptos de *resto*, *fantasma*, *emblema* y *fósil* trabaja sobre un corpus literario y artístico en el que la inscripción política referencial aparece de modo oblicuo. Comparto con el crítico la distancia respecto del presentismo planteado por Hartog puesto que muchas ficciones y obras contemporáneas establecen una relación con lo político de modo diverso respecto las ficciones propuestas en el corpus. Esto muestra la heterogeneidad de las ficciones y obras actuales que permiten conjurar distintas respuestas para las preguntas de hoy. Otra distinción que cabe destacar respecto a lo contemporáneo es la que realiza Walker (2017) acerca del anacronismo quien repone los aportes de Ruffel para diferenciar lo que trata una aproximación *epocal* relacionada con una concepción del tiempo histórico secuencial de una aproximación *modal* “donde lo contemporáneo se comprende como una relación al tiempo histórico y al actual, es decir, como un modo de ser en el tiempo” (16-17).

Mientras que César Aira (2016) fija una fecha bastante precisa “después de 1970”⁶, Andrea Giunta (2012) lo contextualiza después de la autonomía absoluta lograda por el arte concreto. Es decir, cuando el arte deja de “evolucionar” tal como se entendía dentro del paradigma de la Modernidad. Giunta considera que el arte comienza a pensarse como contemporáneo cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra, es decir, cuando los materiales de la vida ingresan en la lógica autosuficiente del arte. Así, los cuerpos reales, los fluidos, sonidos exteriores, la basura pero también las imágenes de los medios habitan en el universo de la obra y la exceden. Para la crítica, esto comenzó con el cubismo y se profundizó a partir del dadaísmo y el surrealismo. Más allá de este carácter heterónimo radical que se advierte en su lectura, Giunta ubica este fenómeno que describe en fechas relativas para pensar: podría ser 1945 o en la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años cincuenta, o bien en el experimentalismo de los sesenta. En cualquier caso lo que Giunta destaca es la disminución de la mediación, el concepto del espectador y la idea de participación que se empiezan a volver centrales. Ahora bien, según Giunta, la consolidación de lo contemporáneo en el campo específico del arte se realiza en los noventa a partir de la expansión de las bienales y junto con ello “todos los síntomas de la contemporaneidad” (13). El corpus de esta investigación se enmarca en esta etapa del arte contemporáneo. Ficciones que emergieron de los noventa a la actualidad en el momento de consolidación y estallido del arte.

⁶ A propósito del “periodo vache” de Magritte en la que en tono de burla (según Aira) el artista compone una serie de cuadros libres de restricciones de calidad, estilo y significado, Aira sostiene: “Es como si Magritte, en esa operación, hubiera cumplido el propósito del Arte Contemporáneo, antes del Arte Contemporáneo y en condiciones que, ya en el Arte Contemporáneo, no podrían darse, pues entonces, después de 1970, ese magma de <cualquier cosa> habría salido a la superficie y sus emergentes se confundirían con sus posibilidades no realizadas (44). Sobre otras cuestiones que Aira expone en este ensayo “Sobre lo contemporáneo” volveré en el primer capítulo.

En cuanto a los autores que integran esta tesis, tanto César Aira como Diamela Eltit, ambos críticos-ensayistas y escritores, han reflexionado en sus escritos⁷ sobre los temas que tratamos en esta investigación. Mientras que Diamela Eltit tematiza acerca de la relación entre literatura, arte y política; Aira especula sobre las posibles relaciones entre las artes dejando de lado alusiones explícitas a lo político pero que al mismo tiempo indican una política, una toma de posición sobre su práctica escrituraria enraizada en el contexto contemporáneo. Asimismo, Mario Bellatin y Gabriela Cabezón Cámara, son escritores que poseen un interés por trabajar tanto en sus temas o motivos como en técnicas y procedimientos a partir de la elaboración de ficciones urdidas con otros elementos provenientes del arte como el dibujo, la fotografía o la puesta en escena. Escritores que también se dedican a explorar el universo de la escritura creativa a partir de talleres literarios o proyectos más elaborados como la Escuela Dinámica de Escritores que dirigiera Mario Bellatin entre los años 2000 a 2010 aproximadamente. Escuela destinada al encuentro entre artistas, colegas, aficionados a la literatura en la que la única prohibición era precisamente escribir. Cada uno desde su ejercicio literario a veces de forma más explícita otras, implícita, se dedican a reflexionar sobre estas relaciones de la literatura con el arte y con los contextos de producción en un sentido amplio. En Eltit más enfocado a la intervención política, en Aira o Bellatin más interesados por pensar en los procesos creativos o bien en visitar procedimientos vanguardistas desde una óptica actual.

⁷ Algunas de estas reflexiones se encuentran en Eltit (2008) *Signos Vitales*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. Y en Aira (1998) "La nueva escritura", *Boletín N° 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*: Universidad Nacional de Rosario, Rosario, octubre de 2000, pp. 165-170. Y Aira, César (2016). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Para profundizar cada caso, cabe subrayar que Eltit en diversas entrevistas y ensayos destaca por un lado, su experiencia artístico-política como parte del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) durante la dictadura chilena y también resalta su inscripción literaria tanto en su rol crítico como de escritora: “No soy una especialista en artes visuales. Mi aproximación a esta práctica la establezco desde los saberes literarios. Leo cada una de las obras como un “relato” que tiene aristas, silencios (...) y también zonas de fugas (Eltit 12). Es decir que más allá de sus experimentaciones con otras técnicas o prácticas, de sus intervenciones artísticas y de sus trabajos colaborativos (como es el caso del trabajo junto a la fotógrafa Paz Errázuriz para realizar *Infarto del alma* 1994) la escritora chilena toma como lugar de inscripción y punto de partida a la literatura. Asimismo, este lugar de pertenencia siempre está atravesado por su perspectiva de lo que implica la literatura en relación con otras artes y con un carácter político de la escritura: “Ávido y devorador, deseante y mítico, el texto habla del texto, pero también alude al espacio en el cual su hambre sería saciada. Espacio de goce estético y social. Sitio político (184),” arguye Eltit.

César Aira (1998), por su parte, en el archiconocido texto de “La nueva escritura” a partir del caso de composición de Cage “Music of change” de 1951 realiza una reflexión acerca del arte en la que lo importante es llegar al conocimiento a través del mundo entendido como lenguaje y entonces se trata más que de conocer, de actuar. De ahí que Aira rescata la figura de Cage quien al componer su pieza musical a partir del uso del *I Ching* pone en primer plano la acción y se desinteresa de los resultados. Esto significa que el procedimiento podría servir para cualquier arte y en consecuencia, todas las artes se comunicarían entre sí ya sea por su origen o por su forma de producción. Para el escritor argentino la radicalidad del arte se encuentra en el uso de los procedimientos y es lo que lo distingue de otros usos de los lenguajes. El escritor

argentino además de establecer su filiación con las vanguardias (a la que me referiré en otras oportunidades) desarrolla una política del procedimiento siempre a partir de la idea de que éste puede ser pensado para todas las artes. El compromiso de Aira radica en su militancia en la relación de la literatura con otras artes al tiempo que se despreocupa por establecer algún carácter político o combativo en la literatura. Y, entonces, privilegia la creación e invención del quehacer artístico de las vanguardias por sobre su carácter utópico o revolucionario. Este énfasis en el procedimiento es lo que garantiza para el escritor la supervivencia del arte y la literatura. Desde este lugar, se inscribe para desarrollar su continuum narrativo capaz de convertir en forma y tema de las novelas todas estas cuestiones esbozadas.⁸

En sintonía con Aira, Bellatin también escribe o expone en entrevistas acerca de la relación entre las artes siempre a partir de las proximidades del procedimiento o las interconexiones. De esta manera, cuando el escritor mexicano se refiere al proyecto de la Escuela Dinámica de Escritores explica que su búsqueda radica en promover que los participantes comprendan que la escritura es un arte más y por lo tanto, ellos deben ubicarse en esos límites. Por eso para Bellatin si se recurre a formas de construcción de otras prácticas artísticas es posible conocer los procesos de elaboración narrativas de modo tal que la pintura, la fotografía, la danza o la escultura también poseen elementos narrativos más allá de las cuestiones de contenido que puedan contribuir a la escritura.⁹

⁸ En el marco de las XXX Jornadas del Instituto de Literatura Latinoamericana Martín Kohan (2018) realiza una ponencia acerca de la relación (no analizada por la crítica) sobre poética y política en Aira. El crítico y escritor encuentra en algunas novelas de Aira las remisiones políticas a partir de un empleo particular de las temporalidades. Para Kohan, Aira narra desde la futuridad, a propósito de la novela *Cumpleaños* el escritor y crítico arguye: “La futuridad como instrumento político de cambio, por un lado, la preterización del tiempo como fórmula de reacción y conversación, por el otro” (5). Resulta interesante cómo en clave adorniana lo político de Aira para Kohan es indisoluble de su forma narrativa [agradezco la gentileza de Martín Kohan quien me ofreció la versión escrita de su exposición].

⁹ Cf. Bellatin, Mario (2006) “Prólogo”. *El arte de enseñar a escribir*. México: Fondo de Cultura Económica, Escuela Dinámica de escritores.

César Aira y Mario Bellatin comparten este interés por la unificación o si se quiere un canal fluido entre las artes sin jerarquizar una por sobre otra a pesar de que los proyectos literarios de cada uno sean visiblemente diferentes. Sobre todo en lo que respecta a la incorporación de otras prácticas artísticas como la fotografía en el caso de Bellatin. Sin embargo, ambos escritores realizan reflexiones sobre la relación de la literatura, el procedimiento y las artes en general como parte constitutiva de sus proyectos literarios recuperando o distanciándose de las experimentaciones inauguradas por los diferentes procesos vanguardistas. Cuando Bellatin en diversas entrevistas remite al “escribir sin escribir” está considerando las posibilidades narrativas de la imagen, del cine o del teatro puestas en una escritura que pueda seguir generando más escritura.¹⁰

Cabezón Cámara, por su parte, trabaja desde dos lugares bastante definidos: el trabajo con el lenguaje, con los tonos, los ritmos y el habla de sus personajes al tiempo que busca un soporte formal para cada caso por ejemplo, la base octosílaba de *Beya*, la prosa contaminada de las formas del romance en *Romance de la negra rubia* y por otro lado, un interés por contar historias de mujeres y desarmar la cuestión heteronormativa. Asimismo, es posible advertir la inclusión del arte como un tema y un motivo privilegiado en sus ficciones que, a veces, ironiza sobre la política del arte¹¹

¹⁰ “Yo había detectado que existía una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizás por eso el narrador de esos libros buscó muchas veces escribir sin necesidad de utilizar las palabras. Hizo uso de elementos propios de otros medios, tales como cámaras fotográficas o puestas en escena para seguir construyendo sus estructuras narrativas” (10, “Escribir sin escribir”, *Obra reunida 2*, 2014).

¹¹ Cabezón cuenta: Y en *El romance...* traté un poco de jugar con lo mismo del lenguaje y también, rabiosamente, con la política argentina e incluso con la política del arte. Y esta última te diría que es de un lirismo más pausado. Y también es profundamente política. Como te decía, me meto de lleno y a lo bestia en esta barbaridad que están haciendo de fabricar un terrorista como enemigo cuando encuentran una hoz, unas palas y no sé qué otras herramientas más. Lo curioso es que la escribí antes de que estallara todo esto, pero bueno, es un conflicto de larga data así que no es tan curioso si se lo piensa un poco. Y en lo formal, esta última novela tiene un lirismo menos rabioso que las otras, sin por eso perder nada de su rabia y de intentar pensar también la política contemporánea (Entrevista realizada por Mariano Pacheco, *La luna con gatillo/ Resumen Latinoamericano/ 19 de Sept. 2017*).

y otras se trasponen en la escritura como procedimiento, figuración o representación. En una conversación que brindó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la escritora esgrime acerca de su interés por el arte relacional y por la influencia que tienen otras prácticas artísticas como las performances o las instalaciones en su escritura que apuestan por la cuestión “más viva” de las experiencias artísticas.¹² Cabezón Cámara no se considera crítica o teórica de la literatura y por lo tanto, su reflexión sobre temas como el arte y la literatura se inscriben siempre desde su ejercicio de escritura, sus modos de producción y la forma en que estos temas le resultan privilegiados para hacerlos funcionar en sus textos.

En suma, son escritores que desde diversas aristas atienden y se interesan por el derrotero de la literatura, sus debates, cruces con otras cuestiones vinculadas a sus contextos de producción y cuyas intervenciones forman parte de las prácticas o debates en el campo literario; por ello, en los casos que sea pertinente, funcionan en esta investigación como herramienta crítica, de información o tomas de posición.

Perspectivas, puntos de partida y cruces en la crítica literaria

Como la propuesta de esta investigación se centra en el estudio de las figuras del arte en la que el cruce entre lenguajes artísticos aparece como un elemento a tener en

¹² MR: Se evidencia en tus novelas esta inclusión del arte, estas figuraciones que aparecen, muchas vinculadas al arte contemporáneo, quería preguntarte si en tu práctica de escritura esta inclusión del arte tenían incidencia a nivel formal o de procedimiento en la práctica de escritura. Lo que quiero decir es si hay algo de estas artes como una instalación o una performance que pueden modificar tu práctica escrituraria a nivel formal. CC: Me parece que tal vez en el sentido de la reunión de cosas que normalmente no están muy juntas. Después me interesa mucho la estética relacional (...) Es una forma del arte que excede lo que yo suponía que era el arte (en referencia a una obra de Ana Gallardo a partir de historias de vida). Podemos pensar el arte en función de abrir subjetividades pero esto no “yo con el libro” sino que es algo más vivo (...) sí, estoy muy interesada en estas formas de arte”. Esta pregunta la he realizado en el marco de una charla que Martín Kohan, Oliverio Gironde y Gabriela Cabezón Cámara hicieron para los estudiantes de la cátedra de Teoría Literaria C (Cátedra Rodríguez Pérsico, actualmente Nora Domínguez) en el año 2016. Este texto está editado y extraído de una grabación personal.

cuenta es necesario establecer algunas contextualizaciones pertinentes acerca de esta cuestión para luego establecer la perspectiva crítica que propone esta tesis.

Bajo la forma del ensayo aproximadamente a partir del año 2006, 2007 (cuando se publican *Fuera de campo* de Graciela Speranza y *Espectáculos de realidad* de Reinaldo Laddaga respectivamente) hasta la actualidad (año 2018 en curso) se han producido algunas intervenciones en el campo literario latinoamericano (aunque por razones geográficas nos enfocamos mayormente en el campo argentino, sabemos que no es una cuestión excluyente), sobre nociones ligadas al *status* de la obra de arte, la literatura, la autonomía (Josefina Ludmer 2006, 2010), especificidad o *inespecificidad* (Florencia Garramuño 2015), el *fuera de campo* (Graciela Speranza 2006), los límites de la literatura (Roberto Giordano 2008, Sandra Contreras 2010, Mónica Bernabé 2015).

Algunos de estos debates fueron motivados en respuesta a un breve texto de Josefina Ludmer que circuló primero en el ámbito virtual hacia el 2006 sobre la “literatura pos autónoma” y que luego integró el libro *Aquí América* publicado en 2010, artículo que suscitó diversas polémicas, diálogos e intervenciones hasta la fecha. No es objeto de esta investigación entrar en argumentaciones sobre categorías como la de “pos autonomía” (que quizás a partir de las críticas de algunos, y adhesiones de otros, resultó muy operativa en el campo de la crítica literaria) pero sí es necesario desarrollar el contexto que está a la base de la producción de las ficciones del corpus y de las lecturas que la crítica en general realiza acerca de ellas. Cabe repasar, entonces, algunas cuestiones de la intervención de Ludmer; la primera y más evidente es que sentencia el fin de la autonomía literaria y observa que muchas producciones contemporáneas no se las puede leer bajo las nociones de obra, estilo, texto, sentido. Son ficción y realidad al mismo tiempo. Representan a la literatura en el ocaso de la

autonomía literaria en un contexto signado por las empresas transnacionales del libro, los medios y las transformaciones en cuanto a los sistemas de circulación y producción que modifican los modos de leer. La propuesta de Ludmer puede resumirse a partir de dos aspectos: por un lado, ficciones que se presentan y se leen como literatura (pero a juicio de Ludmer no lo son del todo); y por otro, ficciones que, estando atravesadas por las nuevas formas de circulación y producción del libro modifican los modos de leer. Las preguntas que se desprenden de estas cuestiones son las siguientes: ¿el carácter “diferente” de estas ficciones se encuentra en los modos de leer, en las formas de producción y circulación o en las ficciones en sí (sus características de espacio, motivos, tramas, narradores)? O para decirlo en otros términos ¿El carácter particular de estas narrativas es un rasgo intrínseco de ellas o lo que cambió es el modo de leerlas? ¿De qué premisas se parte para pensar en el concepto de autonomía literaria y con ello su nueva conceptualización de “pos-autonomía”? No es objeto de esta introducción responder y discutir estos conceptos sobre los que se podría realizar una investigación aparte; pero sí estas preguntas que formulé poseen la intención de indicar temas o problemas con los que el campo de la crítica dialoga hacia finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Estos planteos realizados por Ludmer permitieron instalar la pregunta por cómo volver a leer las ficciones contemporáneas y también impulsó, incluso indirectamente, una serie de ensayos, artículos, debates entre críticos y reflexiones sobre un estado actual de la literatura que se avizoraba con renovaciones y propuestas heterogéneas.

Durante ese mismo año, Graciela Speranza (2006) escribe su ensayo *Fuera de campo, literatura y arte argentino después de Duchamp*, en donde en diálogo con Mitchell

(2009)¹³ advierte y establece una serie de ideas a saber: la relación entre imagen y texto (entre lenguajes artísticos diversos) después de Duchamp se vuelve más dinámica y constitutiva de la representación. Es decir, no hay “campo pleno”. La literatura y las artes contemporáneas se dirigen a un afuera de sus medios específicos derribando el deseo moderno de la especificidad. Y a partir de esto realiza una lectura contundente sobre la permeabilidad de la literatura de César Aira al arte de Duchamp sobre el que volveré en diversos momentos de la investigación.

Por su parte, Reinaldo Laddaga (2007) motivado por el “presente de las artes y las letras” propone a través de la figura de “espectáculos de realidad” leer en cierta literatura latinoamericana en las que incluye a César Aira y a Mario Bellatin, una suerte de “*performances* veloces de escritura” a partir de diversos puntos entrelazados: escritores que improvisan en sus escritos y no corrigen; escritores que fechan sus obras y lugares como marca del presente; escritores para los que el libro impreso es un medio más de otras prácticas artísticas como las *performances* o eventos que se realizan antes o después de la publicación; escritores que publican textos breves como si fueran “emisiones” televisivas y cuyo mensaje o contenido tiene como “modelo” al arte contemporáneo más que a una tradición literaria. Y finalmente, escritores que buscan, a partir de la literatura, incrementar las “formas de la solidaridad en espacios locales” (17). La relación que Laddaga realiza entre literatura y arte se basa en una consciencia participativa por parte de estos escritores incluso en la conformación de sus narrativas.

¹³ Mitchell (2009) arguye: “Una afirmación polémica de *Teoría de la imagen* es que esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo” (12).

En el año 2008 Roberto Giordano dicta un seminario sobre “los límites de la literatura” y recupera estas discusiones a partir de las que, a *posteriori*, se elabora un libro con algunas intervenciones sobre el tema en cuestión. En la presentación Giordano distingue por un lado, los estudios culturales y por el otro, las intervenciones ensayísticas como las de Laddaga o Ludmer. De esta manera, los ensayos que Giordano reúne en este libro poseen la impronta de pensar los dos recorridos críticos anteriores bajo la lente de la literatura como experiencia. Desde esta perspectiva, el crítico propone que la ambigüedad de algunas prácticas actuales forman parte de una deriva más de las tensiones que se dirimen en el campo de la cultura posmoderna y que forman parte de las resistencias entre experiencia e institución que involucra a la literatura desde siempre en lugar de pensar en un cambio de paradigma dentro las artes verbales bajo otro signo distinto al que se definió en la modernidad. En esta misma línea Sandra Contreras (2008) en ese libro, dialoga con Reinaldo Laddaga y rescata una frase del crítico: “libros de escritores ambiciosos” y la analiza en otro sentido. Mientras que para Laddaga estos libros son de una era “del final del libro impreso”, Contreras resalta la ambición de escritores como César Aira o Mario Bellatin para pensar en un matiz: “la ambición en tanto indicio de algo así como la supervivencia del aura” explica Contreras tomando el concepto de “supervivencia” de Didi-Huberman quien re-lee a Benjamin.¹⁴

Por su parte, Mónica Bernabé (2015) también indaga sobre cuestiones relativas a la autonomía del campo literario revisando propuestas de la teoría de la vanguardia en la que el retorno de ciertos dilemas permite reflexionar sobre los límites de la literatura

¹⁴ Contreras propone: (...)si el aura nombra una cualidad antropológica originaria de la imagen y el origen no es ningún caso la fuente sino “lo que está en tren de nacer en el devenir de la decadencia”; la decadencia en la época moderna no significa en Benjamin *desaparición* sino antes bien un rodeo hacia abajo, una inclinación, una desviación, una inflexión nueva, y *la decadencia del aura* supone-implica, desliza por debajo, envuelve, sobreentiende, pliega a su manera-el aura en tanto que fenómeno originario de la imagen, fenómeno “inacabado” y “siempre abierto”.

pero sin la presión de la *gran división* que Huyssen desarrolla para referirse a la alta cultura y la cultura popular respectivamente y en la que el crítico se centra en el “después” de esta división. Y así pensar las relaciones con la plástica, el cine, la fotografía desde un lugar de tránsito y de pasaje. La pregunta de Bernabé redonda sobre la cuestión del espacio y los límites de la literatura atendiendo no solo a la expansión de la literatura hacia otras prácticas sino también a la pregunta por el lugar que la propia literatura en tanto disciplina ocupa en el espacio institucional.

En otra línea y aunque se trate de poesía, considero que para distinguir los problemas sobre los que trabaja el diverso campo de la crítica literaria cabe destacar la presentación que realiza Gonzalo Aguilar (2017) a propósito del riguroso estudio que efectúa Ornella Barisone (2017) sobre la poesía visual argentina; el crítico explica que durante mucho tiempo los estudios acerca de la poesía visual no tuvieron su espacio dentro de la crítica literaria pero tampoco en las artes plásticas. De esta diatriba surge la categoría de campo experimental que permitió dejar de lado la distinción convencional entre la palabra y la imagen. La argumentación de Aguilar se fundamenta en aquellas prácticas que escribieron en contra de lo que se conoció como el “giro lingüístico” y que son centrales para mostrar cómo todas estas preocupaciones están presentes a lo largo de todo el siglo XX y muchas de ellas, visibilizadas en la actualidad a partir de nuevos enfoques que siguen pensando en la relación entre las artes.

De modo más reciente, Speranza (2017) reflexiona sobre el valor del tiempo en la actualidad, en la cultura y en el campo del arte y la literatura; y se distancia del tiempo cronológico que organizó al relato moderno a partir de los <neo> y los <posts> para pensar en un tiempo topológico” (18) de la literatura y el arte que “se expande, se contrae, se pliega, se riza, se acelera, se detiene y enlaza otros tiempos y espacios”

(18). Speranza releva, analiza, comenta un conjunto de obras, de *cronografías* que aspiran a “una transformación cualitativa del tiempo” (21). Obras que como muchas de la que este corpus¹⁵ aspiran a tratar temas y formas de hacer cuyo horizonte es amplio, diverso y no se limita solamente a seguir preceptos, tradiciones o tópicos inaugurados previamente sino que producen en un presente cuyas posibilidades se vuelven infinitas, experimentales y aunque la palabra asuste, nuevas.

Gravita sobre estos diálogos la propuesta de Florencia Garramuño (2015) alentada por la perspectiva esbozada en el año 2004 por el crítico paraguayo Ticio Escobar quien propone pensar el campo del arte y de la literatura desde la idea de un *arte fuera de sí*. Esta denominación refiere, para el crítico y curador (2004), a los cambios en los modos de producción y representación de las artes y su relación con “lo real”. De esta manera, Escobar esgrime que el arte debe refundar su propio lugar y re-direccionar la mirada hacia un más allá del último límite que es lo extra-artístico, es decir, el universo del afuera, de la historia, de la cultura. Y por ello, el arte inclina su eje diacrónico hacia uno sincrónico donde se pueda infiltrar en los contenidos sociales, redes de información y discursos. En ese sitio, el arte, pierde su valor estético y autónomo y adquiere un valor ético, social y programático que permite este fuera de sí.¹⁶ Siguiendo estas ideas, Garramuño propone pensar en una crítica “inespecífica”

¹⁵ Dos comentarios al respecto. El primero se trata de las elecciones literarias y artísticas que realiza Speranza algunas son alejadas de las que esta investigación realiza (como es el caso de Cabezon Cámara) pero considero que cabe en las teorizaciones de la crítica junto con los análisis que realiza de escritores como Aira o Bellatin. El segundo comentario, tiene que ver con las series que Speranza elabora. Ella elige artistas y escritores de diversos lugares, muchos de ellos latinoamericanos, que habitan en otros sitios distintos a su lugar de origen y esto le permite dentro de su operación crítica inscribir a los propios artistas o escritores latinoamericanos en el mapa global del arte y la literatura.

¹⁶ Escobar también explica: “El arte ya no interesa tanto como lenguaje, sino como un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja hacia afuera” (disponible en http://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/4778_el_arte_fuera_de_si_2004_por_ticio_escobar.html). Más adelante, Escobar reconoce un nuevo problema al que se enfrentaría el arte que- a pesar de lo dicho- el arte tendría que poder diferenciarse de esa realidad confusa.

para un arte y una literatura que también lo son. Es decir, la crítica analiza diversas manifestaciones artísticas como instalaciones, textos literarios (de Eltit, Bellatin, Noll), *performances* y expresa que si el potencial político del arte está en la división de lo sensible que Rancière propone se debe colocar el acento en las redistribuciones que la literatura y el arte actual formulan desde una crítica inespecífica para un arte que también lo es. En relación con los planteos de Garramuño, el crítico y escritor Alan Pauls (2014) parte de los casos de César Aira, Mario Bellatin y Héctor Libertella para reflexionar sobre la relación entre vida y obra tal como cada uno de estos escritores la exhibe, expone, figura en sus textos y prácticas (artísticas, de mercado) derribando la antinomia biografismo-textualismo que la crítica muchas veces ha enfrentado. En el que el primero es pura exterioridad y el segundo pura interioridad. Sin embargo, si esta relación entre literatura y vida, sugiere Pauls, pasa por una práctica, entonces los límites se vuelven difusos y lo que se puede llamar “vida” se convierte en la continuación de la obra o viceversa. En esta dirección, el crítico y escritor también refiere a que estos autores logran articular en sus proyectos literarios la idea de literatura y figuración como parte constitutiva de sus ficciones. Pauls advierte dos cuestiones más, la primera es que el material con el que estos “ejemplos” -como los llama a estos casos de escritores- trabajan con su vida y de allí que utiliza el sintagma “Vida *ready-made*” algo que resulta sugerente para cotejar con parte de la hipótesis que esta investigación propone y que será recuperada en el último capítulo dedicado a la figura *ready-made*. La segunda, es que esta literatura que Pauls piensa como “expandida” en diálogo con lo que Krauss (1979) plateaba del campo expandido en la escultura, opera sobre el horizonte del arte contemporáneo en particular luego del giro conceptual y performático de los años sesenta y en la que la literatura se deja “trabajar en el más allá de las artes plásticas” en palabras de Pauls. Finalmente, en sintonía con

Garramuño, el crítico conjetura que estos escritores buscan a partir de la *performance* y el giro conceptual conectar a la literatura con el arte contemporáneo para sacarla de su propio cepo, es decir, de la especificidad que el modernismo impulsó y entonces esta “des-especificidad”- como la denomina Paul- resulta un arduo trabajo para la literatura a diferencia del arte contemporáneo que lleva décadas ejerciéndolo a partir del diseño de formas de vida, relaciones con el mundo y operaciones directas con el tiempo y el espacio. Asimismo, el prólogo que realiza Aguilar de la compilación de ensayos sobre literatura, arte, cuerpos y subjetividades que realizaron Mario Cámara, Luciana Di Leone y Lucía Tennina (2011) se plantea también esta idea de la literatura fuera de sí a partir de la mutación de soportes que exceden al libro y la urgencia por pensar en una literatura transnacional que atravesase diferentes artes. Aguilar se pregunta por este afuera de la literatura y sus implicancias y advierte que en todos los ensayos del libro lo que se percibe como el afuera es “lo real o sus restos” que es algo en movimiento, en disputa e inventándose constantemente.

Evidentemente en el campo de las letras existe un interés por reflexionar al ritmo en que la literatura cambia, muta, se transforma no sólo acerca de los cambios mismos sino sobre el lugar que ocupa la literatura dentro del universo del arte y conjeturar acerca de su capacidad para mover el límite de su especificidad. Objeto, el de la especificidad, que sigue siendo pertinente como pregunta, como problema teórico. Debido a ello y como adelanté, para pensar el potencial político, Garramuño toma una posición: producir una crítica inespecífica para materiales literarios y/o artísticos que también lo son. En esa “inespecificidad” ingresan dos aspectos que en esta tesis considero susceptibles de poder diferenciar como punto de partida para el abordaje de los textos literarios en cuestión. Por una parte, esta investigación tendrá en cuenta la relación entre literatura y otras artes; y por el otro, se tendrán en cuenta la relación

entre la literatura y materiales extra-artísticos-literarios en los casos que sea pertinente en función de delimitar las figuras del arte. Si bien el horizonte de lectura propuesto por Garramuño y Pauls respectivamente y que puede operar sobre objetos heterogéneos (literatura, instalaciones, *performances*, danza) resulta productivo para configurar un pensamiento sobre la literatura y arte contemporáneos; considero también que deslindar estos momentos pueda resultar otro aporte complementario.

En relación con este asunto, cabe anotar una cuestión que, aunque pueda parecer desviada, resulta fundamental esbozar acerca de la compleja cuestión de la autonomía del arte y la literatura. Marcelo Burello (2012) desde una historia conceptual realiza un recorrido profundo sobre esta categoría centrándose en su emergencia y sus usos en diferentes etapas. Y en este derrotero efectúa una explicación fundamental. El crítico establece que a partir del mentado principio de *Ut pictura poesis* de Simónedes de Ceos [“la poesía es como la pintura”] se fija un valor para toda la producción literaria que traza una relación fraternal entre las artes. Entonces, con el paso del tiempo la idea de autonomía estética debe derribar esta premisa en tanto y en cuanto la autonomía implica también una separación entre sí de cada arte en particular. De allí, explica Burello, que el *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y de la poesía* (1766) de Lessing consista en un tratado de especificidad para cada una de las disciplinas. Esto influyó a posteriori con el desarrollo pleno de la categoría de autonomía pues, una vez hecha la división entre artes, luego fue posible deslindar al arte en general del todo social. Teniendo en cuenta este asunto, cabe señalar que esta investigación privilegia analizar figuras del arte que se diseñan en las ficciones y permiten leer en diversas claves sobre procesos de producción y contextos y no desde la perspectiva de lo inespecífico que prioriza el análisis entre elementos extra-literarios y artísticos que atiende tanto a la inclusión de otros materiales como documentos, registros, discursos,

materiales cotidianos (en el caso de que se trate de instalaciones o *performances*), archivos como también de procedimientos artísticos que forman parte de una misma operación de lectura. Operación, cabe decirlo, que resulta fundamental para estudiar la cuestión de los límites de la literatura y las artes en relación con la praxis social.

Sin embargo, la propuesta de esta investigación es la de precisar, detenerse, en la relación que las ficciones del corpus proponen con el arte a partir de sus formas de referirlo, incorporarlo, volverlo parte constitutiva y figurarlo. La pregunta que guía esta perspectiva se traduce en ¿Qué dicen en sus tramas, procedimientos y figuras las ficciones del corpus acerca del arte en las que los cuerpos de los personajes, sus subjetividades y actuaciones son una condición fundamental en relación a la materialidad de la escritura?

La pregunta por los cuerpos, las subjetividades o la persona para la literatura ha sido y es, cada vez con mayor intensidad, una presencia fundamental que se manifiesta de múltiples maneras (corpus-texto, personajes con cuerpos intervenidos, mutilados, performers, explotados, objetos-cuerpos estetizados, personajes con cuerpos en constante pasaje o devenires). Para abordar esta cuestión el contrapunto entre la propuesta de Le Breton (2002) por un lado, y Nancy (2003, 2010) y Esposito (2007, 2011, 2016) por otro, ha resultado productivo para establecer el modo en que este asunto se despliega en las ficciones. Mientras que Le Breton desde una perspectiva antropológica y sociológica desarrolla diversas representaciones, discursos, prácticas e imaginarios sobre el cuerpo en la Modernidad, Nancy y Espósito lo piensan desde una perspectiva filosófica. En el caso de Nancy reflexiona sobre el cuerpo por fuera de un discurso moderno. Y el filósofo italiano, a partir de una biopolítica afirmativa, considera que el cuerpo funciona como posibilidad de una potencia. De esta manera, Le Breton (2002) rastrea desde el hombre anatomizado, el cuerpo-máquina, los

saberes populares por fuera del discurso médico y moderno hasta las representaciones a partir de los sentidos (por ejemplo, privilegiando la vista por sobre el tacto) y las ritualizaciones del cuerpo y del cuerpo-órgano. Así el antropólogo explica que el cuerpo moderno implica una ruptura del hombre con los otros sujetos, con el cosmos y con uno mismo donde se juega la soberanía del *ego*. Por ello, el pensamiento cartesiano del hombre como una máquina o un autómatas permite separar al cuerpo de la idea del hombre y la razón. Entonces, el cuerpo es signo de individualidad por un lado y de dualismo por otro. Un dualismo centrado en esta separación entre cuerpo y hombre que atraviesa las diversas representaciones del cuerpo occidental. Aquí aparece el saber médico que acentúa esta separación al concebir al cuerpo enfermo separado de la historia personal del sujeto en contraposición a los saberes populares como los del curandero que intentan reestablecer un equilibrio o unidad del sujeto a partir de la integración de la naturaleza, la historia personal del individuo y los males que lo aquejan. También Le Breton desarrolla los debates actuales sobre el rol de ciencia, la técnica y los diversos abordajes que la medicina desarrolla en pos del avance o bien en pos de un intento por superar esta concepción dualista del cuerpo.

Desde otra perspectiva, Roberto Esposito (2007, 2011, 2017) reflexiona sobre el dispositivo de persona para pensar en la cuestión del cuerpo y la vida. Propone centrarse en dos categorías relevantes: la tercera persona y una noción específica sobre el cuerpo. Respecto a la primera, el filósofo italiano, a partir del análisis de Benveniste sobre la tercera persona, desarrolla una filosofía de lo impersonal como forma de alejarse de la categoría de persona que, según Esposito, ha funcionado como dispositivo en el sentido en que produjo un efecto divisor en la construcción del ser humano. La tercera persona coincide con la persona viviente: la no-persona inscrita en la persona. Asimismo, la noción de cuerpo (y de cuerpo impersonal) encuentra su

aspecto afirmativo en tanto y en cuanto se evita la personalización en favor de “lo común” de los cuerpos, de las masas en lucha.

En otro sentido, Nancy propone volver a pensar y escribir el cuerpo. Él parte de la cultura Occidental y de una concepción que se ha desarrollado a partir del cristianismo, es decir, de un cuerpo ausente a partir de la idea misma de *corpus christi* (la hostia como cuerpo ausente y sacrificado al mismo tiempo que *es* el cuerpo de Cristo). Esta construcción genera angustia, un deseo de ver, tocar y comer el cuerpo de Dios. Para Nancy, inventamos el cuerpo y este fue el programa de la Modernidad: que se escriba el cuerpo mismo. Es decir, para escribir el cuerpo, en términos de Nancy, se debe ir más allá de este discurso y despojarlo de toda significación cristalizada. Es necesario que el cuerpo se entregue a su propio exceso y se inscriba así fuera del discurso, lo que él denomina una *excritura* del cuerpo en contraposición al cuerpo escrito (grabado, cicatrizado) que la modernidad ha construido y que dista de aquel que fue arrojado, desnudo y de antemano “*excrito* de toda escritura” (14). Lo interesante en la propuesta de Nancy es que esta *excripción* del cuerpo fuera del discurso se presenta casi como una imposibilidad, una aspiración que en las ficciones se realiza siempre de modo parcial, por pequeños momentos que vuelven a las narrativas como productoras de discursos alternativos a las representaciones que, por ejemplo, Le Breton describe. Es por ello que las conceptualizaciones de Nancy aunque imprescindibles en esta investigación son señaladas específicamente cuando se advierte esa grieta y porosidad que la ficción despliega aunque el estatuto del cuerpo *excrito* no sea constante. Estas teorizaciones incluyendo el contrapunto entre Le Breton y los filósofos se desarrollan específicamente en los diversos abordajes de las narrativas estableciendo cómo a través de las figuras del arte propuestas la disposición sobre el cuerpo, la persona y las subjetividades adquieren preeminente visibilidad. El

marco teórico de partida sobre esta cuestión será a partir de estas tres lecturas que realizan Nancy (2003, 2010), Esposito (2007, 2011,2016) y Le Breton (2002) y que se pondrán en diálogo sobre todo mediante el recorrido que traza Esposito a partir de la tercera persona para pensar en los cuerpos y las subjetividades. No obstante, a lo largo del desarrollo se incorporarán otras lecturas que reflexionen sobre las corporalidades, subjetividades o ciertas actuaciones y por lo tanto, se tendrán en cuenta estudios críticos que trabajan sobre la línea biopolítica como es el caso de Giorgi (2014), también las consideraciones de Deleuze (1984, 1990, 2002) en torno a devenires, figuras, actuaciones a partir de la repetición y la diferencia o dispositivos; sobres cuestiones performativas y performáticas en el caso de Butler (2011) Phelan (2011) y Schechner (2000, 2011); o bien en torno a los modos de producción que involucran al cuerpo del artista/escritor como se verá a partir de Groys (2014) y de Bourriaud (2009).

Una perspectiva teórica-crítica

Para llevar a cabo la presente investigación he debido tomar decisiones de corte metodológico para enfrentar al objeto de estudio enmarcado en el contexto contemporáneo. Estas decisiones que se despliegan entre lo metodológico y la elección del propio marco teórico se superponen en diferentes niveles de los que daré cuenta en virtud de establecer la perspectiva crítica desde la que se partirá en esta investigación. En primer lugar, el corpus en cuestión está compuesto enteramente por ficciones, narrativas que, a pesar de sus diferencias, presentan una serie de rasgos específicos comunes. Poseen todas o algunas de estas características: a) están compuestas a partir de texto e imagen (dibujo o fotografía), b) se han realizado adaptaciones artísticas contemporáneas a la publicación ya sea antes o después de la publicación del libro

(obras de teatros, un mural colectivo, performances)¹⁷, c) sus temas, tópicos y procedimientos están estructurados, organizados y constituidos a partir de prácticas o experiencias artísticas (*performances*, ejecuciones, instalaciones, entre otras). Por ello, se parte de la premisa que, en primera instancia, se trabaja con un material que es y se presenta como literario independientemente de 1) que se realicen (antes o después de la publicación impresa) teatralizaciones u otras puestas en escena, 2) que los autores practiquen otras artes como el cine o la fotografía en paralelo a su práctica escrituraria. 3) que se conformen con elementos provenientes del campo del arte contemporáneo tales como la fotografía, el teatro o el dibujo.

Desde la perspectiva de la Teoría Literaria, es posible abordar el análisis de textos ficcionales a partir de la elaboración de un corpus, entendido como un cuerpo de textos que se relacionan o imbrican entre sí. Los criterios para elaborar dicho corpus pueden ser variados y hasta motivos de disputas en el campo literario. Es así, como este tema fue debatido por escritores y críticos como Martín Kohan (2003) y Sandra Contreras (2003) primero; y Miguel Dalmaroni (2005) y Jorge Panesi (2005) después, todos ellos, redundaron sobre la idea acerca de cómo el crítico construye un corpus con diferentes criterios (a grandes rasgos) a saber: los que conforman un corpus de autor, los que lo hacen desde la idea de un grupo de textos “construido”, los que operan tras el “posible histórico” o “filosófico”.¹⁸ Por otra parte, la propuesta de

¹⁷ Algunas de estas adaptaciones ha sido impulsadas por los propios escritores, otras, por directores teatrales que ven una novedad o interés en ese texto como ha ocurrido en varias oportunidades a lo largo de la historia de la literatura. Un ejemplo de esto, es la novela *Beya* (2013) que por un lado se han realizados murales colectivos propuesto por los autores (en los años 2013 y 2014) y además una performance con texto original por fuera de los autores, actuada y dirigida por Marisa Busker en el 2016.

¹⁸ La observación que Martín Kohan realiza a Sandra Contreras acerca de su pretensión “totalizadora” para leer toda la obra de Aira pone de relieve un motivo que cabe aclarar. La obra de César Aira suele presentarse ante la crítica como inabarcable (en efecto, lo es en parte) pero a su vez, se sobreentiende que el proyecto literario de César Aira está vinculado a una idea de obra o continuidad en sus *novelitas* (como él mismo las denomina). Si bien hay estudios críticos aislados de diversas novelas son pocos los trabajos que intentaron abordar la mayor parte de su obra: a modo de ejemplo en Argentina se

Miguel Dalmaroni (2009) sobre la idea de “descubrir un corpus histórico emergente” - en el sentido de que existen obras o textos coetáneos que uno puede poner en correlación- resulta fundamental para pensar uno de los criterios que hicieron posible la selección de las ficciones propuestas. No obstante, este hecho no le quita el carácter de “construcción” por parte del crítico ya que la selección de las obras de cada autor está atravesada por esta perspectiva. En consecuencia, el conjunto de textos seleccionados permite analizar relaciones, cruces, tensiones a partir de ciertos ejes que estructuran el análisis. El criterio de selección de las ficciones se ajusta a la propuesta de investigación en dónde las figuraciones del arte aparecen con mayor fuerza o proponen desvíos productivos como también el de proponer un corpus flexible que permita iluminar sobre futuros textos.

El movimiento que esta tesis propone tiene una dirección concreta: parte de pensar la relación entre la literatura y arte a partir de los textos literarios propuestos y por ello, la perspectiva inicial será la de la crítica literaria y todo lo que ésta conlleva en sus cercanías con la filosofía, la estética, los estudios culturales y la antropología entre otras disciplinas. No obstante, en el horizonte de lectura se tendrán en cuenta las intervenciones, adaptaciones por fuera del libro que los escritores realizaron (en los casos que sea pertinente) teniendo en cuenta que se trata de autores cuyos proyectos literarios se conciben como una obra en proceso, abierta o en movimiento. Así tenemos el caso de Cabezón Cámara que escribe *Le viste la cara a Dios* (2011) en e-book que luego se transforma en otro texto con nuevo soporte y formato. Eltit por su parte además de su producción literaria y de su participación activa en el CADA,

encuentran los trabajos de Sandra Contreras (2002) y el de Mariano García (2006) que han realizado un importante aporte al campo para comprender la compleja obra del escritor argentino. Por otro lado, considero que es posible incorporar a César Aira a una serie literaria en la que sus textos se leen a la luz de otros y viceversa ya que su práctica escrituraria ha funcionado como punta de lanza para experimentaciones de otros escritores tal como se indicará en el primer capítulo.

siempre realiza trabajos en colaboración como el caso de su vínculo con Lotty Rosenfeld primero en el CADA y luego, Eltit como guionista de documentales que Rosenfeld prepara para el ámbito universitario. De forma distinta, la apertura de la obra de Aira se relaciona con el continuo narrativo que despliega a lo largo de su copiosa producción al punto tal que muchos críticos postulan que su obra no puede ser leída a partir de ficciones aisladas. En este punto este trabajo ejerce un movimiento contrario, pues, solo se limita a trabajar dos novelas de su producción planteando que es posible incorporarlo a las series que esta tesis arma sin perder de vista la propuesta del continuo narrativo que el escritor desarrolla. Por su parte Mario Bellatin despliega un proyecto bastante complejo puesto que sus textos son constantemente reescritos o retomados por fragmentos, partes, sintagmas en las sucesivas ficciones. Al mismo tiempo, una edición de un libro puede ser diferente a otro mostrando varias versiones de un mismo escrito. También se producen textos (que podrían ser hipotextos) de otros haciendo muy difícil la distinción de un original y sus sucesivas versiones o derivas. Esta característica es abordada por la crítica genética en la que investigadores como Graciela Golduchk, Laura Conde o Juan Pablo Cuartas entre otros, intervienen y trabajan desde la idea de un archivo que siempre está abierto y en constante transformación. Si bien esta investigación se enfocará en ficciones determinadas, todas estas características y cuestiones explicitadas serán tenidas en cuenta en los casos que sea pertinente de modo tal que esta tesis pueda contribuir a los diferentes estudios sobre cada proyecto literario de los autores que integran el corpus.

Esta decisión podrá arrastrar un segundo problema o decisión metodológica, y es el de tomar una posición acerca de “los límites de la literatura” y por ende, los límites de la disciplina llamada “Estudios literarios” (Giordano 2008, 2010; Bernabé 2015). En este caso, y como esta tesis se plantea una tesis de literatura que trabaja sobre una

problemática actual en la que estos límites, conceptos (de literatura, estudios literarios) entran en tensión, optamos por dialogar, discutir con aquellas perspectivas que desde la propia crítica literaria han buscado diferentes respuestas a la cuestión de la relación entre literatura y artes. Y cuyas posibles respuestas serán especificadas y se desprenderán del propio análisis que esta investigación desarrolla.

La siguiente decisión se trata de la cuestión historiográfica. En virtud de que los textos seleccionados fueron producidos en el último tramo del siglo XX y comienzos del XXI, propongo formular miradas, planteos retrospectivos sobre la relación que las narraciones entablan con las vanguardias sólo en aquellos casos que sea oportuno en virtud de no superponer momentos, periodos y teorizaciones heterodoxas sobre la historia de las vanguardias que requerirían una investigación específica que estudie la relación entre las narrativas contemporáneas y los posibles retornos o resignificaciones de prácticas vanguardistas. No obstante, las referencias, filiaciones, alusiones e instrumentalizaciones que autores como Aira, Bellatin o Eltit realizan en torno a las vanguardias y neo-vanguardias será tenida en cuenta siempre y cuando su inclusión contribuya a la delimitación de las figuras del arte que esta investigación elabora.

Por ello, esta tesis toma una posición crítica precisa: leer un corpus literario cuyas características temático-formales proponen una apuesta poética enraizada en el arte contemporáneo. Boris Groys (2014) en su introducción al libro *Volverse público* efectúa una distinción interesante para abordar estudios sobre arte en la que diferencia una perspectiva estética de una poética. Mientras que la primera está centrada en el análisis sociológico del arte y presupone la subordinación de la producción artística al consumo, es decir, se centra en la experiencia estética del espectador; la segunda, se centra en la perspectiva del productor. Para el crítico esta diferencia en el arte

contemporáneo es importante puesto que actualmente existen nuevas condiciones debido a los cambios tecnológicos y las prácticas asociadas a ellos como las del propio público que está más interesado en producir imágenes que en contemplarlas. Este desplazamiento del punto de vista del consumo a la producción Groyes lo identifica a partir de la vanguardia histórica en artistas como Kandinsky, Malevich o Duchamp en los que comienza a avizorarse una autopoética en la producción del “Yo público”. Asimismo fueron artistas que más que buscar un efecto de shock en el público lo que demostraron fueron las condiciones mínimas para generar efectos de visibilidad, es decir, obras hechas de pura subjetividad. En definitiva, para el crítico es importante partir de la perspectiva poética para estudiar al arte contemporáneo puesto que no se trata de pensar en un carácter mimético del arte en el que se refleja una realidad dada de antemano que es el campo social y real en donde el arte y la literatura se producen según la perspectiva estética. Sino de considerar que ese campo también es diseñado “artísticamente” por personas públicas y por ello, se trata de creaciones artísticas artificiales. La propuesta de Groyes aporta una perspectiva que puede ser fructífera en el terreno de la literatura. Precisamente en este campo la cuestión del acceso a lo real o sus posibles representaciones son motivo central de la literatura que constantemente se pregunta por las estrategias que ejerce para abordar estas cuestiones. Las ficciones del corpus trabajan sobre un imaginario centrado en la producción, en los procesos y en el diseño de condiciones de visibilidad que más que referir a un campo social “real” lo que hacen es horadarlo para demostrar otras posibilidades ficticias, imaginadas, inventadas que reafirman la potencia de una literatura que sigue produciendo en un tiempo histórico presentista para usar la expresión de Hartog. Y en este sentido, el corpus literario propuesto traza vínculos con el arte en los que se opta por alejarse del modelo de una forma de representación, aquella que Rancière (2010) llama clásica o

mimética, por otros modos que a veces se tramarán a partir de la horizontalidad entre regímenes de expresión a partir de la constitución del dibujo, el teatro o la fotografía; y otros en los que la presencia del arte estará íntimamente ligada a los procedimientos y motivos.

CLAVES DE LECTURA

Para llevar a cabo la presente investigación, he privilegiado dos figuras estructurantes a saber: la *puesta en escena* y el *ready-made*. Ambas asumen modalidades diversas como también trazan puntos de contacto entre sí. Conceptos provenientes de otras campos de expresión (el teatro y las artes visuales respectivamente) que la literatura re-elabora y pone a funcionar en la escritura. Y aunque sean categorías que procedan de otros campos artísticos he partido de la propia literatura para su conceptualización. Esto forma parte de una propuesta crítica y metodológica que la presente investigación formula.

De esta manera, en el primer capítulo se presentan ambos términos a partir de Diamela Eltit y César Aira respectivamente. Uno y otro desde proyectos literarios divergentes funcionan como precursores en el sentido borgeano: la crítica ha vinculado la prosa performativa de Eltit y Bellatin como una característica en común, también ha relacionado con frecuencia a Bellatin y Aira¹⁹ como escritores con una propuesta contemporánea con puntos disímiles pero próximos en sus proyectos, o bien; la impronta aireana deja sus huellas en textos como los de Cabezón Cámara. Debido a esto, el primer capítulo se organiza en dos grandes apartados y al tiempo que se presenta a la escritora Diamela Eltit y a César Aira respectivamente se establecen las dos figuras del arte que propone este trabajo.

¹⁹ Algunos trabajos que vinculan a ambos escritores y se abordan a lo largo de los capítulos pertenecen a Laddaga (2007), Pauls (2005, 2014), Speranza (2006) entre otros.

En la escritora chilena es posible advertir su apropiación de la categoría de la puesta en escena, su interés por el teatro, por el siglo de Oro como parte de sus saberes y también de su concepción sobre la *mise en scène* tanto en sus lecturas como entrevistas y ensayos pero sobre todo en su traspaso a las ficciones que escribe. Asimismo, Eltit promueve la escritura dramática tanto en adaptaciones de su propia obra como es el caso de *Mano obra* (2002) con la que elaboró una adaptación teatral paralela como en otros proyectos colaborativos. De esta relación que la escritora establece entre la puesta en escena y su propia práctica de escritura es que se conceptualiza esta categoría como figura que no sólo tendrá su asidero en las novelas de Eltit sino también en otros textos del corpus. En este mismo apartado a través de la novela *Mano de obra* se analiza cómo se pone en escena un cuerpo móvil que se *excribe* en el sentido de Nancy. Al tiempo que quedan establecidos los lineamientos para la *puesta en escena* tal como opera en esta investigación.

En el caso de Aira, el concepto-obra del *ready-made* duchampiano es un tema que le interesa particularmente al escritor y lo hace funcionar en sus textos de maneras divergentes. A partir de un recorrido por las propias conceptualizaciones que realiza sobre esta categoría artística y también sobre el modo en que la crítica literaria ha leído la relación del escritor con Duchamp es posible pensar en el *ready-made* como una figura operativa que cobra visibilidad en la escritura. Por este motivo, también se revisan ficciones y ensayos del propio escritor argentino quien pone en funcionamiento esta noción en diferentes niveles. Asimismo, por medio del análisis de *La villa* se desarrolla cómo un carrito cartonero y el trazado de la villa porteña se diseñan como posibles *ready-mades* ostentando cuerpos sinestéticos. Finalmente la figura del *ready-made* se establece para ser retomada en profundidad en el último capítulo. Como cierre del capítulo, el apartado *Puntos de contacto I: el ready made en*

escena propone establecer vínculos entre los dos términos propuestos al tiempo que se detiene en la idea de escena enunciativa como un procedimiento base que contribuye al diseño de cada figura. De este modo, se presentan dos series posibles para estudiar este procedimiento: la enunciación escénica y la enunciación performativa.

El segundo apartado de este primer capítulo tiene como propósito poner en funcionamiento la *puesta en escena* y el *ready-made* en Cabezón Cámara y Echeverría por un lado y en Mario Bellatin por otro, como modo de presentar a la totalidad de los autores sobre los que trabaja esta tesis. El apartado dedicado a *Beya* analiza cómo el *ready-made* se hace visible en el nivel estructural del texto. Asimismo, la sección que sigue dedicada a dos textos de Bellatin pone en funcionamiento la expansión y las posibilidades que abre la *puesta en escena* sobre todo teniendo en cuenta el modo que en que los cuerpos performáticos y *excritos* cobran visibilidad.

En el segundo capítulo, se disponen series literarias de todos los escritores en favor de identificar y analizar las modalidades de la *puesta en escena*. Esto significa que no se trabaja a partir de autores sino de series de textos que encuentran sus puntos de cruce. Para conceptualizar y ahondar en las formas en que la figura se despliega se proponen tres modalidades a saber: las *ejecuciones* que comprenden ritos de pasaje y bailes o contorsiones corporales; las *performances* y las *instalaciones*. Cabe realizar una aclaración, si bien el concepto de puesta en escena dentro del campo de las artes escénicas entra en tensión o conflicto con las otras categorías empleadas como la de performance o la de instalación (puesto que no se trata de lo mismo), en la forma que esta investigación concibe dichas categorías es posible subordinar una a las otras. Porque la puesta en escena en la escritura es capaz de trazar escenarios textuales, personajes en acción que buscan constantemente hacer visible las subjetividades de los personajes, resaltar corporalidades y en la que la escena enunciativa como

procedimiento de la escritura colabora en la constitución de la figura. Y en este sentido, a partir de esta idea más global de la puesta en escena es posible delimitar las otras modalidades específicas que se han mencionado (*ejecuciones, instalaciones y performances*) y que tendrán su marco teórico específico para establecer la relación de estas prácticas en el plano literario.

Las *ejecuciones* permiten a través de los ritos de pasaje (en la que funciona una conexión entre lo teatral y ritual) configurar corporalidades liminales que desajustan representaciones sociales. Los bailes y las contorsiones, en cambio, producen cuerpos incontrolables o sin límites. Mientras que la *performance* se figura en las ficciones irrumpiendo en lo cotidiano y mostrando un quiebre en la que se producen subjetividades y cuerpos anómalos e impersonales (en el sentido de Esposito); y populares y marginales. Finalmente, la figura de la *instalación* reúne ficciones en la que la propuesta entre lo verbal y lo visual exhibe un corpus de cuerpos por un lado, o bien; cuerpos diáfanos, traslúcidos y opacos a partir del uso del dibujo y de la fotografía en una relación de horizontalidad con la prosa literaria.

El tercero y último capítulo desarrolla dos modalidades posibles del *ready-made*: *El relato como libro y entropías literarias*. En el primer caso, se trata de pensar en cómo las ficciones del corpus se encuentran atravesadas por esta idea en la que a partir de la escena enunciativa se diseña una idea de libro literario (más precisamente, un *libro ready-made* recuperando la propuesta de Aira) que se construye a medida que el lector imagina ese libro en superposición al propio que está leyendo. Libros hechos a partir del relato de las vivencias del narrador que cuenta su historia y periplo a partir de una experiencia particular con el cuerpo. En cambio, las *entropías literarias* refieren a la conformación por parte de los personajes de objetos-artísticos o artesanías como la cabeza de una Virgen intervenida, un carrito cartonero, esculturas deformes o bien,

cuerpos que se vuelven arte a partir de un rostro-paisaje, un pesebre viviente o un cuerpo carbonizado como centro de una instalación. Todo ellos operan como productos culturales cuyas corporalidades se inscriben en un espacio diseminado y fragmentado de elementos divergentes y entrópicos que se impone frente a un capitalismo avanzado que las ficciones imaginan como modo de gravitar por sus contextos de producción.

A modo de cierre de este último capítulo, hay espacio para una nueva sección que tiene que ver con un segundo momento de los puntos en contacto entre las dos figuras principales (*puesta en escena* y *ready-made*) que se establecieron en el primer capítulo. En este apartado se traza una cartografía de lo recorrido y se reflexiona sobre otras zonas en común que poseen estos dos términos en cuestión y en los que se vuelve sobre la idea de “figuras del arte” plausible de delimitar en las narrativas.

Por último, si en el transcurso de la lectura es posible identificar las figuras del arte o alguna de sus modalidades en ficciones que pertenecen al corpus pero que no han sido desarrolladas en esta investigación, la tesis también habrá cumplido uno de sus objetivos. Porque de lo que se trata es de proponer y analizar críticamente los textos a partir del problema presentado en la hipótesis de trabajo sin por ello agotar las posibles combinaciones de lecturas que de la serie de textos se desprendan. Esto se traduce en el deseo de poner en funcionamiento una suerte de máquina crítica que activa estrategias de lectura para abrir nuevas preguntas.

CAPÍTULO I

EL ARTE COMO FIGURACIÓN EN LA LITERATURA

Precursores contemporáneos

El sintagma del título señala, tal como adelantamos en la introducción, a Diamela Eltit y César Aira, cada uno desde sus propuestas literarias, como precursores de una narrativa contemporánea que hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI renuevan los cruces entre literatura y arte estableciéndose como una cuestión relevante. El término “precursor”, a esta altura quizás, le pertenezca a Borges (2005) quien sentencia: “cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (95). Con ello, no se trata de pensar en antecedentes o generaciones entre escritores sino el modo en que sus trayectorias se resignifican conforme a los lugares o desplazamientos que se dan en el campo literario.

En este sentido, fue Julio Ortega (2009) por ejemplo, quien señaló la coincidencia de la prosa performativa de Mario Bellatin con la narrativa de Eltit²⁰ estableciendo lazos entre ambos a partir de semejanzas estéticas vinculadas a diferentes formas de la teatralidad y la performance (éste último concepto se articulará a lo largo de la tesis). Esta relación que el crítico realiza muestra ciertos intereses en común más allá de las diferencias estéticas de cada escritor; en Diamela Eltit, un estilo más cercano al barroco²¹ y en Mario Bellatin, un estilo más despojado y experimental como rotulan algunos críticos.²²

²⁰ Ortega esgrime: “Es evidente, por lo demás, el parentesco de esta obra con la de Severo Sarduy, de impronta lezamiana; y es intrigante su vinculación con los textos narrativos del poeta y artista peruano Jorge Eduardo Eielson, y menos obvia la coincidencia con la prosa performativa de Mario Bellatin” (56).

²¹ Eltit al respecto de las relaciones entre la estética barroca y el neobarroco en una entrevista reflexiona: DE: Disrupción. Se han roto los canales..., un fenómeno bien sabido. Entonces, claro, es muy difícil sentirse parte del *boom*, ¿cierto?, que sentirse parte de un...Primer tiempo, *boom*. ¿Quiénes forman parte del *boom*? (...) Entonces, en ese sentido me parece muy interesante la teoría de Sarduy, del neobarroco. Me gustó mucho su libro, ese donde toma el texto de Donoso, *Escrito sobre un cuerpo*.

La impronta precursora de César Aira establece un camino con la puesta en marcha de procedimientos y estrategias narrativas que varios narradores retoman, refuerzan y hasta continúan. Muchos implementan procedimientos semejantes a los del escritor argentino (historias desopilantes, formas de autofiguración, usos de los géneros, tematización del procedimiento, formas de la androginia, motivos artísticos) aunque se escriban novelas con un estilo propio y diferenciado de la narrativa de Aira. Como es el caso de Gabriela Cabezón Cámara quien realiza ficciones con tramas disparatadas, humor, cruces de géneros textuales, y sobre todo tematizaciones artísticas a pesar de que su estilo sea distinto en cuanto a cuestiones vinculadas con la preeminencia de una escritura preocupada por reflexionar sobre la cuestión heteronormativa, el discurso femenino, la búsqueda de un lenguaje y un tono particular entre otras diferencias.

El segundo término del sintagma “contemporáneos” alude al contexto en que se producen las narrativas que integran el corpus de Eltit y Aira respectivamente, entendido éste como desfase (Hartog 2007) de un tiempo “sin tiempo” (en el sentido de la dificultad en la percepción de una progresión cronológica). Siguiendo al propio Hartog, para Giunta (2012) el pasado también reaparece de alguna manera en el presente de lo contemporáneo justamente porque se enfrenta con lo irresuelto de la historia. Se retoma al pasado desde las imágenes del arte para analizar o poner en cuestión el estatuto de las iconografías gestadas por diferentes imaginarios como el de

Pero yo no sé si soy neobarroca. Porque para ser neobarroca tendría que ser, pues sí, de acuerdo a tal texto, a tal otro, a tal otro, a tal otro... Pero me imagino que hay muchos textos neobarrocos que yo no conozco. Yo me he sentido cerca del barroco que es otro cuento. (...) porque el neobarroco es una categoría... ¿teórica, no? Porque... ¿quiénes forman del neobarroco? Fuera de Sarduy, ¿Quiénes? LM: No es fácil responder. Pero por lo menos uno puede señalar, en este sentido dos aspectos muy importantes, vertientes ambos de una misma constante. El énfasis en el significante, y por otra, el énfasis en el cuerpo. Me parecen aspectos centrales dentro del concepto de neobarroco de Sarduy, y creo que también en tu propia escritura. DE: Sí pero eso yo lo tomo del barroco. Yo no podría haber llegado a eso sin Góngora, sin la lectura de Góngora endiablidamente significativa y provocativa. Pero es posible... Si hay que nombrar como neobarroco..., sí, yo tengo una relación de admiración con el barroco. De admiración bastante alta. (...) (107-108).

²² Por ejemplo, Graciela Speranza (2006) califica de “prosa seca” al estilo de Bellatin.

Nación. Esto forma parte del repertorio de lo contemporáneo. Así como la curadora y crítica ejemplifica esto con la obra de Felipe Noé sobre el peronismo es posible pensar en los usos del pasado reciente que Eltit encabeza en sus ficciones. De este modo, la escritora trabaja cuestiones ligadas a la historia nacional de Chile sobre todo en lo que respecta a la dictadura de Pinochet y la posterior instalación del modelo neoliberal y en las que novelas como *Mano de obra* (2002) e *Impuesto a la carne* (2010) gravitan sobre estos asuntos. Aira -por su parte- conjetura el pasado desde una idea de anacronismo. En su ensayo *Las tres fechas* esgrime acerca del poder de la literatura de expresar el futuro porque en éste se materializa lo que sucede de trascendente en el presente. El movimiento es interesante sobre todo teniendo en cuenta que Aira escribe “hacia adelante” huyendo de un texto para decantar en otro. Líneas después, el escritor exhortará que la percepción de nuestra propia época es anacrónica cuando reflexiona sobre la literatura de ciencia-ficción que pretende pensar el futuro y se convierte en documento del pasado (en el sentido en que se puede ver cómo se leyó un futuro posible que dice más sobre el presente de producción que sobre el porvenir). Más allá de las diatribas del escritor quiero señalar su énfasis para pensar estas relaciones entre pasado, presente y futuro a partir de la premisa del anacronismo. De esta manera, la idea de lo contemporáneo atraviesa más que una relación con el futuro (como Hartog visualiza en el futurismo y otras vanguardias) un vínculo con el pasado que se resalta de diversas formas actualizándose en el presente de estas narrativas. Desde el presentismo como un “presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil” (40) que anticipamos en la introducción y caracteriza Hartog, tanto Diamela Eltit como César Aira dejan ver en sus ficciones (y ensayos) una propuesta sobre la relación de la literatura con otras prácticas de arte en las que el cuerpo, las subjetividades y actuaciones puestas en los personajes descoloca: formas de representación y discursos

dominantes. Narraciones enraizadas en un presente que actualiza oblicuamente cuestiones del pasado, a veces un pasado cercano; otras, de uno lejano que tiende un puente para reflexionar sobre coordenadas actuales. Tal es así, que Aira se sirve de su lectura sobre las vanguardias para establecer una forma de producción que genere más literatura mientras que Eltit se sirve de la historia de Chile para actualizar continuidades y cambios que entrelazan la política y la literatura pero también señalan una búsqueda por reflexionar sobre formas de representación de la literatura.

Como se anticipó, estas cuestiones son susceptibles de analizar a partir de dos figuraciones del arte presentes en sus ficciones: *La puesta en escena* y el *ready-made* cada una con sus modalidades específicas. Asimismo, también es posible advertir ambas figuras en las narrativas del corpus perteneciente a Mario Bellatin y Gabriela Cabezón Cámara respectivamente.

Puesta en escena: Diamela Eltit y una novela de pos-dictadura

El cruce entre literatura y arte con un énfasis sobre el cuerpo en la literatura de Eltit viene dado por su participación en el CADA (Colectivo de Acciones de Arte) durante la dictadura de Pinochet. Y también por sus primeras novelas donde el cuerpo se cruza con el lenguaje del cine o del teatro como ocurre en *Lumpérica*. Una novela que fue publicada en 1983 a diez años del golpe de estado en Chile, a pesar de su escasa recepción inmediatamente posterior a la publicación, conforma un texto experimental en el que la literatura y las artes se traman para cuestionar formas de representación ligadas a la lengua, el Estado, la Nación, el control de los cuerpos y las subjetividades, al género pero también al vínculo entre las propias artes, motivos por los cuales hacia los años noventa y, en el marco de los Estudios Culturales, parte de la crítica orientó la atención sobre este texto y sobre el resto de la obra de la escritora. *Lumpérica* coloca a un cuerpo (el de L. Iluminada) en una plaza pública y a partir de escenas, luces, personajes narrados a partir de fragmentos, enunciaciones variadas, registros ficcionales de tomas fílmicas conforma una trama en las que cuerpo y arte se yuxtaponen. Ya en uno de los primeros estudios sistematizados sobre la narrativa de Eltit, compilado por Juan Carlos Lértora en 1993, Nelly Richard a propósito de *Lumpérica* y la narrativa de Eltit en general, esgrime: “Tal como lo real es puesta en escena, escenificación (...) el cuerpo y la biografía son figuración y representación: teatralización del yo, montaje y trucaje gracias a la instrumentalización de la técnica, cuyo dispositivo remodela la herida en tatuaje, el dolor en grafía” (45).²³

²³ En una línea semejante, Rodrigo Cánovas relaciona el Chile que se representa en *Lumpérica* como una suerte de teatro de la crueldad. Cf. Cánovas, Rodrigo “Diamela Eltit. Algunos años antes, algunos

Quien aborde un análisis ya sea parcial o exhaustivo de la obra de Diamela Eltit no podrá evitar tener en cuenta algunos aspectos fundamentales. Ella es artista, escritora pero también es crítica literaria. Su narrativa se encuentra atravesada por discursos críticos tales como el psicoanálisis, el marxismo y de perspectivas como la biopolítica y el género, entre otras. Por ello, sus ficciones poseen una dimensión ensayística-filosófica que la crítica literaria se ha ocupado en señalar con énfasis. La escritora chilena en una recopilación de escritos y entrevistas de y sobre ella, advierte:

Yo soy una persona formada en el área literaria, no tengo especialización en el campo de las ciencias sociales, y por lo tanto, carezco de solvencia teórica en este campo. Pero sí estoy segura de que no hay ninguna escritura ajena a la experiencia política y, más aun, diría que la escritura es política. No lo señalo en tanto una cuestión lineal de tendencias políticas, sino más bien me refiero al escenario textual. Es decir, escoger una determinada sintaxis entre otras posibles ya implica una toma de posición de la letra (Entrevista de Adrián Ferrero, Eltit 2008 295-296).

Eltit adopta una posición política para pensar su práctica literaria. Este lugar está relacionado con sus experiencias previas. Como anticipamos al comienzo, hacia 1979, Eltit integra el grupo de arte conocido como CADA durante la dictadura de Pinochet. Formaban parte de este grupo los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita²⁴. El objetivo de ellos fue intervenir el espacio público promoviendo y reflexionando sobre la relación entre arte y sociedad. Este colectivo se inscribió bajo lo que se conoció como la “Escena de Avanzada” en Chile, término acuñado por Nelly Richard (1987) para referirse a diversos artistas, grupos y acciones artísticas que mezclaban arte, cine, escritura y video. En este

años después. En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Rubí Carreño (Comp.). Madrid: Iberoamericana.

²⁴ Tres acciones de arte que realizó este colectivo fueron bien conocidas: *Para no morir de hambre en el arte* (1979), *¡Ay Sudáfrica!* (1981), *NO +* (1983). Robert Neustadt en el año 2001 les realiza una entrevista a Raúl Zurita y a Diamela Eltit (miembros del CADA) en donde los artistas-escritores describen con detalle algunas de estas acciones. Cf. “Arte y política desde 1960 en Chile”. *Revista de Crítica Cultural*, N°29/30, noviembre 2004, pp. 44-45.

contexto, la pregunta que los artistas de la Avanzada se hacían y dejaban vislumbrar en sus intervenciones era acerca del significado y límite de su práctica en el contexto represivo. Nelly Richard (1993) restituye este contexto:

Contra ese expresionismo de la contingencia [de la izquierda militante ortodoxa] batalló un segmento artístico y literario de corte neo-vanguardista empeñado en la reconceptualización crítica del pensamiento cultural que, después de 1977, estremeció la red de la cultura académica e institucional, desatando conmociones sin precedente en el pasaje de las artes visuales, la poesía y la literatura. La obra de Diamela Eltit es parte inaugural de esta escena chilena de producción y reflexión críticas que desarticuló y reformuló-explosivamente-el sistema de codificación estética de la palabra y de la imagen (37-38).

Justamente por estas características que releva Richard, las intervenciones del CADA fueron motivo de debates entre los críticos literarios y culturales que intentaron conceptualizar no sólo las prácticas político-artísticas durante el golpe si no todo el contexto chileno de los sesenta y setenta en los que el activismo artístico y político fue fructuoso más allá de las diferencias entre las décadas²⁵. En paralelo a estas prácticas y a su actividad literaria, Diamela Eltit realiza varias performances o intervenciones en las que expone su propio cuerpo. Por ejemplo, en 1980 realiza un video titulado “Zona de dolor” en donde se corta y se quema la piel antes de ir a un burdel a leer partes de su novela *Lumpérica*.²⁶

Estos antecedentes de la escritora trazan un recorrido de continuidad y de ruptura respecto al contexto de producción de *Mano de obra* (2002). Continuidad porque el

²⁵ Por ejemplo: para Jaime Donoso (2009) el CADA se acerca más que otras prácticas de la Avanzada a lo panfletario y al muralismo (próxima, aunque diferentes, a las prácticas de finales de los sesenta y principios del setenta del muralismo brigadista de izquierda, por ejemplo). Y Galende (2014) lee las prácticas del CADA como una excepción en el sentido en que no sólo estas prácticas se limitan a testimoniar la catástrofe (como otras prácticas contemporáneas a ellos) ni a transformar la vida en su totalidad (como pretendían los muralistas o la pintura política) sino que se manifiestan de manera más limitada y local. Galende lo rotula como "comunismo de ocasión" o "comunismo de contingencia" (184).

²⁶ La trama y el video se pueden consultar en la página del Instituto Hemisférico de *Performance*: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>

carácter teatral ocupa un lugar central en la narración de la escritora y ruptura porque se configura un discurso sobre las subjetividades y los cuerpos enraizado en un contexto nuevo que es el de pos-dictadura inscripto en la política neoliberal y de mercado.²⁷

Acerca de este carácter teatral, Cristian Opazo (2009) releva que *Mano de obra* se llevó al teatro en el año 2003 bajo la dirección de Alfredo Castro. El crítico se pregunta por las características formales del texto y los mecanismos de representación que posee la novela por un lado, y el hecho teatral, por otro. En efecto, es interesante la propuesta de Opazo que intenta leer aspectos teatrales ligados a la ficción. Sin embargo, desde una perspectiva semiótica, esboza, quizás sin profundizar, la idea de que la trama textual está configurada como si fuera una suerte de didascalía que hace a la ficción susceptible de ser adaptada teatralmente²⁸: “...desde la perspectiva teatrista con <ojo semiótico> (...), tanto la parquedad de la sintaxis como la mecánica robótica de los verbos aproximan el discurso del <ojo-cámara> a las didascalías (...) de los textos dramáticos de postvanguardia...” (229-230). Si bien un estudio desde una perspectiva semiótica (incluso con mayor detalle que la que alcanza en este artículo Opazo) sobre la modalidad de la novela en relación al texto dramático podría ser iluminador²⁹, la cuestión teatral se encuentra más allá de la sintaxis y atraviesa toda la novela tanto en el aspecto temático-formal como en el discurso que se establece sobre los cuerpos y las subjetividades que se enraízan en los personajes. De esta manera,

²⁷ En el trabajo que reúne Rubí Carreño (2009) se pueden leer las diversas formas de situar la obra de Eltit posterior a la dictadura. Más allá de los diferentes análisis el denominador común siempre será el avance neoliberal entre las cuestiones locales y las globales. Cf. Carreño, R. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Madrid: Iberoamerica. Llanos, Bernardita (ed.) (2006). *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

²⁸ La puesta en escena de Alfredo Castro fue a partir de una adaptación del texto que la propia Eltit realizó y que luego fue publicado como adaptación.

²⁹ También Opazo establece una relación con el teatro de la crueldad de Artaud: “De ahí que enfrentarse a un texto cruel sea situarse ante una representación donde lo que está en crisis no es un orden social externo sino, muy por el contrario, la misma acción de representar la crisis.” (233). La relación no deja de ser sugerente a pesar de su breve desarrollo.

Mano de obra formula una *puesta en escena* en la que las actuaciones de los personajes figuran cuerpos que se exceden y se exponen.

El término *puesta en escena* es una noción que proviene del teatro, sin embargo, dada la concepción que la propia Eltit desarrolla sobre la literatura y el arte, se convierte en una categoría que resulta productiva para pensar en cómo los cuerpos se plasman, en sus textos literarios, a partir de una noción que justamente quiere mostrar y hacerlos visibles. En el diccionario de Pavis, la *puesta en escena* es definida a partir de sus funciones:

Veinstein propone dos definiciones de la *puesta en escena*, según el punto de vista del gran público y el de los especialistas: 'En una acepción amplia, el término *puesta en escena* designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación' (...) 'En una acepción restringida, el término *puesta en escena*, designa la actividad que consiste en la disposición, en cierto tiempo y en cierto espacio de actuación, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática' (1955:7).³⁰

Pavis recoge por un lado, la *puesta en escena* como una noción elemental en la que, en un escenario, se disponen elementos teatrales para la realización del hecho teatral y por otro, en la “interpretación” que requiere una obra dramática para su concreción. Ambas definiciones designan a la *puesta en escena* como una categoría general en la

³⁰Pavis, Patrice (1987). *Diccionario del Teatro*. Editor: Wilku (v1.0) ePub base v2.1. También al respecto se dice: “La noción misma de *puesta en escena* es reciente, ya que sólo data de la segunda mitad del siglo XIX (y lo mismo puede decirse del empleo de la expresión '*mise en scène*' en Francia desde 1820, ej.: VEINSTEIN, 1955:9), cuando el director escénico se convierte en el responsable 'oficial' de la dirección del espectáculo. Anteriormente, eran el regidor o, más frecuentemente, el actor principal los encargados de montar el espectáculo según un molde preexistente. La *puesta en escena* se asimilaba a una técnica rudimentaria de ubicación de los actores. Esta concepción prevalece a veces en el gran público, para quien el director sólo tiene que reglamentar los movimientos y las luces. B. DORT (1971:51-66) explica el advenimiento de la *puesta en escena* no por la complejidad de los medios técnicos y la presencia indispensable de un 'manipulador' central, sino por un cambio en el público: 'desde la segunda mitad del siglo XIX, ya no hay un público teatral homogéneo y netamente diferenciado según el género de espectáculos que le son ofrecidos. Así pues, ya no existe entre espectadores y gente de teatro un acuerdo básico previo sobre el estilo y el sentido de estos espectáculos' (61).”

que se tiene en cuenta, por un lado, la disposición de elementos, espacios y personajes y por otro, los medios técnicos (luces, decorado, actores) que hacen posible esta realización. Líneas más adelante Pavis explica algunas funciones más precisas del término en cuestión:

[Espacialización] La puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o indicaciones escénicas) en escritura escénica. 'El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio lo que el dramaturgo ha podido proyectar solamente en el tiempo' (APPIA, 1954:38). La puesta en escena de la obra de teatro consiste en encontrar para una *partitura** textual la concreción escénica más apropiada al espectáculo; es 'en una obra de teatro la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo' (ARTAUD, 1964b: 161. 162). En suma, es la transformación del texto a través del actor y del espacio escénico.

Esta definición que funciona como piedra basal para pensar en la categoría de *puesta en escena*³¹ resulta operativa para ponerla en funcionamiento como figura en las narraciones de la escritora. Las claves para una transposición se encuentran en la idea de una “escritura escénica” por un lado, y una “espacialización” que en Eltit se da en el plano del texto. En una línea diferente y desde una perspectiva semiótica, Mieke Bal (2002)³² explica su concepto teórico: “Como concepto la *mise en scène* proporciona una conexión interna entre narrativa, la imagen visual detenida y el psicoanálisis” (147). No se trata de complejizar esta categoría que, en el plano teatral tiene sus derivas, mutaciones y disputas (como la contraposición entre texto y representación teatral) si no de partir de una concepto elemental que Eltit reescribe en el terreno de la ficción narrativa. Sobre esta cuestión, esgrime:

La lectura de *Cobra* [de Severo Sarduy] me hizo perder el miedo, la inseguridad, porque me hizo entender que puedo hacer lo que yo quiera. Asustada, de todas maneras, asustada. Pero ahí me apoyé entonces en la tradición. Es curioso, me apoyo mucho en la tradición. En el barroco me

³¹ La cursiva señala que se trata de la figura literaria que esta tesis propone.

³² Cf. Mieke Bal (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades, una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.

apoyo, en el teatro, la escena, en la *mise en scène*. Para mí el teatro sigue siendo el del Siglo de Oro (Morales 1998 37).

Esta respuesta que Eltit le brinda a Morales es a propósito de *Lumpérica* novela que – como advertí– comulga con el lenguaje del cine que es lo siguiente por lo que le pregunta el crítico. Sin embargo, Eltit responde que si bien las nociones de cámaras, planos y *zoom* se encuentran en el texto, su referente de fondo siempre es el teatro. Independientemente de la constatación de Eltit acerca del modo de pensar su relación entre la escritura y el teatro, es posible rastrear estos intereses (en relación a lo teatral) en textos posteriores a la dictadura como es el caso de *Mano de obra*.³³

Mano de obra: cuerpos bajo la luz

En la novela *Mano de obra* (2002) el narrador, en la primera parte, cuenta su experiencia como trabajador de un supermercado. En la segunda, se relata sobre la vida de varios empleados (incluido este narrador) en el espacio doméstico de una casa que comparten alternando las voces de los integrantes al lugar de la primera persona. El título de la primera parte con el que se inaugura la novela es <El despertar de los trabajadores, Iquique, 1919> (12). Los siguientes apartados tienen nombre de periódicos del pasado, también un lugar y una fecha, como, por ejemplo, “Verba Roja, Santiago, 1918” (13). Estos títulos corresponden a diarios dedicados a la prensa obrera que visibilizaban la lucha de los trabajadores a comienzos del siglo XX. En la segunda parte, se opta por el título del periódico cercano al gobierno de la *Unidad popular* y se titula <Puro Chile, 1970> (77), la trama se desarrolla al interior de una casa habitada por empleados del supermercado que viven juntos como forma de subsistencia. Los

³³ De *Lumpérica* a *Mano de obra* se evidencia la utilización de elementos teatrales o escénicos en la escritura. Pero mientras que en la primera novela esta característica está en primer plano e inunda todo el texto de manera excesiva; en *Mano de obra*, dichos elementos se distribuyen de modo más preciso, con mayor cuidado aunque siempre desde una impronta barroca y de exceso.

apartados que siguen ya no serán titulares de los periódicos sino pequeños títulos descriptivos a la manera de acotaciones o próximos a formas más arcaicas y populares (epígrafes internos, paratextos con la lógica de la didáctica medieval), como por ejemplo: “Sonia tenía las manos rojas” (105) o “Isabel tenía que pintarse los labios” (119). Sobre esta estructura general de la novela Raquel Olea (2009) analiza:

Ya en su estructura *Mano de obra* se hace cargo de la organización de un relato fracturado, en la forma episódica de producir el texto de una desunión. La narración se construye en dos núcleos de sentido que a su vez están constituidas por apartes que podrán leerse como episodios significantes de una discontinuidad que remite a dos espacios, dos modos de hablas dissociadas entre sí (...). La cita [de los periódicos] induce a una operación que lleva al lector al tiempo histórico y sus espacios de constitución de un proyecto marcado por el itinerario de las luchas sociales” (98).

Sin embargo, *Mano de obra* no se trata de un relato fracturado por el hecho de tener dos partes que funcionan como una unidad en sí misma. Su propia yuxtaposición es la que conforma las características del texto. Por otro lado, si bien esos titulares podrían “llevar al lector al tiempo histórico” -como sostiene Olea- este lector no deja de ser “un lector modelo” que sea capaz de recordar, conocer este material discursivo que se glosa. Es claro que la novela posee estas dos partes diferenciadas, que esos titulares (de la primera parte) están ahí para ser leídos de ese modo; sin embargo, también con esta estructura se hace evidente un procedimiento específico: un montaje literario en el sentido de establecer una yuxtaposición entre dos partes dentro del cuerpo del texto. La continuidad entre estas dos secciones está estructurada por las escenas enunciativas que se desarrollan en ambos segmentos. Mientras que en el primero se trata de una “enunciación performativa”, es decir, que narra al tiempo que suceden los hechos: “Ahora mismo estoy diciendo que sí con la cabeza (asiento como un muñeco de trapo) y me disculpo ante el cliente apelando a mi extenso servilismo laboral” (22); en el

segundo, se trata de un narrador que enuncia desde un nosotros exclusivo que habla como un integrante de la casa dando lugar entre apartados a que este narrador pueda rotar de personaje pero también desde una concomitancia entre la enunciación y el enunciado.³⁴

Por otra parte, los subtítulos alusivos se comportan como una imagen, en el sentido que le diera Mitchell (2009) cuando en el marco de lo que fue el “giro pictorial” desglosa el sintagma “lenguaje visible” que expresa la idea de que la escritura convierte en visible al lenguaje³⁵. El nombre, la fecha, el lugar de estos subtítulos ofrecen una doble función: se reconoce la alusión (las referencias concretas a las que remiten esos titulares) pero al mismo tiempo se produce un desfase temporal entre la trama de cada capítulo/apartado (que refieren al contexto neoliberal) y esos titulares fechados (que remiten a las luchas obreras pasadas). El puente entre las luchas obreras referidas en los titulares y el supermercado neoliberal están allí para señalar su exclusión mutua, su incongruencia respecto al tiempo histórico (no cronológico) de la trama. Entonces a partir de esta estructura entre el montaje de las partes de la novela que escenifican un desfase temporal entre pasado y presente se desarrolla la diégesis de la novela.

De este modo, la *puesta en escena* es entendida, desde su desplazamiento a la escritura, como la disposición de un espacio-escenario (en este caso, el supermercado primero y el espacio doméstico, después) en el que los personajes ejecutan determinadas acciones (culturales, rituales, teatrales) a partir de una voz enunciativa

³⁴ Esta cuestión sobre la escena enunciativa es una característica que se reitera en las ficciones del corpus por lo que tiene su desarrollo hacia el final del capítulo en el apartado Puntos de contacto: *El ready-made en escena*.

³⁵ “La escritura está atrapada entre dos otredades, la voz y la visión, el sujeto que habla y el sujeto que ve. (...) ¿Cómo decimos lo que vemos y cómo podemos hacer que el lector vea? La respuesta más habitual de los poetas, los retóricos e incluso de los filósofos ha sido la siguiente: construimos un «lenguaje visible», una forma que combina la vista y el sonido, la imagen y el habla -que «nos hace ver» con ejemplos vividos, gestos teatrales, descripciones claras y figuras impactantes...” Cf. Mitchell, W.J. T (2009) “El lenguaje visible: el arte de la escritura de Blake” en *Teoría de la imagen*, Akal: Madrid, página 105.

particular. En el relato de la experiencia que el narrador cuenta en la primera parte de *Mano de obra*, su cuerpo-trabajador, los clientes y los supervisores serán expuestos a la luz del supermercado cuyos haces encontrarán el detalle preciso que permite condensar de qué manera estos cuerpos se figuran:

Los observo [a los clientes] llegar con sus rodillas rotas, sangrantes, dañadas después de poner fin a una peregrinación exhibicionista desde no sé cuál punto de la ciudad. Ingresan como mártires de mala muerte, famélicos, extemporáneos, pero, al fin y al cabo, *orgullosos de formar parte de la dirección general de las luces* (14-15 énfasis mío).

Dos elementos convergen en la trama: cuerpos y espacio. De este modo, el “súper” cobra relevancia narrativa a partir de su “representación fija” como sitio en donde los trabajadores, clientes y supervisores actúan bajo estas luces determinantes. El supermercado si bien funciona como lugar alegórico del país, la Nación, una región, que enferma aliena, destruye; también se convierte en una zona ambigua que cuestiona estas alegorías, metáforas y/o metonimias sobre el cuerpo del trabajador alienado, enfermo, híper-explotado. Por momentos, este sentido se interrumpe dando lugar a otras distribuciones del espacio y de los cuerpos. Foucault (1966) desarrolla la idea del espacio heterotópico como orden posible de percepción: “Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles” (Revista fractal). En efecto, el supermercado se posiciona como un lugar heterotópico porque se yuxtapone este “escenario teatral” (y se superponen otros como la representación navideña del pesebre que los personajes actúan) en el que el juego de luces y cámaras de vigilancia (que offician de público)³⁶

³⁶ “Porque la cámara retiene la relevancia de cualquier preciso signo (incluso la menor y, aparentemente, insignificante anomalía) que va a ser analizada después -en una sesión más que extenuante por el supervisor de turno” (*Mano de Obra* 34).

orquestan una suerte de teatro neoliberal donde los cuerpos diseñan sus estrategias de supervivencia:

Su existencia [la de un cliente] parece transcurrir en medio de una ingenuidad elemental que lo lleva a estudiar de manera concentrada (y exitosa) la disposición de las luces para aprovechar al máximo sus efectos. Se solaza en la luz que cae, demarcando su perfil. Como si fuera una sombra (china) se ubica bajo los focos para exhibir y favorecer su teatral y pasmosa alegría fatua. Y entonces, sin intentar disimular sus intenciones, me busca a mí para cautivarme (a sus deseos) entre los estantes del súper (32).

Las luces son centrales en todo el relato, más allá de las reminiscencias a *Lumpérica*, lo que persiste es el carácter “escénico” que contamina la narración pero ya no en el extremo experimental de *Lumpérica* (que cierta crítica ha rotulado de ilegible y hermética) en el que el texto se convertía en un set de exteriores de cine, comentarios y notas sobre las escenas más semejantes a indicaciones teatrales y narraciones acerca de esa representación sino desde una idea de *puesta en escena* a partir de elementos más precisos. Por un lado, el montaje de la estructura y por otro, desde lo temático-formal, la actuación de los cuerpos y el punto de vista del narrador. Se narra desde una perspectiva “picada” (para usar un término visual) como si el narrador tuviera su punto de observación desde el lado de las luces o las cámaras de vigilancia al tiempo que actúa:

Pongo en marcha el ojo. Este ojo mío, dispuesto como un gran angular, sigue el orden de las luces. Entre la bruma provocada por el exceso de luz, advierto que una aglomeración humana se me viene en contra con una decisión y una lentitud exasperantes. Cierro el ojo. Parpadeo. Parpadeo una y otra vez hasta que recobro la visión. Y consigo esta maravillosa sonrisa, mi estatura, el movimiento armónico de mis manos. ¿Qué les parece? Ya me encuentro en plena posesión. Con mi cuerpo pegado a mí mismo (como una segunda piel) me desplazo por el interior del súper. Me interno hacia su profundidad (16).

A pesar de la primera persona y del punto de vista “parcial” del narrador, el énfasis en las luces o las cámaras producen en la lectura el efecto de estar “viendo la escena desde arriba”. El narrador actúa frente a los clientes y éstos lo seducen: “Y a mí no me cabe sino resignarme cuando sus manos se acercan a mi brazo o me acaricia -como si no fuera cierto, como si no estuviese ocurriendo-la pierna o la espalda o el pelo para conseguir una intimidad abiertamente cuestionable e innecesaria” (33). Estos personajes despliegan su cuerpo y lo tiñen de teatralidad, de allí el juego de seducción entre clientes y trabajadores que no solo se observa en este fragmento sino a lo largo de todo el texto.

Estas actuaciones saturan los sentidos (aquellos alegóricos que mencioné anteriormente) para volverlos inestables, no fijarlos pero sobre todo des-colocar sus funciones en un tiempo y lugar. Es decir, los cuerpos actúan, se contorsionan para ejecutar funciones: de trabajadores, clientes, supervisores que rigen el despliegue de estos cuerpos:

[El cliente] Me odia porque sí. Lo sé. Pero podría, con seguridad, no odiarme. *Por eso es necesario que emprenda una fuga constante por los pasillos para dar inicio a un riguroso baile corporal (una contorsión absurda) que me desmerece ante mí mismo. Y resguardado en un orden precariamente sublime, doy comienzo a una forma extravagante de danza a través de la cual consigo esquivar esa mirada hiriente. Pero poco o nada puedo hacer* (27 énfasis mío).

Un baile corporal que consigue o no (el narrador resulta ambiguo al respecto) esquivar una mirada que se convierte en prácticamente un oxímoron si partimos de la idea de que la danza o toda práctica semejante más que ocultar vuelve visible a los cuerpos. Eltit (2008) en su rol crítico, conceptualiza una idea de cuerpo en la literatura y sostiene que puede leerse como un diseño social, un mapa de discursos que establecen construcciones de sentido y en el que se plasman los sistemas sociales. La literatura- para la escritora- viene a acopiar las diversas intensidades que manifiestan esos relatos

corporales poniéndoles en correlación con los sistemas productivos y determina que: “...desde una perspectiva analítica, se podría aludir a una suerte de cuerpos técnicos o cuerpos funciones, en tanto actúan como los soportes pensantes y parlantes en que se van a anclar las experiencias económicas-políticas (15). “Cuerpos funciones” dice Eltit, cuerpos que por momentos se teatralizan, por otros se automatizan (Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una <las manzanas> (55)), y por otro, se enferman.

Cuerpos y teatralidad se solapan bajo las luces artificiales, a veces iluminadoras, otras, perturbadoras del supermercado y bajo esos haces los cuerpos se exponen. A medida que el narrador avanza (en un sentido figurado porque todo es expresado a partir de un presente simultáneo entre la enunciación y los eventos que se narran) el efecto de las luces se vuelve cada vez más intolerable: “Lo olores indeterminados se atropellan para profundizar la molestia que hoy me produce la iluminación del súper. Ah, sí. Esta obsesiva luz me agrieta y me ocasiona la sensación de un mareo persistente (51).” Sin embargo, páginas más adelante este narrador niega su condición de enfermo. Porque justamente se trata de irrumpir cualquier idea de progresión y con ello de significación acabada de los personajes. Ahora bien, esta novela intenta ir un poco más lejos que la propia conceptualización de Eltit. La insistencia de “iluminar” los cuerpos conduce a una forma de exposición que desarticula sentidos cerrados. El narrador padece y goza de los clientes; actúa, danza y se enferma, todo esto bajo las luces penetrantes del supermercado en las que las paradojas abundan. También, las reiteradas alegorías sobre el trabajador alienado, explotado, enfermo se convierte en procedimiento a lo largo de todo el texto a partir de los empleados que se mimetizan con las mercancías, objetualizan a los clientes o bien funcionan como autómatas. Sin embargo, estas referencias también se fisuran en el relato mismo. Es decir, que si el cuerpo del narrador

se figura como un cuerpo que danza, que se automatiza, que goza, que se enferma, que mira, que muta, que no tiene género (“Después de todo soy un hombre aunque, en algún sentido <lo sé>, termino enredado a la imagen con que se define una mujer. Mujercita yo (45),” entonces se transforma en un “cuerpo móvil” ya no el cuerpo que pretende Eltit que funciona como “soporte de las experiencias políticas y económicas” que se corresponden en la serie social. En esta línea en sus conceptualizaciones sobre el cuerpo, Jean-Luc Nancy (2015) propone abordarlo sin intentar significarlo por lo que siempre está exhibido y expuesto. Y el desafío de la escritura para el filósofo es configurar una “excritura” del cuerpo. De manera paradójica, el acto de escribir nos aleja de los cuerpos pero de lo que se trata es de exponerlo para inscribirlo fuera del discurso, Nancy (2003) esgrime:

La excripción de nuestro cuerpo, he ahí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta *fuera de texto* como el movimiento más propio de su texto: el texto mismo abandonado, dejado sobre su límite. No es una «caída», eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga de cierre (14).

El cuerpo en tanto ocupa el extremo es abertura, escribir es el gesto para tocar sentido, por lo tanto, escribir es tocar el cuerpo en el pensamiento del filósofo. Su abertura da lugar a acontecimientos: gozar, pensar, sufrir. La novela lleva al límite de la propia escritura estos cuerpos expuestos y se ubican en el límite de una significación.

Como contrapunto en la segunda parte si bien los efectos de la luz siguen tratando de exhibir estos cuerpos, las intervenciones o desplazamientos disminuyen en el contexto doméstico y vuelven a significar, a moldear “sentidos”. Instalando una vez más el montaje entre ambas partes. En este espacio conviven los trabajadores del supermercado bajo lo que se podría pensar a partir de dos procedimientos yuxtapuestos: plasmar

cuerpos en descomposición y hacer foco en la sinécdoque a partir del desempeño manual de estos empleados. De este modo, Isabel quien trabaja con las promociones de los productos comienza a padecer la flexibilización laboral del supermercado y junto a esto su cuerpo se transforma:

Isabel estaba cansada. Su porte había cambiado, se empezaba a inclinar, a curvar por una mala maniobra de sus rodillas huesudas y punzantes y su rostro también huesudo (más y más) se iba transformando en una afilada cara de pájaro e iba adquiriendo esa expresión indeterminada que trasladaba un tipo de ausencia que no podíamos soportar (132).

De modo semejante, Sonia, la cajera, es trasladada a la sección de pollos y su cuerpo pasa de la contaminación de los olores de los billetes y de las monedas al olor de los pollos sanguinolentos. Ella también se transforma, primero pierde el dedo índice y luego es trasladada a la pescadería para poder continuar su trabajo. Sonia absorbe en su cuerpo todos los olores de la sangre, el pescado y también su deterioro se manifiesta en ella:

Mientras, la pobrecita Sonia se ponía la toalla entre sus piernas, encuclillada en un borde del pasillo "la culiada cochina y exhibicionista" porque le había bajado la regla y la sangre corría arrastrando unos coágulos densos, una masa viscosa y móvil que hedía con una degradación sin límites. La sangre y los coágulos parecían recordarle a Sonia el peor momento de su dedito (155-156).

Al tono del narrador de la primera parte se le añade, a través del discurso indirecto, las voces populares que emplean los personajes. A propósito de esta cuestión dos posiciones enfrentadas se nuclean en un mismo libro. Mientras que para Raquel Olea (2009) "emerge un sujeto sin habla, sin discurso público" (100) que pierde su estatuto de sujeto, para Lazzara (2009) el uso del habla popular que realiza Eltit responde a un recurso poético por medio del cual los sujetos violentan el lenguaje también violento y

aséptico del mercado neoliberal. Justamente porque la voz popular, explica Lazzara, ha sido negada, entonces, el potencial del garabato (el lenguaje violento y soez) funciona como vehículo para que los personajes se expresen desafiando el lenguaje que los aliena. No obstante, para el crítico este uso del garabato puede resultar un arma de doble filo puesto que esta poética es concebida desde la propia violencia del sistema pero también estos sujetos populares demuestran que “pueden” hablar un lenguaje distinto y “anti-funcional” que choca en el que lo escucha. Es decir, mientras que Olea lee la pérdida del discurso político público a partir del recurso de la grosería, Lazzara resalta su carácter anti-funcional a través de una poética del garabato. Junto con este despliegue del habla popular también las funciones “corporales-trabajadoras” disminuyen, se desordenan, dejan de ser estratégicas o influyentes al tiempo que el punto de vista del narrador se vuelve parcial y deja de narrar desde la visión “picada” de la primera parte.

No obstante, este narrador-empleado continúa con su perspectiva artística sobre los cuerpos pero esta vez a partir de la sinécdoque que impone el atributo manual. La mano de obra trabajadora resulta mano de obra-artista a pesar de la descomposición gradual que los personajes sufren en esta parte. Para el narrador, mientras Sonia troza pollos en la parte de atrás del supermercado y: “Allí se cursaba el espectáculo de las pirámides de pollo que Sonia, día a día, trozaba de manera cada vez más mecánica, más precisa y más bella. Uno cortes perfectos” (121-122), Gabriel el empaquetador:

Con una habilidad cercana a la magia, convertía a esa carne sanguinolenta [la que cortaba Sonia] en un espectáculo (...) Su manera de empaquetar causaba conmoción en los clientes del súper. Su don, como decían las cajeras (...) *Como un artista popular, como un tragafuego, como un músico, como un malabarista, como un payaso*, para conseguir, al final, después de toneladas de paquetes, una propina que inevitablemente le resultaba insignificante, despreciable (127 énfasis mío).

Los productos se transforman en la mano de los trabajadores que en estado de máxima explotación y alienación adquieren un sesgo artístico, una mano de “artista popular” como describe el narrador. Estos personajes bajo las luces asumen su propia *puesta en escena*, performativamente asisten a su función vital:

Un número más que considerable de flamantes empleados se encontraba haciendo la larga fila, cabizbajos, sorprendidos, mientras examinaban, asombrados y titubeantes, los delantales que les pasaban los supervisores y luego, con los uniformes puestos, se dirigían, iluminados por las luces, de manera pausada, a sus puestos de trabajo. Iluminado por las luces del súper, en fila, listos para recibir una paga que no merecía perdón de Dios. En fila, percibiendo que ellos también tenían los días contados, que se trataba de una trampa, pero que, finalmente, era la única posibilidad de la que disponían para sobrevivir un tramo de tiempo. Sobrevivir vestido con el signo monótono del uniforme y su marca desmesurada brillando bajo las luces de los focos del súper (150-151).

Lazzara (2009) se pregunta a partir de qué aspectos opera la resistencia de *Mano de obra* y a partir de allí recupera la concepción del cuerpo como una < doble cara > expuesta por Agamben y sostiene que éste puede funcionar como lugar de resistencia. El cuerpo se representa -para el crítico- como un “locus posible” para la “disrupción y la dislocación” del ordenamiento del mercado.³⁷

Sin embargo, *Mano de obra* no representa cuerpos explotados, alienados, disciplinados sino que el montaje entre la primera y la segunda parte contribuye a irrumpir un modo de representación en el sentido de poner en correlación la serie social con la literaria. Esto significa que si en la primera parte, se figuran cuerpos móviles, evidentes y *excritos*; en la segunda, en el espacio doméstico (que siempre remite al supermercado), se figuran cuerpos que resisten desde su “mano de obra

³⁷ Lazzara (2009) esgrime: “Debilitado y arrasado por el trabajo en serie y el ordenamiento del mercado, el cuerpo (...) se representa en Eltit como un locus posible para la disrupción y la dislocación de ese orden. Al respecto, por ejemplo, Nelly Richard escribe que las < secreciones y coágulos, viscosidades y mucosidades son la funesta interioridad a la que no tiene acceso el ojo panorámico de la vigilancia.> (Richard Tres recursos) (...) el cuerpo se convierte en un arma de insurreccional posible” (161-162).

artista” que los habilita a diseñar de modo performativo su supervivencia. Por ello, la danza que despliega el narrador de la primera parte, esa contorsión que permite establecer una grieta por la que se filtra el automatismo que el súper quiere imponer y la habilidad que los personajes despliegan a partir de sus manos populares devenidas en manos de artista; la novela trabaja a partir de una perspectiva marginal que visibiliza un carácter artístico de los cuerpos como un mecanismo de “acción en la resistencia” frente al poder neoliberal que conforma el escenario del supermercado.

Por último, cabe señalar dos cuestiones finales. Retomando la cuestión planteada al comienzo, el carácter político de la literatura y el arte en esta etapa de producción de Eltit continua su impronta experimental de escribir a partir de mediaciones con otras prácticas artísticas (en este caso con un fuerte anclaje en lo teatral) pero despojando, recortando, puntualizando la propia escritura teniendo en cuenta el contrapunto señalado respecto de *Lumpérica* en el que los elementos teatrales y fílmicos directamente trazan un *collage* que inunda toda la novela. En cambio, *Mano de obra* ostenta algunos elementos escénicos: las luces del súper, las acciones de los personajes, el montaje literario de la estructura entre otros componentes para figurar una *puesta en escena* tramada a partir de la escritura. La segunda cuestión que quiero destacar es que esta *puesta en escena* funciona como una figura privilegiada que permite leer otras producciones del corpus cuya característica es la de destacar el acontecer de los cuerpos, sus subjetivaciones y actuaciones bajo una impronta artística: cuerpos que danzan, realizan actuaciones, entran en trance y se hacen visibles bajo alguna exposición que exalta sus anomalías.

Ready-made: César Aira y una novela duchampiana

Desde sus comienzos, César Aira construye una relación con la vanguardia. Contreras (2002) explica que la intervención vanguardista es para el escritor una estrategia que le dio al arte la posibilidad de comenzar de nuevo. Porque funciona como herramienta que le permitió al arte inventar procedimientos para poder seguir produciendo arte más allá de los resultados. Este es el punto de partida para Aira que no sólo es un punto de vista sino que además es la distancia desde la cual escribe sus ficciones. Contreras además destaca las figuras del “procedimiento” y de la “supervivencia” respectivamente como materia y forma de las historias del escritor. En efecto, el procedimiento en las novelas del corpus funciona como “motivo-tema” que conceptualiza una idea de arte y literatura en Aira pero además, le otorga un estatuto - menos evidente- aunque central a las actuaciones y corporalidades de algunos personajes como se desarrollará en instancias sucesivas.

Sin embargo, más allá de la innegable y consabida filiación vanguardista de Aira, también es posible señalar la adscripción del propio escritor (sobre todo en sus recientes ensayos y conferencias) al campo contemporáneo de la literatura, dentro del cual la categoría de “contemporáneo” es un debate entre escritores y críticos. Por esta razón, a propósito de *Sobre el arte contemporáneo seguido de En la Habana* a pesar de ser la compilación de dos textos precedentes, su publicación en el año 2016 resulta una nueva intervención del escritor para pensar relaciones entre la literatura y arte en lo concerniente a este asunto. En particular dos cuestiones: la relación entre literatura e imagen como punto de partida de una segunda cuestión que es el lugar que Aira le otorga a Duchamp. Ambos asuntos son susceptibles de ser analizados bajo la figura del *ready-made* a partir de la conceptualización que Aira realiza tanto en sus ensayos como en sus ficciones.

De esta manera, mientras que en *Sobre el arte contemporáneo* se trata de pensar en una literatura contemporánea que pueda, tal como lo hizo el arte a partir de Duchamp, escribir “cualquier cosa” o mejor dicho, ser una “reproducción ampliada” de una obra de arte multidimensional; *En la Habana* se escribe sobre las imágenes y lo que la literatura hace con ellas. En los dos textos lo que juega de fondo es aquello que en “La nueva escritura” (1998) Aira predica: “El procedimiento establece una comunicación entre las artes, y yo diría que es la huella de un sistema edénico de las artes, en el que todas formaban una sola, y el artista era el hombre sin cualidades profesionales especiales” (165-170). Cuando el escritor argentino habla sobre literatura o mejor dicho, sobre los procedimientos de la literatura, también lo hace sobre las otras artes. Esta conceptualización se hace visible en todos sus ensayos y también se convierte en tema-procedimiento en muchas de sus *novelitas*.³⁸

En el primer ensayo, Aira plantea que la obra de arte contemporánea está un paso adelante que su propia reproducción y es en este sentido en que “no se puede fotografiar un concepto” (22). O dicho de otro modo, que la obra de arte y su reproducción juegan una carrera continua en la que el arte trata de conservar ese *quantum* no reproducible mientras que la reproducción genera nuevos perfeccionamientos que intenten captarlo. Esta “huida hacia adelante” -como la denomina Aira- puede generar cierta confusión según el escritor: el arte puede convertirse en algo que fue (como “documento” de lo que ya fue) o algo que será (una posible promesa). Y de esta manera, el escritor argentino lee un desplazamiento que comienza en la obra de arte como objeto “artesanalmente bello” hacia la obra de arte

³⁸ Por ejemplo, leemos en *Un episodio en la vida del pintor viajero*: “Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea. Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea no en el extremo. En el centro imposible. Donde apareciera al fin algo que desafiara a su lápiz, que lo obligara a crear un nuevo procedimiento”. (29)

como “soporte del mito biográfico del artista” (35). El objeto de arte para el escritor se vuelve en segundo plano respecto al relato que emerge sobre él.

En el segundo texto, Aira cuenta su experiencia en los museos de La Habana y en la casa de Lezama Lima; allí relata sobre los objetos que portan imágenes y a partir de ellas las derivas que conducen a una explicación acerca de un procedimiento para producir relatos: la técnica de Raymond Roussel cuya impronta está mediada por la producción de relatos que el azar habilitaría. Es decir, la generación de relatos puede surgir de la organización, jerarquización de elementos provenientes de la realidad pero reunidos a partir del azar. Sin embargo, el procedimiento de Roussel –al menos en un principio– fue a partir de la unión de palabras diferentes y no de imágenes. En el caso de Aira, él elige instrumentarlo a partir de las imágenes.

A pesar de la irreductibilidad entre lenguajes: entre la literatura y la pintura en un sentido particular; entre la literatura y la imagen o entre la literatura y el arte en su expresión más general, para Aira la literatura no sólo puede ser pensada como realidad ampliada de un conjunto de obras multidimensionales sino que también puede ser un puente entre lo hecho y lo no hecho, ella es obra y discurso al mismo tiempo. Por otro lado, Aira propone que en el potencial de las imágenes podría hallarse un anticipo de la literatura. En esta línea, el escritor destaca que Duchamp se inspiró en Roussel en sus juegos de palabras³⁹ para pensar en obras como *El gran vidrio* o los diferentes

³⁹ “Desde muy joven escribía relatos breves sirviéndome de este procedimiento. Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas. Por lo que respecta a *billard* y *pillard*, obtuve las dos frases que siguen:

1.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*

En la primera frase, *lettres* tenía la acepción de «signos tipográficos» (letras), *blanc* la de «tiza» y *bandes* la de «orlas». En la segunda, *lettres* significaba «cartas», *blanc* «hombre de raza blanca» y *bandes* «hordas guerreras». Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda.” (Roussel *Como escribí algunos libros míos* [1935] 2011 en blog elboomeran.com).

ready-mades y Aira se inscribe así en la tradición duchampiana al tiempo que incorpora el procedimiento rousseliano pero inspirándose en imágenes.

A partir de estas cuestiones que el propio Aira desarrolla y para estudiar y analizar la idea de *ready-made* duchampiana en su producción es preciso revisar el modo en que este concepto fue leído por la crítica en sus diferentes dimensiones. En primer lugar, Speranza (2006) estudia con detalle el paso de Duchamp por Buenos Aires, su derrotero artístico y la estela de su obra en el arte y la literatura argentina contemporánea. A propósito del surgimiento del *ready-made* inaugurado por Duchamp, Speranza establece una relación entre Russel y Duchamp:

A diferencia de Roussel, escribe Octavio Paz, Duchamp sabe que delira. <La ironía>, confiesa Duchamp, <es una forma juguetona de aceptar las cosas. La mía es una ironía de la indiferencia, una “metaironía”.> La indiferencia, en efecto, se vuelve filosofía estética que permite incluso elegir un objeto industrial sencillo-un urinario, una pala, un portabotellas – y firmarlo como propio. Ya no hay afirmación ni negación del arte, arte ni antiarte, sino un intervalo, un vacío indiferente donde lo que cuenta es la continuidad de la acción y no de la obra: el arte ya está hecho, el arte es *ready-made* (288).

Bajo esta premisa Speranza recupera aquella fábula personal que Aira relata en “Particularidades absolutas” sobre su escena iniciática de escritura a partir de una escena vivida de la infancia que se replica en un “prefacio” que Aira escribe (o dice que escribe) de niño⁴⁰. Allí, surge lo que él considera una “redundancia” porque lo que se narra ya estaba “a medio escribir” en la propia experiencia que organiza y ordena a

⁴⁰ “Porque aquella idea de escribir me vino después de una experiencia que tenía todas las características indicadas de suceso ya a medias escrito en la realidad, por organizado y significativo. Yo tendría ocho o nueve años, y un domingo de invierno habíamos ido a una yerra, momento culminante en el calendario de la liturgia ganadera. El lunes, al volver de la escuela, me senté a escribirlo (...) la vida cotidiana, mi vida repetida y de sentido difuso escolar y chico de pueblo, jamás me había inducido a escribir (...) mientras ésta experiencia ceremonial sí lo hacía. Ese domingo ya había sido de escritura de por sí. En él, como toda experiencia auténtica, la escritura estaba anunciada y a medias realizada ya. Es como si yo hubiera sentido que no se puede escribir lo ya escrito. Que sólo se avanza hacia lo nuevo por el camino de la repetición y la redundancia. Entonces, en mi primer gesto de escritor quise ampliar la redundancia, marcarla a fuego, y antes de ponerme a escribir el relato, escribir algo introductorio, una declaración de intenciones (...) Volví a la mesa, puse “Prefacio” y empecé. Por supuesto no pasé del prefacio.” (Aira “Particularidades absolutas” 13)

esa escritura. Por ello, Speranza sugiere que la escena evocada condensa un nuevo comienzo de la literatura argentina. Una suerte de fórmula mágica, dice la crítica, para escribir el mundo sin tener que hacerlo y esto ya existe en otro campo y se llama *ready-made*, argumenta Speranza. Así el escritor comienza a escribir bajo el efecto provocado por el artista francés. Este “efecto Duchamp” nace de las ideas, los ensayos y la práctica literaria del escritor. Ahora bien, si el posicionamiento de Aira parte de un punto de vista vanguardista (siguiendo los análisis de Contreras), si Aira escribe bajo el “efecto Duchamp”, si el procedimiento para el escritor es lo que permite comunicar a las artes, si la literatura es “un puente de plata entre lo hecho y no hecho” (siguiendo los escritos del propio Aira) ¿De qué manera un objeto-concepto como el *ready-made* de Duchamp cobra visibilidad en un texto literario?

No es novedad, para Aira la literatura debiera aspirar a una forma *ready-made*. Sin embargo, la relación que el escritor argentino entabla con esta imagen-concepto duchampiana se organiza de diferentes maneras. Por un lado, es posible advertir, a través de sus ensayos, la idea del *ready-made* en la escritura a partir de sus reflexiones sobre literatura y experiencia ya esbozadas en “Particularidades absolutas” pero también en su texto *Las tres fechas* (2001):

La experiencia se escribe a sí misma en tanto se organiza psíquicamente en el que la vive. Una utopía recurrente en los escritores es escribir y vivir a la vez de modo de ganar tiempo. En los hechos, casi siempre algo se escribe mientras sucede la experiencia: diarios, cartas, notas. Ackerley había llevado un diario en su viaje a la India, que le sirvió de base (...) para escribir *Hindoo Holiday*. Foster fue más lejos, porque compuso *The hill of Devi* sin escribir nada, salvo unas páginas de introducción y transición: se limitó a recopilar las cartas que había enviado. De modo que es *un libro ready-made*: ya estaba escrito desde el momento en que sucedieron los hechos, lo que actúa retrospectivamente sobre éstos e identifica la escritura con la experiencia: lo que sucedió no fue otra cosa que la escritura de un libro (48 énfasis mío).

El “libro *ready-made*” no es entonces la suma de aquellas ficciones que adquieren la forma de un diario, de una autobiografía o de una carta sino el modo en que éste actúa de modo retrospectivo sobre los hechos. Por eso este cruce que Aira diseña guarda cierto enigma en tanto y en cuanto, desde esta perspectiva, toda la literatura conserva esa posibilidad (como potencia) de ser parte de hechos ocurridos en los que la escritura actúa sobre ellos.⁴¹ Contreras (2002) consigna la idea de *ready-made* en Aira, también en diversos niveles: por un lado, en el valor del nombre propio que despliega la poética de Aira. Y por otro, como parte de un continuo que cristaliza en novelas del ciclo pampeano, como *La liebre*, para la que el perspectivismo es fundamental:

El continuo [para Contreras leibniziano] es ese pliegue que nos hace pasar de un cuento a otro como un punto de vista a otro por completo heterogéneo. Si la traducción supone una transformación absoluta de la perspectiva, es este perspectivismo-no el que multiplica los puntos de vista sobre un mismo objeto sino el que convierte a cada punto de vista en un punto de inflexión-el que define la multiplicación de las versiones, la proliferación del relato. [...] Es el efecto-Duchamp: el perspectivismo que define a su vez de un modo central la espacialidad de la novela en términos de *puntos de vista*, de posicionamientos, y efectos ópticos (65).

Esta idea funciona como “instrumentalización” que Aira realiza del concepto y sirve para señalar el énfasis que coloca en “el punto de vista” y “el acto del artista”. Luego, la crítica analizará este efecto óptico como un dispositivo para generar la mirada que se retoma en el apartado que sigue. Asimismo, Mariano García (2006) cuando releva la conexión entre Aira y Duchamp advierte dos cuestiones que ligan al artista y al escritor argentino: la indiferencia asociada a la idea de belleza y el rol de la anamorfosis (a la que también alude Contreras). Respecto al primero, García explica

⁴¹ Y en consecuencia, emerge la relación ente vida y obra del artista o, entre literatura y experiencia que Aira también esboza. Y que traza una línea de análisis fructuosa y otro modo de ingreso a la literatura de Aira. Es por esto que la figura del “libro *ready-made*” que aquí aparece será una variante que la tesis contempla en el tercer capítulo y que se presenta en novelas como *La Virgen Cabeza*, *Romance de la negra rubia*, *El gran vidrio* e *Impuesto a la carne*.

que para que esta indiferencia ocurra es “necesario un absoluto desinterés que permite negar toda significación tanto al objeto como al gesto; que todo se convierta en <acto puro>” (98). En efecto, la indiferencia es una prédica que Aira no solo tematiza sino que lo convierte en procedimiento en muchas de sus historias (como se especifica en el apartado siguiente a partir de la novela *La villa*).

Por su parte, Speranza (2006) señala el interés por el *ready-made* duchampiano en Aira como un procedimiento -entre otros creados por las vanguardias y privilegiados por el escritor - para proponer un “continuo narrativo” como una operación conceptual capaz de incluir “todo” (desde la “mala forma” hasta la convivencia de saberes diversos). En otra dirección, Laddaga (2007) incorpora la noción duchampiana para leer textos de Noll y Lamborghini del que Aira resultaría heredero pero lo hace a partir de un concepto de improvisación en la escritura. En este caso, tema (fábula) y forma (sus libros fechados a medida que los escribe) se combinan para diseñar una idea de escritura automática propia del surrealismo. Sin embargo, para García Díaz y Villalobos (2006) resulta equivocado sostener que la literatura del escritor argentino es producto de la escritura automática o sugerir que se trata de una *action writing*. Puesto que del mismo modo que el arte contemporáneo adapta las prácticas heredadas por las vanguardias, Aira traslada estas cuestiones a otro contexto. Esto también ocurrió con el *ready-made* en el que ningún artista sigue de manera taxativa los preceptos de Duchamp aunque se entienda que su herencia es evidente en el arte-objeto o la instalación. La diferencia para García Díaz y Villalobos es que se utiliza el procedimiento pero la finalidad ya no es la misma. Esto no quiere decir que Laddaga sugiera lo contrario a lo que interpretan Díaz y Villalobos pero estas diferencias señalan las capas permeables de lectura a propósito del *ready-made* que Aira urde en sus relatos sobre todo en los diversos planos de los que se trate: proyecto narrativo (y

el uso de formas “ya hechas” del relato para organizar la trama), tematización al interior de las narraciones, procedimientos implementados y las posibles combinatorias entre estos niveles.

De esta manera, el concepto de *ready-made* se tematiza, formaliza, instrumenta y desgrana en sus ficciones y ensayos. Dado los propósitos de esta investigación y, el modo en que Aira es considerado en el conjunto del corpus propuesto, focalizaré en el modo que la idea de *ready-made* se realiza en la escritura a través de procedimientos (ya sea una écfrasis, una metáfora, una sinestesia o algún otro recurso) para dejar su huella, su marca conceptual que permite pensar una relación entre lo visual y lo verbal, o bien, entre la literatura y otras artes. Y en un siguiente nivel, en su relación menos evidente con corporalidades, actuaciones motorizados por los personajes. El apartado que sigue investiga esta posibilidad a partir de la novela *La villa* que funciona como punta de lanza para leer otros textos del corpus a lo largo de la investigación.⁴²

La villa: carritos cartoneros y una calesita bajo lamparitas funcionales

La villa (2001) cuenta la historia de Maxi, un joven de clase media que comienza a ayudar a los cartoneros a trasportar aquellas cosas que juntan en carritos. De a poco, el joven conoce la villa del bajo Flores mientras un sub-inspector lo observa y lo sigue.

⁴² Cabe una aclaración: para hacer frente a la relación de Aira con el *ready made* se podría suponer que novelas como *Varamo* (2002) o *Duchamp en México* (1997) (entre otras) son más pertinentes para tal fin (en las que se escribe a partir de lo ya hecho) sobre todo respecto de *La villa* en la que no se tematiza una circunstancia artística. Sin embargo, *La villa*, además de ser una de las novelas seleccionadas para el *corpus* propuesto, posee un aspecto que considero importante a los intereses de esta tesis: el modo en que la idea de *ready-made* se hace visible es a partir de un objeto y no de “escritos” como en las otras novelas mencionadas (el poema en *Varamo*; la colección de tickets en *Duchamp en México*) y cuya relación entre lo verbal y visual se vuelve operativa. Esto no quiere decir que estudiar estas últimas a partir del concepto duchampiano no sea productivo pero en esta tesis el abordaje de *La villa* en virtud de la figura del *ready-made* cobra relevancia incluso para iluminar otros textos del corpus en lo que sí advertiremos la idea de “libro o escrito *ready-made*” como anticipamos anteriormente (Véase infra nota 42). Para un análisis de las ficciones de *Varamo* o *Duchamp en México* y su relación con Duchamp Cf. García Mariano (2006) *Degeneraciones textuales*. Rosario: Beatriz Viterbo. En particular apartado “Procedimiento” (pp.79-109). Y Cf. Mbaye, D. (2011). “La influencia extranjera o la fórmula Marcel Duchamp, Raymond Roussel, John Cage” en *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid publicada. ISBN: 978-84-694-6249-2

Finalmente, la “huida hacia delante” conduce a identidades duplicadas, narcotráfico y medios masivos tergiversando los hechos que ocurren en la villa y zonas aledañas. Dos momentos son el punto de partida de esta sección: los carritos cartoneros y la disposición de la villa y sus luces.

Apenas pasadas unas veinte páginas en las que se inaugura uno de los argumentos base de la novela y el narrador introduce, a través del recurso de la ecrásis, una descripción y explicación sobre los carritos que utilizan los cartoneros para transportar aquello que consiguen en sus pesquisas diarias. Si Borges pone el acento en la “epigrafía” que los antiguos carros criollos poseían⁴³, Aira se desplaza hacia la forma ya no de las palabras sino del objeto popular:

Los carritos de los que tiraba [Maxi] eran siempre distintos. Pero dentro de la variedad siempre eran adecuados a su fin: transportar cargas con un máximo de velocidad y facilidad. Esos carritos no se compraban, ni se encontraban entre los desechos domiciliarios. Los hacían ellos mismos, probablemente de desechos, sí, de restos, pero restos de otras cosas, quizás muy lejanas originalmente del carrito que terminaban siendo. Maxi no andaba con miramientos estéticos en general, y menos en esto; pero por la gran casualidad de su ocupación los podía apreciar desde una cercanía mayor que la que daría la contemplación: los usaba. Más que eso, se unía a ellos. Había notado cómo todos eran distintos, en altura, capacidad, largo, ancho, hondo, tamaño de las ruedas, material, en fin: todo. Los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón. Las ruedas siempre eran adaptadas, y de las más distintas procedencias: de bicicletas, de moto, de triciclo, de cochecito de bebé hasta de auto. Evidentemente, el aspecto del carro también cambiaba en cada ejemplar, y debía de tener su propia belleza particular, su valor como artesanía popular. Siempre había sido así, en realidad, y los

⁴³ En *Evaristo Carriego*, Borges escribe un texto titulado “las inscripciones de los carros” y allí relata: “Persiste el carro, y una inscripción está en su costado. El clasicismo del suburbio así lo decreta y aunque esa desinteresada yapa expresiva, sobrepuesta a las visibles expresiones de resistencia, forma, destino, altura, realidad, confirme la acusación de habladores que los conferenciantes europeos reparten, yo no puedo esconderla, porque es el argumento de esta noticia. Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas, que en estos italianados días ralean.” (158) y más adelante dice: “Es consabido que los que metodizaron esa disciplina, comprendían en ella todos los servicios de la palabra, hasta los irrisorios o humildes del acertijo, del calambur, del acróstico, del anagrama, del laberinto, del laberinto cúbico, de la empresa.” (158 *Obras completas*).

historiadores de Buenos Aires había recogido la historia de los carros y su decoración: las inscripciones ingeniosas, las pinturas que los adornaban (el famoso “fileteado”). Ahora, era otra cosa. No en vano habían llegado los noventa. Estos carros no tenían inscripciones ni pinturas ni nada por el estilo. Eran puramente funcionales, y hechos como estaban de restos ensamblados, su belleza era en cierto modo automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupara de ella. (26-27)

Si en el ensayo *En la Habana* Aira expone acerca de lo que la literatura hace con las imágenes en este fragmento esta posibilidad se pone en funcionamiento. Aquí, se propone una forma para la literatura y el arte diagramada a partir de una combinatoria específica entre lo visual y lo verbal pero que trasciende el recurso implementado de la écfrasis y conduce a una “reflexión del *ready-made* miniaturizada” y dispuesta en un solo objeto. En primer lugar cabe destacar la posición del narrador quien detiene el relato no solo para describir sino también para explicar estos objetos. Su punto de vista se posiciona en el punto de observación del propio joven quien realmente los puede mirar de cerca. Un detalle se vuelve imprescindible, se trata de la aclaración del narrador quien comenta específicamente que Maxi “no andaba con miramientos estéticos” pero los podía “apreciar desde una cercanía mayor” porque básicamente “los usaba”. Mariano García (2006) explica la “anamorfosis” en Aira y resalta la importancia de la cercanía o lejanía de los objetos (y de allí los gigantismos o miniaturas en sus ficciones) de acuerdo al punto de observación. García indaga sobre la “perspectiva acelerada” o “perspectiva retrasada”.⁴⁴ Esto significa –en la explicación de García– que extremar la presentación de algún elemento de un objeto muy de cerca o muy de lejos puede romper la representación dando lugar al fenómeno visual de la anamorfosis. En este sentido, las ruedas de cochecitos de bebés, de autos, de bicicleta al describirse desde una perspectiva retrasada (es decir, cuando los

⁴⁴ Cf. García Mariano (2006). “Dos claves” en *Degeneraciones textuales*. Rosario: Beatriz Viterbo en pp.98.

objetos se describen más de cerca de que lo que realmente están) funcionan como un manera general de la anamorfosis y- al decir de Contreras -dando lugar a una “confusión de las proporciones” más que su estricto traspaso al plano verbal. La narración se ofrece con una perspectiva retrasada pero no llega a diseñar una total anamorfosis, sin embargo, tampoco se mantiene una “pura” écfrasis. Cuando Mitchell (2009) estudia la figura de la écfrasis en la poesía, señala:

El «trabajo elaborativo» de la écfrasis y el otro se parece más a una relación triangular que a una binaria; su estructura social no se puede entender sólo como un encuentro fenomenológico entre un sujeto y un objeto, sino que debemos imaginarla como un *ménage á trois* en el que las relaciones de yo y otro y de texto e imagen están inscritas de forma triple. Si bien la écfrasis expresa el deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o para alabarlo), también suele ser una ofrenda de esta expresión como regalo al lector (174).

Es en este sentido que esta écfrasis narrativa de los carritos se nos ofrece a los lectores como una composición “desinteresada” de Maxi hacia el objeto. Esta es la indiferencia frente al ideal de belleza que García reconoce en Duchamp y lee en Aira como adelantamos en el apartado anterior⁴⁵. Es el lector quien puede percibir la mirada desdoblada entre Maxi y el narrador. Por un lado, Maxi aprecia los carritos en su valor de uso y por otro, el narrador trasciende esa mirada y la re-interpreta: la figura del *ready-made* se hace visible en la descripción.

Los carritos están descriptos a partir de una mirada enmarcada: el narrador observa a través de Maxi. Es el modo a través del cual cobran visibilidad y se observan como

⁴⁵ Oyarzún (2000) a propósito del *ready-made* de Duchamp explica el concepto de indiferencia de la siguiente manera: “Lo que destaca a la cosa solitaria o ensamblada como posible “obra” de Duchamp, como posible producto artístico, no es el proceso de su gestación material, artesanal o mecánica, indiferente al fin, que cae fuera del círculo del arte, sino el momento de la elección de indiferencia que le hace espacio de exhibición al objeto” (141). Esto quiere decir que el artista elige al objeto primero por su indiferencia. Ésta consiste en una “anestesia” (en el sentido de que hay ausencia de buen o mal gusto) que irrumpe y provoca un efecto en el espectador. Tal efecto tiene como punto de partida interrumpir el efecto mismo. Es decir, que en la propia estructura del *ready-made* el artista se identifica con la función del espectador. Cf. Oyarzún, Pablo (2000). “Anestésica del ready-made”. En *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.

posibles *ready-mades*, sus partes (ruedas, sogas, cuerdas, cartones, maderas) son extraídas de su función original (y ya hecha) para constituir un elemento nuevo.

En paralelo, el narrador resalta dos características más de estos objetos: su belleza y su valor como artesanía. En cuanto a la belleza, establece que es “automática y objetiva” características que señalan una mirada surrealista en el narrador. En el ensayo *En la Habana*, mientras Aira observa los objetos en el museo de Lezama Lima, reflexiona sobre la capacidad de generar relatos a partir de las imágenes y aclara: “Hablé de <generación automática de relatos>, pero es incorrecto, porque no es automática; yo reemplazaría esta última palabra por no <psicológica> (72-73).” Es en este sentido que los carritos poseen una belleza “dada” por la disposición azarosa de otros elementos.

En cuanto a la idea de artesanía, el escritor argentino - primero en “Particularidades absolutas” y luego en “Sobre lo contemporáneo”- distingue la idea de “arte” de la de “artesanía”:

Al arte no es necesario hacerlo bien (...) Si es arte, o para que sea arte, debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se lo puede calificar de bueno es porque está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados, y se lo puede poner entonces, según este novedoso concepto dieciochesco reinterpretado por mí, en el rubro de la <artesanía> [...] <Crear valores> es intervenir en la historia personal del espectador. Crearle un gusto, darle una nueva mirada...Eso tiene, o ha tenido, su equivalencia en el artista: desde el momento en que el arte deja de proponerse como producción de objetos artesanalmente bellos, pasa a la dimensión de lo no hecho, y los objetos del arte se vuelven apenas el soporte del mito biográfico del artista” (33-35).

Los carritos dejan de ser artesanías para convertirse en arte ya hecho. Sin embargo, su funcionalidad mediada por la impronta de la década de “los noventa” es una muy concreta: trasladar cartones y otras cosas que juntan los propios cartoneros.

Si los *ready-mades* de Duchamp como “Portabotellas” o “Rueda de bicicleta” eran objetos industriales manufacturados; en Aira, se trata de objetos serializados (“los

había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón”)⁴⁶ que acusan un contexto nuevo y con otro signo: la ausencia de trabajo y la salida “creativa”, de “invención” del sujeto cartonero emergente durante la crisis político-social-económica hacia fines de los años noventa y comienzo del dos mil. Y se produce un desplazamiento singular: ya no se trata de un objeto puesto en un museo sino de un objeto-*ready-made* puesto en esa realidad que la novela diseña. El gesto es incómodo: ¿el carrito cartonero es algo que podría ser “hecho por cualquiera”? no hay un mito de la biografía del artista pero sí una comunidad: el colectivo cartonero “estereotipado”⁴⁷ -como sostiene Contreras- cuyo saber (y necesidad) posibilita esta invención.

La lógica *ready-made* tal como se articula en esta investigación se extiende por su parte, a la forma de la villa (esto implica su disposición y descripción) y las lamparitas de colores que indican “las calles” al tiempo que dan forma al relato y a la figuración del villa.

Maxi logra acceder al barrio y el narrador se detiene en ese punto. Al principio el “grandote” observa desde cierta distancia los límites, quiere ingresar pero cree que las familias tienen pudor de invitarlo, luego piensa que es porque lo ven dormido y decide alargar sus siestas para permanecer más tiempo despierto (ya que padece de ceguera nocturna). Sin embargo, a medida que logra acercarse cada vez más y observar desde

⁴⁶ En este sentido, se tiene en cuenta el recorrido que realiza Buchloh (2009) acerca de las interpretaciones sobre los *ready-made* de Duchamp (sobre todo para reflexionar en los años sesenta sobre el arte conceptual) y en las que explica cómo éstas fueron diversas y hasta por momentos limitadas, por ejemplo, en el caso de Kosuth y el colectivo inglés <Art after Philosophy> quienes privilegiaban al *ready-made* como una declaración de intenciones por encima de la contextualización. Esto significa no tener en cuenta características tales como la relación del *ready-made* con la noción de uso, de objeto de consumo y de producción industrial y su carácter serial y la dependencia al contexto, características que para Buchloh son fundamentales del *ready-made*. Cf. Buchloh (2009) “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”. En *Formalismo e historicidad*. Scribd: <http://es.scribd.com/doc/138476941/Buchloh-Benjamin-El-Arte-Conceptual-de-1962-a-1969> [última consulta 20 de diciembre de 2013]. pp. 183-187.

⁴⁷ Contreras explica: “De eso se trata, decíamos recién, en el exotismo de César Aira: de volverse lo que ya se es por el camino del simulacro y la ficción. Es el juego de las esencias vuelto parte de la obra mediante mecanismos que aseguran la transfiguración del estereotipo en invención (86)”.

otra perspectiva, llega a la conclusión de que él no es como ellos, de que es demasiado “señorito” y por eso, no le permiten el ingreso. Finalmente, un día logra llegar un poco más allá. En esta instancia se describe la disposición de las lamparitas que iluminan la zona:

El resplandor general se explicaba por la cantidad de bombitas que colgaban en las callejuelas. El fluido para ellos era gratis, ¿por qué las iban a escatimar? Eran bombitas comunes y corrientes, de cien watts, colgadas de cables que hacían una maraña en el aire. Parecía una iluminación de feria: una guirnalda con diez foquitos, un racimo de media docena, un círculo de quince o veinte, o bien filas, de a uno, de a dos, de a tres, o dos foquitos y un tercero arriba del triángulo... En fin, todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa. [...] Con el correr de los días Maxi se empezó a dar cuenta de que la cantidad y disposición de los foquitos no se repetía: cada detalle tenía su dibujo lumínico propio, lo que debía hacer las veces de nombre: más fácil habría sido numerarlas, pero si la villa era realmente circular, como le parecía, entonces numerar las calles no habría tenido ninguna utilidad... (30).

El narrador califica de “creatividad caprichosa” la disposición de los foquitos. Nuevamente como en los carritos, las lamparitas están ligadas a la invención y a la focalización del narrador hacia Maxi. Pero también a su valor de uso. Las lamparitas tienen una función concreta: nombrar las calles. Un código visual que reemplaza al código verbal no será solamente un detalle de la narración, una mera descripción. Las lamparitas esconden el secreto mejor guardado: gracias a este sistema de codificación y decodificación logran engañar al inspector Cabezas. Acompañan a esta disposición de los focos el tipo de espacio que se diseña en la villa. A través de Cabezas nos damos cuenta de que el barrio recibe el apodo de “la calesita” por la circularidad del trazado⁴⁸. Esta organización dificulta el acceso al centro del barrio que opera como otro enigma dentro del relato.

⁴⁸ “Había otra cosa que también se apartaba de la geometría racional, y era el ángulo que tenían las calles. Si la forma general de la villa era circular, entonces las calles deberían haber estado trazadas en perpendicular al borde, de modo de ser “radios”; y desembocar todas en el centro. Pero no: partían en ángulos de cuarenta y cinco grados, todas en la misma dirección, (vistas desde afuera, hacia la derecha).

Contreras (2002) analiza lo que denomina “el ciclo pampeano” de las novelas de Aira y deduce que todo en el escritor es una cuestión de perspectiva y por ello, el exotismo funciona como un procedimiento en la construcción de ésta o lo que nombra como “un dispositivo ficcional para generar la mirada” (67). En efecto, se pueden advertir tanto la inclinación por la perspectiva como el exotismo (ligado al estereotipo) en la descripción del barrio; pero con un matiz diferente puesto que la novela opera por fuera de este ciclo. Entonces, dos fuerzas se enfrentan: por un lado, el personaje que mira y por otro, el objeto mirado (en este caso las luces y la villa) porque ambos se desplazan: Maxi quien puede ver de cerca o de lejos y a partir de allí su perspectiva cambia; la villa que guarda su secreto en aquel código visual y permite convertir al barrio en una suerte de calesita puesta a funcionar:

¿Qué había pasado? El pastor no había mentido, y a Maxi nadie lo había cambiado de lugar. ¿Y entonces? Sus protectores villeros habían adoptado una solución bastante más complicada, pero posible y dentro de todo lógica. Cambiaron la configuración de las luces de todas las calles; como no sabían si Cabezas tenían estudiada la serie, para que no entrara en sospechas tuvieron que cambiarlas todas, y las dejaron en el mismo orden pero desplazadas seis lugares, de modo que el “pato” quedó brillando seis calles a la derecha, y fue por ahí por donde se metió el policía asesino, y en lugar de encontrar el tesoro encontró su perdición.

¿Pero entonces la Villa podría “girar”? ¿Era posible? Quizás no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás su existencia se había consumado en una rotación sin fin (194).

De esa calesita (García y otros críticos la denominan “rueda de la fortuna”) surgen - como partes de esta maquinaria- formas del relato ligadas no sólo a la invención sino también a la relación entre imagen y texto. Porque a partir de la composición del espacio y los objetos y de la perspectiva de los personajes (Maxi, Cabezas, el narrador) se diseña un relato que constantemente está “dibujando” perspectivas o técnicas

Eso significaba que ninguna llegaba al centro, y que ninguna tenía salida. ¿Adónde terminaban? Eso Maxi nunca lo supo (35).”

visuales: por ejemplo, una transposición irónica del *Trompe-l'œil* en el medio de la situación vertiginosa que vive el inspector Cabezas:

Cabezas se lanzó sobre la puerta, y la abrió de par en par por el impacto. No pudo dar crédito a sus ojos. Lo que había del otro lado...era simplemente nada. No había habitación. Era una fachada, detrás de la cual se abría un paisaje desolado lleno de lluvia, con otras casillas, cerca y lejos, iluminados por los relámpagos. Era parecido y distinto a la vez: afuera, pero también adentro (193).

O esos pequeños guiños duchampianos que nos recuerdan a obras como “La cascada” (*Étant donnés*): “Lo más curioso era que adentro de las casillas, que Maxi podía ver apenas, y fugazmente, por una puerta abierta o una ventana, eran mucho más discretos en el uso de luz; en contraste con el abuso de afuera, los interiores se veían en penumbras (28)”. “Todo hombre (...) se hace ideas sobre lo que hay detrás de las casas, y en las rarísimas ocasiones en que puede verlo (al fondo de un pasillo larguísimo cuya puerta ha quedado abierta por casualidad, o desde el contra frente de un edificio alto) nunca queda desilusionado: al contrario, ve que se había quedado corto con sus fantasías...” (35). Esto conduce a un aspecto menos evidente: bajo esta figura del *ready-made* hay cuerpos que accionan ya sea a partir de la mirada o de la propia acción. Lo que Didi-Huberman (2014) describe como:

Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor (47).

Esta es la primera aproximación frente al “dilema de lo visible” que Didi-Huberman interpreta, frente a la escisión ineluctable entre lo que vemos y lo que nos mira para

situarnos en un entre, en una dialéctica entre-dos.⁴⁹ Por ello, el cuerpo de Maxi es nombrado (por el narrador y por otros personajes) como “titán”, “gigante”, “con demasiada musculatura”, “gigante benefactor” un cuerpo que al lado del “hombrecito” prototípico que se describe en representación de todos los hombres de las familias que Maxi transporta se vuelve desproporcionado⁵⁰ y por lo tanto, su “vista” también: en aumento cuando observa los carritos de cerca, en penumbras cuando quiere ver el centro de la villa o el interior de las casillas, y con mayor luz cuando franquea los límites entre la ciudad y el barrio. Volviendo a la propuesta de Contreras acerca de “un dispositivo para generar mirada” que traduce en la imagen de un *telescopio invertido*⁵¹ en esta oportunidad más que distancia (lejanía o cercanía) lo que predomina en Maxi es el componente háptico de percepción. Maxi “pesa” a los cartoneros, siente su dimensión (que para él es liviana), también la de los carros que arrastra por la ciudad. Aunque esta dimensión táctil no sólo tiene su correlato en un plano literal del término sino también en el sentido en que lo lee Didi-Huberman (retomando a Merleau-Ponty) en la que ver es también una experiencia del tacto.⁵² Pablo Maurette (2015) en su ensayo sobre el tacto desarrolla esta dimensión en el plano de la estética y se aleja de la propuesta de Deleuze, primero, y Deleuze y Guatari, después, en la que lo táctil se

⁴⁹ Sin desviarnos del objetivo del apartado, cabe explicitar que la novela abre su trama a la perspectiva, a la visión y al juego óptico del arte y de la física. Nótese términos como el de “aberración” cuando Maxi observa desde su edificio y a través del espejo la figurilla de Adelita ubicada en el edificio de enfrente (p.87). Esta palabra es definida como: “Imperfección de un sistema óptico que produce una imagen defectuosa.” (RAE) en su acepción más general o bien, la específica de *Aberración cromática*: “Imperfección que presentan algunas imágenes producidas por sistemas ópticos, que no permiten hacer coincidir las representaciones de un mismo objeto producidas por los diferentes colores de la luz.” (RAE). Otra resonancia en relación a efectos ópticos, espejos e imágenes deformadas podría sugerir una relación con la estética de Bacon como otra vía de análisis posible.

⁵⁰ “< ¡por favor! ¡Arriba todos!>, y miraba al padre de la familia, como diciéndole <aproveche>. Y si el hombrecito también se trepaba, la familia entera iba sobre ruedas, en *rickshaw*, sentada sobre su tesoro de basura (16)”.

⁵¹ “Un dispositivo con el que se crea distancia, sí, pero para que estos estereotipos se vuelvan ampliados, espectacularmente, como estereotipos quintaesenciados, alucinados, potenciados (Contreras 88).”

⁵² Didi-Huberman cita a Merleau-Ponty: “a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en el encaje, encabalgamiento.” [Merleau – Ponty en Didi-Huberman 2014, p. 15]

encuentra aún muy ligado a lo visual reemplazando el par “vista-tacto” por una nueva dualidad “visión óptica-visión háptica” en la que se coagula el par “liso-estriado”. De esta manera, para Maurette: “El concepto de lo háptico abre un camino que conduce desde las entrañas protosensibles de la afectividad originaria hasta la multiplicidad de manifestaciones de lo afectivo y de lo táctil (...) como la propiocepción y la cinestesia” (61). Más adelante en lo referente a la literatura, en particular, esgrime:

Se trata de un tocar a la distancia, de un tocar afectivo, de un tocar háptico. Y si la literatura logra esto es porque en el lenguaje mismo, en la madeja de forma y contenido que constituye cada pieza literaria, se manifiesta lo háptico. La literatura evoca el tacto y lo convoca porque ella misma es una expresión afectiva del espíritu humano, pero lo hace no solo al tomarlo como tema, al describir texturas, sensaciones, al explotar las posibilidades literarias del cuerpo, sino que también es capaz de imitar en sus formas los mecanismos hápticos. Hablo de un “estilo háptico”, que mediante figuras retóricas como la metáfora y la metonimia, organiza el espacio de manera idiosincrática, emula el movimiento con cambios de ritmo, gracias a crescendos y disminuendos, y establece una propiocepción del texto articulada por simetrías y asimetrías estructurales (...), una realidad textil, un tejido minuciosamente bordado (74).

En este sentido, si bien la dimensión óptica, de perspectivas y técnicas visuales están constantemente operando en el nivel de la trama y de los procedimientos; también es posible señalar esta otra dimensión “táctil” que describe Maurette en los personajes de *La villa*. Desde el cuerpo ampuloso y benefactor de Maxi que se “uncía” a los carros hasta el de los cartoneros que se dejan llevar, hasta el propio Cabezas que persigue sin tregua a Maxi en su arbitrario recorrido. Pero también la dimensión háptica surge en el plano de la escritura, cuando el relato adquiere velocidad o se ralentiza, en la mentada “huida hacia adelante” que precipita la diégesis y para lo que la tormenta (esa lluvia que moja los cuerpos) contribuye a este final espectacular. Mientras Cabezas “como un obeso yacaré nadando contra la corriente, iba de casilla en casilla, la pistola asida

con las manos, los ojos fijos en los números mal pintados sobre las puertas...” (192). Maxi duerme en un catre hecho a medida “de gruesa lona elástica tendida sobre un bastidor de aluminio, que se doblaba en cuatro sobre bisagras hidráulicas. Tenías tres hileras de saca y pon...” y líneas más adelante “habían preparado [los cartoneros] un juego de sábanas de hilo, y una frazada de lana de vicuña, teñida de rojo brillante...” (187). Proporciones, dimensiones, espesores, texturas y materiales son parte de esa “tactilidad” que pareciera entrar en tensión con esa “dimensión óptica” que el texto insiste en dejar en la superficie. En consonancia con esto, se encuentra una explicación para esta relación entre lo óptico y lo táctil en el barroco como régimen escópico de la Modernidad. Martin Jay (2003) al respecto desarrolla:

Significativamente, el espejo que sostiene ante la naturaleza no es el vidrio reflectante plano (...), sino que se trata antes bien de un espejo anamórfico, o bien cóncavo o bien convexo, que deforma la imagen visual, o más precisamente, revela la condición convencional antes que natural de la especularidad "normal", mostrando que ésta depende de la materialidad del medio de reflexión. En realidad, precisamente porque es por completo consciente de esa materialidad (...) *la experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil o tangente*, lo cual le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo absoluto de su rival, el perspectivismo cartesiano. Aunque en el plano filosófico no hay ningún sistema que pueda juzgarse equivalente a la visión barroca, *es evidente que el pluralismo de los puntos de vista de las mónadas de Leibniz (...) parecen relacionarse de algún modo con aquella visión (...)* la visión barroca reconocía la inextricable relación que existía entre la retórica y la vista, lo cual significaba que las imágenes eran signos y que los conceptos siempre contenían una parte irreductible de imagen (236 subrayado mío).

Bajo esta dimensión “sinestética” los cuerpos cobran protagonismo bajo la figura del *ready-made* que móvil y envolvente ostenta cuerpos que accionan. Por tanto, la figura del *ready-made* expone un vínculo posible: la invisibilidad de lo marginal y popular de la villa-tal como el propio texto traza estos conceptos⁵³- se visibiliza a partir de una

⁵³ Me refiero a la utilización del estereotipo (tal como la conciben los trabajos críticos de Contreras, García, Quintana entre otros) por ejemplo, en la caracterización de los cartoneros y de otros habitantes

perspectiva ligada a lo artístico que se ofrece de modo errático. Ni los carritos, ni las lamparitas de colores o la disposición de la villa son objetos de arte sino de uso aunque la mirada de Maxi -mediada por la del narrador- ilumine aquellos aspectos que bien podrían, a pesar al propio Aira y del propio Duchamp, exhibirse en una galería de museo.⁵⁴ O exactamente lo contrario, no portan mito biográfico del artista (y en consecuencia tampoco su firma) pero sí portan un valor nuevo: un arte funcional por fuera del museo. Las “artesanías” de la villa devenidas “arte” son funcionales y no pueden más que ser usadas por cuerpos en acción.

Entonces, si en los carritos se podía leer una suerte de “reflexión del *ready-made* miniaturizada” a través del trazado de la villa, de la disposición de las luces y aquellas técnicas visuales que narran los hechos (me refiero a las transposiciones del *trompe-l'oeil* y otras técnicas que mencioné previamente) se puede leer una “miniaturizada teoría de la representación”. Por tanto, si la pregunta que no se dice, que no se pretende decir (la firma del artista César Aira no lo permitiría) es ¿Cómo se representa la villa miseria de Buenos Aires? la respuesta es con un exceso de representación hasta su puesta en crisis. En la descripción de la villa se desborda esta idea del estereotipo y el exotismo que Contreras advierte para las novelas del ciclo pampeano. Las técnicas visuales ya hechas que polemizan con la idea de representación se vuelven en el plano de la escritura para des-representar la villa ahora convertida en calesita. “La villa ya está hecha”, o más precisamente, la villa es “cualquier cosa” parafraseando esa impronta duchampiana de lo que es el arte contemporáneo para Aira. Finalmente, la calesita luminosa se pone en funcionamiento.

de la villa como es el personaje de Adelita, a su lenguaje despojado (el de ella, el del propio Maxi o el linyerita, por ejemplo) y la descripción de la villa y sitios aledaños ligados a la invención como he mencionado en diversos momentos del apartado.

⁵⁴ Por fuera de este análisis sobre la novela pero en relación con el tema, Boris Groys (2002) estudia el contexto del arte contemporáneo y su relación con el museo, allí percibe un cambio de signo en el museo actual respecto del “museo moderno”: “El arte contemporáneo trabaja en el nuevo contexto, del marco, del ambiente, o de una nueva interpretación teórica. Pero el objetivo es el mismo: crear un contraste entre la forma y el ambiente histórico, hacer que la forma parezca otra y nueva” (11).

Puntos de contacto I: el *ready-made* en escena

Puesta en escena y *ready-made* dos conceptos que provienen de otras prácticas artísticas (*grosso modo* podemos decir escénicas y visuales respectivamente) y que puestas a operar en la literatura se convierten en figura que permiten leer narrativas que constantemente poseen en sus tramas, modos de producción, elecciones formales y pos producciones una relación estrecha con otras prácticas artísticas. Este fenómeno que estuvo presente (con mayor o menor fuerza) a lo largo de todo el siglo XX se vuelve más constante y visible en las últimas décadas del siglo y comienzos del siglo XXI. Por un lado, la extensa estela que ha dejado el *ready-made*, más allá de las diversas re-interpretaciones que se han realizado, siempre resaltan su carácter electivo, procesual, contextual y de serialización⁵⁵. Por otro, las prácticas escénicas, sus derivas y experimentaciones han tenido su desarrollo y protagonismo no sólo en los sesenta y setenta sino en sus transformaciones en las décadas de los noventa en adelante. Esto que Andrea Giunta (2014) denomina el “estallido del arte” para referirse a un momento global (y que también se preocupa por las cuestiones locales) del arte en que la proliferación de bienales, exposiciones (fuera y dentro de los muros y galerías), intervenciones monumentales (instalaciones, *performances*) protagonizan la escena artística contemporánea.

Ahora bien, César Aira ofrece una pista que traza un punto de contacto entre las dos figuras presentadas que esbozaré para retomar su hilo hacia el final de la investigación luego de haber profundizado en las modalidades de cada figura.

El escritor argentino en el ensayo “Sobre lo contemporáneo” a propósito de ese *quantum* de irreproductibilidad que posee el arte en general y por la que el arte

⁵⁵ Me refiero a las caracterizaciones (sin entrar en especificidades para no desviarnos de nuestro eje) a las que hemos aludido en el apartado anterior que realizaron tanto Oyarzún (2000) como Buchloh (2009) ya citados.

contemporáneo transita (en esa carrera imaginaria) recupera un artículo de Mario Praz sobre Poussin y su técnica. El escritor cita a Praz y cuenta el método que el artista tenía a la hora de pintar sus cuadros. Dibujaba, modelaba en cera las figuras, hacía las prendas en tela o papel, también modelaba edificios, en suma, preparaba una escena en miniatura con la luz necesaria para luego pintar su cuadro pero sobre todo para “satisfacer su instinto táctil” (26) dice Praz. Aira concluye:

Esto huele a Arte Contemporáneo. No por el hecho de fabricar un diorama, cosa que se habrá hecho siempre, sino por esa migración de medios, entre escultura, pintura, juguete, miniatura, ceremonia y ritual. El cuadro pintado al fin no es sino el testimonio visible de una loca máquina soltera que se desplaza de la actividad del artista (27).

El escritor observa esta suerte de pequeña puesta en escena del cuadro que resulta llamativa porque aparece esta idea de la escenificación en relación con los objetos, las miniaturas que bien podría pensarse para el *ready-made* propiamente dicho. Un objeto extraído de su contexto de origen se pone en escena en un contexto nuevo. Además, el escritor destaca cómo el método de Poussin trabaja con la “migración” de medios, es decir, transposiciones y mediaciones de un arte a otro. La figura del *ready-made* escenifica objetos (me refiero a los carritos cartoneros de Aira), en su disposición de elementos (las lamparitas funcionales de *La villa*) o en los procedimientos mismos que dan forma a esa calesita aireana (aquellos que señalé que contribuye al diseño del barrio). Provista de una dimensión tanto táctil como óptica permite diseñar modos alternativos para figurar lo real y que se convierten en puntos de contacto que trazan un recorrido convergente en el modo en que estas figuras se diseñan en las narraciones.

Como otro punto de cruce, cabe señalar que Eltit entabla filiaciones con Sarduy, el barroco y el neo-barroco mientras que Aira lee a Lezama Lima y el método de Poussin. Martin Jay (2003) a propósito del régimen escópico barroco explica que:

Para Buci-Glucksmann, el barroco se deleita deliberadamente con las contradicciones existentes entre superficie y profundidad, con lo cual desdeña cualquier intento de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente [...] también sugiere que la visión barroca procuraba representar lo irrepresentable y, como éste era un propósito condenado al fracaso, producía la melancolía que Walter Benjamin en particular estimó característica de la sensibilidad barroca (235-236).

A partir de las figuras de la *puesta en escena* y el *ready-made* es posible advertir este régimen escópico del barroco que funciona como telón de fondo de la experiencia visual de la Modernidad de la que forman parte Diamela Eltit y César Aira. Al mismo tiempo también estos escritores producen en un contexto contemporáneo que- como mencioné al comienzo- anudan las relaciones entre pasado, presente y futuro. Esto significa que el pasado de la vanguardia con la que se relaciona Aira, la estética del barroco del Siglo de Oro que recupera Eltit, la técnica de Lezama o la filiación con Duchamp, entre otras referencias, se actualizan en sus narraciones desarrollando figuras privilegiadas como formas de vinculación entre la literatura y arte.

Asimismo, es posible establecer otro punto de contacto entre la figura de la *puesta en escena* y el *ready-made* a partir de la puesta en abismo que las ficciones del corpus confeccionan creando escenas enunciativas que actúan como un procedimiento subordinado a cada figura. El sintagma <Escenas enunciativas> es propuesto por García Negroni y Tordesillas Colado (2001) para referirse a la presencia de las voces en los discursos tanto literarios como no literarios. Para las críticas las escenas enunciativas son complejas porque un discurso referido puede generar enunciados que

se presentan como reales sin que lo sean. Es decir, que estas escenas pueden presentar temporalidades diversas de modo tal que se pueda actualizar un discurso futuro en el presente. En consonancia con esto, Genette (1989) realiza un estudio acerca de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust e identifica la <Escena> como una de las variantes para pensar en la gradación de ritmos dentro del tiempo narrado. Sin embargo, al abordar la obra proustiana, el teórico observa que la novela instaaura nuevas reglas de juego porque en lugar de desplegarse escenas de concentración dramática libre de descripción o discurso, la escena se convierte en un momento en el que surgen digresiones, retrospectivas, anticipaciones o intervenciones del narrador. Si bien esto se relaciona con la polifonía enunciativa que para García Negroni y Tordesillas Colado es equiparable a una escena de teatro en la que se cristalizan voces abstractas⁵⁶ lo que se pone de relieve es la pluralidad de voces (muchas veces abroqueladas a la del narrador como es el caso del discurso indirecto libre) como si se sucedieran diálogos aunque y, tal como Genette ha demostrado, no necesariamente, al menos, a partir de la novela proustiana. Para completar esta noción de escena enunciativa, cabe señalar que Barthes (2014) desarrolla la figura de la escena como un intercambio entre dos, dialógico, no solamente en el sentido dramático del término sino “como intercambio de cuestionamientos recíprocos” (124). Para Barthes la escena sólo puede ser interrumpida por algo externo a su estructura (la llegada de un tercero, el cansancio de las dos partes), la escena “es pues interminable, como el lenguaje: es el lenguaje mismo, capturado en su infinito, en esa <adoración perpetua> que hace que, desde que el hombre existe, *no cese de hablar*” (128 énfasis en el original). La

⁵⁶ García Negroni y Tordesillas (2001) explican: “La polifonía enunciativa, *concibe el enunciado como una escena de teatro en la que se cristalizan voces abstractas*, llamadas enunciadore, introducidas en escena por el locutor, o personaje ficticio al que el enunciado atribuye responsabilidad de su enunciación. Así, el sentido más profundo del enunciado consiste en la superposición de distintas voces. Desde esta perspectiva, la descripción lingüística de una oración indica, en términos polifónicos, *los guiones según los cuales los enunciados deben ser introducidos en escena*, y por otro, en términos argumentativos, especifica el tipo general de *topoi* que dichos enunciados tienen a su disposición” (173-174 énfasis mío).

<escena>, entonces, forma parte de un procedimiento narrativo vinculado a las voces y a los ritmos de la narración. Por ello, si estas narrativas poseen algunos rasgos en común, uno de los principales es la relevancia con la que se organiza la situación de enunciación en cada narrativa que integra esta investigación.⁵⁷ De esta manera, las ficciones construyen escenas de enunciación que se pueden separar en dos grupos conforme a su funcionamiento en los textos. El primero, se da en aquellos casos en que la escena está autofigurada y un narrador-protagonista (Extradiegético-homodiegético según Genette)⁵⁸ escribe el relato que se narra desde un lugar determinado, por lo general, retirado o incierto; en algunos casos, luego de haber transitado un periplo, o bien; se desarrolla una escena de enunciación con un narrador en tercera persona de modo tal de indicar una exterioridad o distancia respecto de los hechos que narra. El otro grupo, en cambio, incluye a las ficciones en las que se busca narrar a partir de una coincidencia entre la escena de enunciación y los hechos que se relatan. Por ello, a partir de estas distinciones es posible armar dos series de textos. Por un lado, aquellas ficciones que construyen una <Enunciación escénica> como son los casos de *La Virgen Cabeza* (2009), *Romance de la negra rubia* (2014), *Poeta Ciego* (2010), las tres autobiografías que integran *El gran vidrio* (2007) y *Los fantasmas del masajista* (2009). Y por otro lado, aquellas que ostentan una <Enunciación

⁵⁷ Es evidente que otra cuestión en común y que aparece en la superficie de cada ficción es sobre los usos, instrumentalizaciones, desvíos acerca del procedimiento de la autofiguración y todas sus variantes. Esta investigación considera que abordar esta problemática resulta interesante pero merecería una investigación aparte que no es plausible de abordar en esta tesis. Dicho esto, lo que se prioriza en este apartado es la posibilidad de identificar cómo se construyen las escenas de enunciación en la que la autofiguración resulta un procedimiento más entre otros sin que por esto signifique que no sea un eje importante de atender en investigaciones complementarias.

⁵⁸ Genette establece estas clasificaciones narratológicas en *Figuras III* (1989) y luego de ciertas críticas (por ejemplo de Mieke Bal o Van Rees) ajusta algunos términos (y defiende otros) en *El discurso del relato* (1998). Allí, Genette aclara que la cualidad extradiegético/intradiegético corresponde a un hecho de nivel (entre autores, lectores, narradores, personajes) y en cambio, la cualidad heterodiegético/homodiegético corresponde a un hecho de relación <de persona>. Por ejemplo, en *La Virgen Cabeza*, se entiende que Qüity es una narradora extradiegética porque se encuentra a la misma altura que el lector real extradiegético. Al mismo tiempo que también es una narradora homodiegética porque cuenta su propia historia, Cf. Genette, G. *El discurso del relato* (1998), Madrid: Cátedra, pp.57-58.

performativa> cuyos casos son *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005) de Bellatin, *La villa* (2010) y *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2015) de César Aira, *Beya* (2013) de Cabezón Cámara, *Impuesto a la carne* (2010) y *Mano de obra* (2002) de Eltit. Estas dos series que son retomadas y desarrolladas en los sucesivos capítulos buscan identificar procedimientos y características pero de ninguna manera se trata de una taxonomía cerrada o excluyente sino de una manera de reconocer y conceptualizar algunas características en común que contribuyen a explicar las figuras del arte que releva esta investigación.

Ahora bien, así como la *puesta en escena* visibiliza cuerpos móviles en *Mano de obra* o el *ready-made* ostenta cuerpos sinestéticos en *La villa* que accionan y resisten al sistema económico desigual del neoliberalismo, a la invisibilidad marginal de la villa miseria ¿Qué ocurre cuando se trata de un cuerpo confinado? O ¿cuándo los cuerpos son anómalos como los de *Mano de obra*? Mientras que Mario Bellatin trabaja con éstos a partir del teatro, Cabezón Cámara y Echevarría lo hacen con un cuerpo secuestrado optando por la imagen visual: el dibujo.

Las figuras ya hechas y en escena: Cabezón Cámara y Bellatin

Dar a ver un cuerpo: el caso de Beya

En el año 2011 Gabriela Cabezón Cámara publicó una *nouvelle* en formato e-book por encargo titulada *Le viste la cara a Dios*. La novela formó parte de una colección de historias populares infantiles adaptadas para adultos. De este modo, la bella durmiente se transforma, para la escritora, en una novela sobre la trata de personas.⁵⁹ Dos años más tarde, se publica una nueva versión de la novela pero esta vez en formato de novela gráfica con la co-autoría de Iñaki Echeverría para los dibujos titulada *Beya*.⁶⁰ Este proceso de producción genera interrogantes desde el punto de vista crítico: ¿Qué dice la novela gráfica que no dice la primera versión? ¿Qué operaciones y procedimientos surgieron en este pasaje? ¿Qué nuevas posibles lecturas se pueden articular en la versión ilustrada?

En *Beya* se evidencian rasgos particulares del género de la historieta, esto es considerando el surgimiento del género hacia finales del siglo XIX en Norteamérica, como sus reelaboraciones y adaptaciones en Argentina consolidado hacia comienzos del siglo XX. Al tiempo que, también, expresa un alejamiento de ciertas convenciones propias del discurso del comic para brindar un tratamiento diferente con una fuerte

⁵⁹ En el año 2002 desaparece María de los Ángeles Verón cuyo caso trascendió en medios y redes sociales y se hizo conocido como el caso “Marita Verón” (uno de los primeros casos que tuvo visibilidad en lo respectivo a la trata de personas). Susana Trimarco, su madre, encabezó la causa social y legal para buscar a su hija. Hacia el año 2012, un año después de la primera publicación en formato e-book de *Le viste la cara a Dios*, en diciembre, el tribunal decide absolver a los trece acusados en el caso Verón. Al conocerse este fallo, Susana Trimarco apeló y también inició juicio político a los magistrados de la corte que llevaron el caso. Al año siguiente se publica la versión ilustrada que dio mayor visibilidad al tema de la trata. En el año 2014 se logró dar condena a 10 de los trece acusados pero aún hoy sin sentencia firme. Para más información sobre el caso ver: <http://casoveron.org.ar/quien-es-marita-veron/>

⁶⁰ *Le viste la cara a Dios* en formato e-book fue la primera versión de la *nouvelle*. En el año 2012 se publicó la misma versión pero en formato impreso bajo el sello La isla de la luna. En el año 2013 aparece una nueva versión esta vez acompañada de dibujos realizados por Iñaki Echeverría titulada *Beya* editada por *Eterna Cadencia*. En el 2015 la Biblioteca Nacional Argentina edita una antología denominada *Sacrificios* en las que se incluye la versión impresa de *Le viste la cara a Dios*.

apuesta estética-política sobre la que volveré hacia el final del desarrollo. Oscar Masotta (1970) respecto del género de la historieta sostiene:

La historieta es “prosa” en el sentido de Sartre: cualquiera que fuera la relación entre texto escrito e imagen dibujada, en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de “ilustrar”, siempre en algún sentido, a la palabra escrita, o para el caso de las historietas “silenciosas”, de ilustrar casualmente la ausencia de texto escrito. Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada, o para decirlo con la expresión del crítico francés Gassiot-Talabot, “figuración narrativa” (10).

Si bien en la historieta propiamente puede haber una necesidad de contar una historia sin permitir demasiada ambigüedad en las imágenes, esta premisa a la que refiere Masotta no obtura la posibilidad de sugerir por medio de los dibujos otras posibilidades dentro del paradigma del significado. Sobre la base de estas primeras características, la novela gráfica de Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría pivotea entre usos clásicos del género y nuevas posibilidades en las que justamente el montaje entre imagen y texto propone desvíos.⁶¹ Por otra parte, al tratarse de una novela cuya primera versión fue concebida en prosa tampoco se respeta el proceso de orden o secuenciación esperables propios de la novela gráfica como, por ejemplo: elección de un momento también del encuadre, selección de la imagen, de las palabras y

⁶¹ Sigo en este caso los lineamientos que ofrece McCloud (2006) acerca de la noción de comic como discurso que engloba sus otras variantes como la novela gráfica que, por lo general, difiere de la historieta en cuanto a extensión o complejidad argumental. No obstante, esta investigación se centra en analizar el modo en que texto e imagen se fusionan más que polemizar acerca de pertinencias genéricas. Dicho esto, de todos modos se tendrán en cuenta algunas nociones elementales del género gráfico para avanzar en el análisis.

finalmente, selección de la disposición de la organización de las viñetas (McCloud 2006).

Si partimos de la primera versión en prosa titulada *Le viste la cara a Dios*, en una primera lectura, el pasaje a *Beya* no posee grandes cambios en el nivel del argumento. Ambas narran el secuestro de una joven que se convierte en víctima de una red de trata. El personaje de *Beya* es llevado al puticlub de Lanús, allí no sólo es aislada, torturada, drogada y violada sino también que la obligan a prostituirse.

En el caso de la novela gráfica, la narración se realiza en breves fragmentos acompañados de viñetas en blanco y negro. Se divide en cinco partes. Cada capítulo es una gran viñeta o portada numerada que anticipa la materia narrativa. En el primer capítulo se representa la inminencia del secuestro a través de la desnudez de la protagonista y el código de barras detrás. En el segundo, se anticipa el cautiverio representado a través del cuerpo ovillado de *Beya* y el contraste en blanco y negro cuidadosamente equilibrado. Es decir, del lado del comienzo del libro se encuentra el blanco y del lado del nudo de la historia, el negro. En el capítulo tres y cuatro aparecen dos primeros planos del rostro de *Beya*: uno de perfil y otro de frente. En el de perfil, el blanco y negro se encuentra en un orden invertido. En ambos, se representa cierto “despertar” de *Beya* primero con una mirada de perfil que mira a un objetivo y luego, en el capítulo cuatro, con una mirada frontal que no mira al lector. Por último, en el capítulo cinco, *Beya* sí observa al lector pero su cara sigue partida por efecto de la página mostrando su fractura interna. En cambio, en la versión en prosa, los capítulos son tres en lugar de cinco y posee una narración acelerada debido a la sintaxis y a la puntuación. De esta manera, la incorporación de las imágenes permite desacelerar el relato obligando al lector a detenerse en ellas. Entonces, ya desde estos pequeños

cambios de la estructura general del libro, podemos observar cómo la imagen reorganiza la narración.

Si bien hay algunas eliminaciones de frases, oraciones o palabras, estos recortes no son argumentales y el texto se vuelve a ordenar de modo tal que resultaría un proceso inútilmente técnico intentar describirlo. No obstante, es posible relevar tres grandes transformaciones (simultáneas) que se evidencian en el pasaje de *Le viste la cara a Dios a Beya*. El primero es el reordenamiento del texto, o sea, secuenciación, selección y recorte del material narrativo.⁶² El segundo, la transformación de prosa a versos octosílabos y, por último, el montaje entre textos y dibujos. Estos cambios modifican de manera fundamental el acceso y posibilidad de lectura a la novela gráfica.

En cuanto a los dibujos, en un sentido general, están en blanco y negro. Los trazos varían entre estar más o menos detallados dependiendo del caso y constantemente se propone una relación entre fondos vacíos o despojados por un lado; y completos de oscuridad por otro. Esto funciona como modo de anteponer la figura (que casi siempre es la de Beya) en primer plano respecto del fondo. La fragmentación o, si se quiere sinécdoque, también serán procedimientos repetidos para narrar la historia. Los fondos negros no sólo funcionan como contraste a la figura sino también que expresan simbólicamente la oscuridad en la que sumergen al personaje de Beya. Lo que en el género se conoce como “eclipse de la conciencia”.⁶³ La profundidad de campo en general no aparece explotada en los dibujos. Se juega más con fondos vacíos, oscuros o con algún detalle general como referencia del lugar. Salvo en situaciones puntuales

⁶² Dos advertencias: la primera es que estos procesos de transformación son relevados desde el análisis y observación de las propias versiones y de ningún modo responden a un análisis genético ni de manuscritos. La segunda, es que el análisis de *Beya*, tal como este apartado se lo propone, no tiene como eje relevar o analizar por separado estos tres procesos sino que los mismos son tenidos en cuenta en un análisis que proponga una lectura panorámica acerca de este pasaje entre versiones con el fin de advertir relaciones entre literatura y arte por un lado y la delimitación de la figura del arte enraizada en el *ready-made* a partir del cambio de soporte por otro.

⁶³ Cf. Gasca, Luis, Gubern, Román (1988). *El discurso del cómic*. España: Cátedra.

como las del primer capítulo en la que la ciudad está dibujada de manera detallada porque es uno de los pocos espacios exteriores que hay en el texto.

La novela gráfica comienza con una primera parte en la que se narra el secuestro de Beya a partir de las viñetas que se componen solo de los dibujos de Iñaki Echeverría. Sucesión que en *Le viste la cara a Dios* no está narrada ni enunciada. En esta primera parte se observa un procedimiento que marcará una forma de narrar en las imágenes: la fragmentación, yuxtaposición y descomposición de la imagen en las viñetas ya sea para mostrar una situación de agresión, violencia o de movimiento. Esto permite narrar de modo más efectivo la simultaneidad de acciones imprimiendo el suspenso y el peligro. Escena sobre la que volveré más adelante.

El encuadre y el dispositivo enunciativo

Existe una operación de encuadre entre la primera y la segunda versión que se realiza en diferentes niveles. Para ello, será necesario alejarse de algunas formas más clásicas de historieta o novela gráfica y eliminar la idea de globo para encuadrar al texto en relación con las imágenes. La conversión de prosa a versos octosílabos funciona como encuadre del propio texto si pensamos a éste también como una imagen. Así como los títulos fechados en *Mano de Obra* también funcionan como una imagen que da a ver el montaje entre la historia que se narra y la referencia pasada a la prensa obrera, en este caso el lenguaje ostenta su lado visible (Mitchell 2009) para generar este encuadre entre todos los elementos de la novela gráfica. También esta conversión de prosa a verso no sólo determina el cambio de ritmo sino la cadencia de esa voz enunciativa que se erige para articular un lenguaje poético: “Lo que podés es cuidar/ a tu odio como si fuera/un bebé recién nacido/o un jardín muy florecido/en el medio del desierto” (51).

Esos versos ya recortados de la prosa verborrágica provenientes de *Le viste la cara a dios* se disponen en la página acomodados, a veces, a un costado; otras, en el centro. De esta manera, se encuadra al texto en su propia dimensión y arquitectura al convertirlo a octosílabos, se lo encuadra respecto del espacio de cada página y en función de las viñetas que se organizan en cada secuencia. Es frecuente que la novela gráfica se apoye en “cartuchos” que son cápsulas que se encuentran dentro de las viñetas o, entre dos contiguas, cuya función es la de explicar el contenido de la imagen o de la acción. En *Beya* los propios versos están más cerca de estos cartuchos que de los “globos” cuya función es dialógica. En suma, se desarticula la idea misma de globo en consonancia con la voz enunciativa ya que los textos no se proponen como diálogos. Razón por la cual no es necesario que el texto permanezca englobado con un “rabo” que indica a quien pertenece dicha voz (salvo algunas escenas puntuales en los que hay algunos globos pero que no siempre construyen un diálogo sino que son “voces” al estilo indirecto que se articulan con la narración en segunda persona).

Siguiendo con esta idea del encuadre, lo que predomina en toda la novela en cuanto a la presentación de viñetas son primeros planos o planos tres cuartos, muchas veces, descompuestos en partes para expresar movimiento y secuencia de las acciones. En cambio, cuando se quiere expresar la subjetividad de la protagonista se opta por los planos generales, por ejemplo, la sucesión en la que se muestra a Beya de cuerpo entero en una posición como si estuviera “en el aire” rodeada de falos o de rosas o con un fileteado. Imágenes sobre las que se volverá unas líneas más adelante. En algunos casos, se utiliza un plano profundo y picado para representar una situación de extrema violencia como, por ejemplo, cuando la secuestran a Beya y le disparan en la pierna, la profundidad y el picado moldean el punto de vista y contribuye a exhibir la vulnerabilidad de la protagonista.



Figura 1

Por otro lado, y todavía en términos de encuadre, hay momentos en dónde el texto se ubica en una de las páginas y la imagen o imágenes, en otra. Ese tipo de montaje más que anclar un sentido contribuye a sugerir un despliegue de posibilidades dentro del paradigma de la serie sin dejar de explicar en parte a la imagen. Es decir, todos aquellos dibujos en donde aparecen lo que se considera “sensogramas pensipictóricos”⁶⁴, es decir, la iconización del pensamiento de la víctima, más que graficar el pensamiento, lo subjetiviza abriendo sentidos que no terminan de anclarse.

Entonces, el encuadre narra a Beya desde su propia fragmentación y subjetividad, por ello, el contraste entre su figura y el fondo siempre es relevante en los dibujos, incluso cuando el fondo se encuentra vacío. Desde la óptica de Deleuze (1984) leyendo los cuadros de Bacon, podemos decir que la imagen sin fondo, suspendida y aislada

⁶⁴ Cf. Gasca, Luis, Gubern, Román. Op. Cit.

interrumpe con la dimensión narrativa y “libera a la figura”. Deleuze (1984) esgrime: “Aislar es entonces el medio más simple, necesario pero no suficiente, para romper con la representación, quebrar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: mantenerse en el hecho (5).” En *Beya* como se trata de una novela gráfica en donde existe un grado de narración, esta suspensión y liberación de la figura se da en momentos puntuales que sirven para desplegar y abrir las posibilidades de subjetivación del personaje.

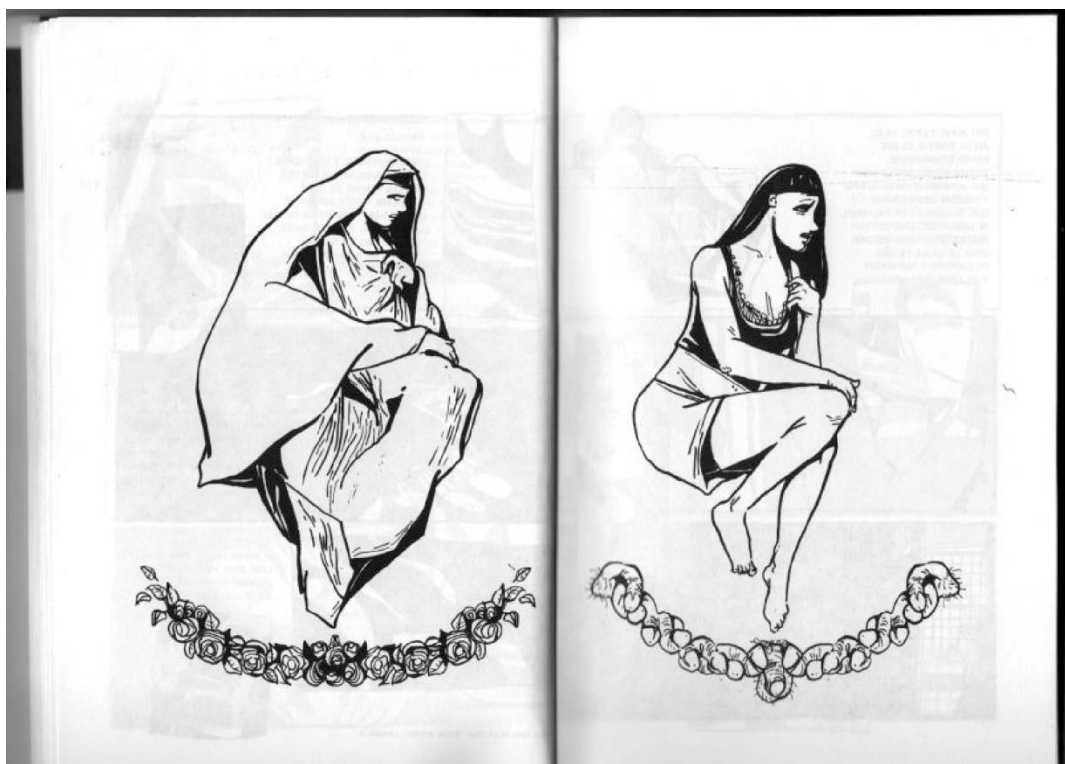


Figura 2

Hasta aquí una descripción y un análisis (apenas esbozado) como forma de explicar y desarrollar características relevantes entre la versión en prosa y la versión ilustrada.

De esta manera, en la novela gráfica de Echeverría y Cabezón Cámara se toma una decisión: narrar un cuerpo inscripto en el horror más cabal hasta reducirlo a un cuerpo

en apariencia reificado. Con un lenguaje lascivo y poético yuxtapuesto, cada viñeta detalla la descomposición y deshumanización en la que Beya va subsumiéndose:

Un tanque de acero vacío/ donde lo único vivo/ parece ser la red de nervios/ ardiéndote en un aullido/ y ese corazón rompiéndose,/ con sus diástoles y sístoles/ de bombardeo japonés y/ sus saltos desquiciados/ de taquicardia cebada / Así te traen de vuelta/ a la escena de tortura/ y multiplican por mil/ las penas que te infligen,/ como el Cristo con el vino/ en las bodas de Canaán,/ con cada latido merqueado/ te hacen volver al horror,/ pero no es el mismo, muta,/ porque es un monstruo que cambia,/ como un transformer del mal (40) [figura 7].

Sin embargo, el cuerpo reificado, la creciente deshumanización y posterior transformación son movimientos complejos que la novela propone: por un lado, la configuración de un dispositivo enunciativo que Nora Domínguez (2013) advierte para la novela y que se complementa con el encuadre al que referimos. Y por otro, se desarrolla una forma de resistencia sobre la que volveré más adelante. Respecto del primero, Domínguez explica:

Beya no habla, no pronuncia la voz de la víctima, se aparta así del relato en primera persona del subalterno y de la literatura etnográfica. (...) Una especie de vozarrón del poder que parece duplicar el control del cashio y de su cofradía mafiosa pero que en su registro de panóptico auditivo incorpora también el susurro sobre la víctima, la torsión barroca sobre el cuerpo de la secuestrada convirtiéndolo en desovillaje y rebeldía. En ese testimonio imposible porque un yo que asuma las subjetividades de esa voz esclavizada parece discursivamente inalcanzable, la recurrencia al otro que la narre es la estrategia de un programa de justicia política y social (27).

Esto que Domínguez analiza resulta relevante porque permite señalar el modo en que Beya se aparta de la primera persona pero para constituirse en una tercera. En este sentido, Roberto Esposito (2009) realiza un desarrollo sobre la categoría de persona y cuyo punto de partida es detenerse en la cuestión enunciativa. Frente a los intentos de

superar dicotomías como las de hombre y ciudadano, derecho y vida, alma y cuerpo la categoría de persona se ha querido imponer en favor de la vida humana. Sin embargo, luego de la segunda posguerra, Esposito plantea que más que superar esas disyuntivas sólo se contribuyó a acentuarlas. Es decir, que la categoría de persona produce un efecto separador en la construcción del ser humano al pensar que esta se compone de una parte voluntaria y racional que lucha contra otra de carácter inferior de animal y cosa. Por ello, Esposito (2009) propone recorrer ciertas zonas de la filosofía contemporánea para recuperar una perspectiva de lo impersonal desde la concepción de una biopolítica afirmativa. El filósofo italiano recupera un conocido artículo escrito por Emile Benveniste que desarrolla las características principales de la tercera persona pronominal, Esposito explica: “Con la tercera persona ya no está en juego la relación de intercambio entre una <persona subjetiva>, el yo, y una <persona no subjetiva>, representada por el tú, sino la posibilidad de una persona no personal o, más radicalmente, una no-persona.” (154). Justamente por su carácter, esta tercera persona remite a un referente externo que se encuentra ausente de la situación de enunciación y si bien puede ser algo o alguien al no ser específico cobra la fuerza de ser extensible a todos. Por eso, la tercera persona aparece a través de figuras como “la justicia”, “lo neutro” de Blanchot o la propia categoría de “vida” pensada por Foucault y Deleuze respectivamente. Para el filósofo, la convergencia de una vida foucaultiana que lucha y se resiste; y la de un devenir animal deleuziano contribuyen a la configuración de un pensamiento de lo impersonal. De este modo, *la persona viviente*, coincidente con la vida misma, remite a la figura de la tercera persona: la no-persona inscrita en la persona (o la persona abierta a aquello que aún nunca ha sido).

Desde esta perspectiva, la novela a partir del encuadre y la enunciación construye la figura de Beya como una tercera persona. Tanto los versos como las imágenes se

proyectan desde un “vos” que le habla a “ella”. Pareciera que es necesario que esa segunda persona ocupe el lugar del “yo” al que –como vimos a partir de Benveniste vía Esposito– está intrínsecamente ligado, para poder instaurar en escena la figura de una tercera persona: la de una vida que no distingue entre *bíos* o *zoé* sino que se exhibe como *no-persona*. Sin embargo, si la tercera persona como mencioné es la que se encuentra ausente o fuera de la situación de enunciación, la novela abre un terreno en dónde ese cuerpo cobra presencia y visibilidad: la materialidad de las imágenes soporta la vida de Beya que lucha y resiste.

Los dibujos, las imágenes

Existe una dimensión particular que convierte la visibilidad del género gráfico en una doble naturaleza: “imágenes dibujadas”. Los trazos de Echeverría son monocromos, en tinta, con un nivel intermedio de detalles. John Berger (2012) destaca que existe un tipo de dibujo que “muestra” y “comunica ideas” es decir, aquel que el dibujante realiza a partir de su imaginación y ya no de un modelo o una observación puntual. “Son dibujos que unen, colocan, componen una escena” (37) escribe Berger. Este tipo de dibujos contiene una temporalidad condicional, son dibujos del “qué pasaría si”. Los trazos de Echeverría se mueven en esta dimensión (monocroma) del “qué pasaría si” que confronta un pretérito (los dibujos portan síntomas que dialogan con un pasado nacional), un presente (la coyuntura que se narra reclama la urgencia del “ahora”) y un condicional (en la forma de una potencia).

En esta dirección, Beya experimenta dos momentos de pasaje⁶⁵: cuando la secuestran, la torturan, la drogan, la violan y la prostituyen; y cuando mata a su compañera por

⁶⁵ Gabriela Cabezón Cámara publicó dos novelas (una antes y otra después de *Beya*) a las que la crítica literaria leyó (en parte por las propias declaraciones de Cabezón Cámara) como una trilogía. En todas ellas existe la figura del “rito de pasaje” que se despliega en las ficciones en forma de procedimiento. Por lo general se trata de personajes que experimentan un periplo determinado en el que sufre una violencia corporal y se pasan hacia “un otro lado”. Esta figura del rito de pasaje se desarrolla con mayor

orden del cashishio. Estas transformaciones se hacen visibles en el rostro de Beya, principalmente en sus ojos.

El primer pasaje de Beya es su secuestro. Que está narrado a partir de una secuencias de imágenes sin texto que en la versión de *Le viste la cara a Dios* no estaban. Dos imágenes entonces, son el síntoma (Didi-Huberman 2011)⁶⁶ que surge de la secuencia. El automóvil y los ojos de Beya. A través de la imagen del auto se evoca el horror de la historia nacional y se establece cierta contigüidad entre pasado y presente. Las imágenes así secuenciadas están ahí para figurar un horror al tiempo que lo narra desde otro, el de la dictadura, presente en el inconsciente colectivo. Los ojos de Beya se vuelven ojos de pánico.



Figura 3

detalle en el apartado *Ritos de pasaje: devenires ficcionales* del segundo capítulo tanto en *La Virgen Cabeza* (2009) y *Romance de la negra rubia* (2014) como en otras ficciones del *corpus*.

⁶⁶ Sigo a Didi-Huberman (2011) quien en su libro *Ante el tiempo* propone una metodología para abordar las imágenes. Las entiende como portadoras de síntomas, es decir, que expresan un malestar que interrumpe el curso “natural” de las cosas. De esta manera, el síntoma que emerge de la imagen es una doble paradoja. Por un lado, una visual y por otro, una temporal. En cuanto a la paradoja visual, “lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación” (63-64). Y en cuanto a la temporal, se relaciona con la idea de anacronismo. Un síntoma nunca interrumpe en el momento justo. Aparece a destiempo.



Figura 4



Figura 5

Ojos con pupilas más o menos dilatadas que indican cierta normalidad, ojos con sombras anticipando la inminencia, ojos negros y finalmente, ojos blancos: o sea, ojos vacíos que desdibujan la singularidad de un rostro.

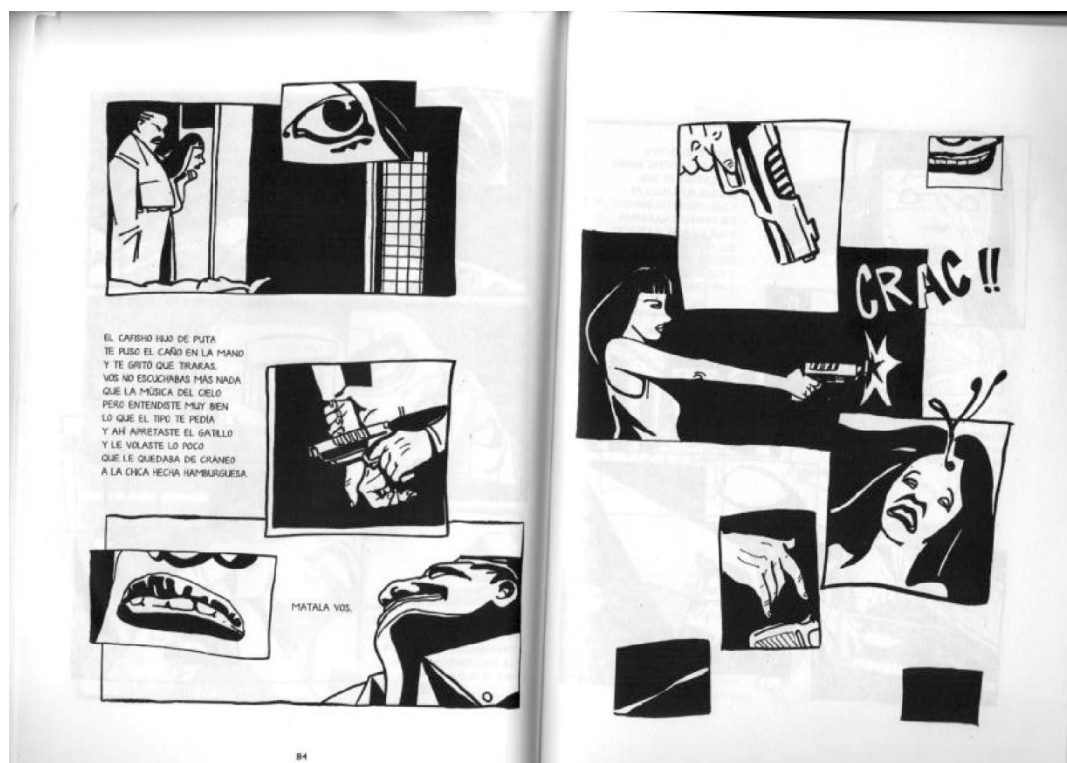


Figura 6

Utilizo la palabra singularidad para poner en diálogo la lectura que realiza Didi-Huberman (2014) a la hora de pensar en la invisibilidad de los pueblos justamente por estar sobreexpostos a las imágenes (estereotipadas) del mundo contemporáneo. El crítico, entre otras series e imágenes, indaga en una serie que realiza Philip Bazin (médico y fotógrafo) sobre ancianos y recién nacidos, en esas imágenes (del comienzo y fin de la vida) se trata de considerar “las formas de pasaje” dice Didi-Huberman en el devenir humano. En el caso de *Beya*, al tratarse de dibujos, más que del encuadre o el detalle (procedimientos que Didi-Huberman lee en las fotografías) se trata de

recurrir a un trazo “genérico” que lo que hace justamente es desdibujar lo singular que pueda tener el rostro de Beya. Porque recuperando aquello que desarrollamos anteriormente, las imágenes moldean el dispositivo enunciativo: la “tercera persona”, Beya, fuera de la enunciación se hace extensible a todas las víctimas.

Echeverría promueve un dibujo que no entra en competencia con la veracidad fotográfica aunque el nivel de detalle por momentos sea fundamental. Sus plenos negros evocan rasgos de estilo cercanos a Enrique Breccia pero al mismo tiempo su encuadre se acerca al montaje del cine del que el género de la historieta se nutre. En efecto, esto contribuye a quebrar cualquier idea de lógica causal como efecto buscado en el lector:

De acuerdo con esta lógica [causal], lo que vemos sobre el escenario del teatro, pero también en una exposición fotográfica o en una instalación-, son los signos sensibles de un cierto estado, dispuestos por la voluntad de una autor. Reconocer esos signos es involucrarse en una cierta lectura de nuestro mundo. Y esta lectura engendra un sentimiento de proximidad o de distancia que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el autor (55).

Esta explicación es lo que Rancière (2010) denomina con el nombre de “modelo pedagógico de la eficacia del arte”. De este modo, para el filósofo la eficacia del arte no reside en tratar de “descifrar” las representaciones sino en “disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes (57)”. Esto significa que en contra de ese modelo “pedagógico” del arte, se trata de no decirlo ni mostrarlo todo porque ese “todo” no tiene un referente estable.

Durante el secuestro, nuevamente la imagen trae síntomas que abren el paradigma de sentido: el fileteado y la carne connotan la argentinidad al tiempo que exhibe la experiencia de Beya.

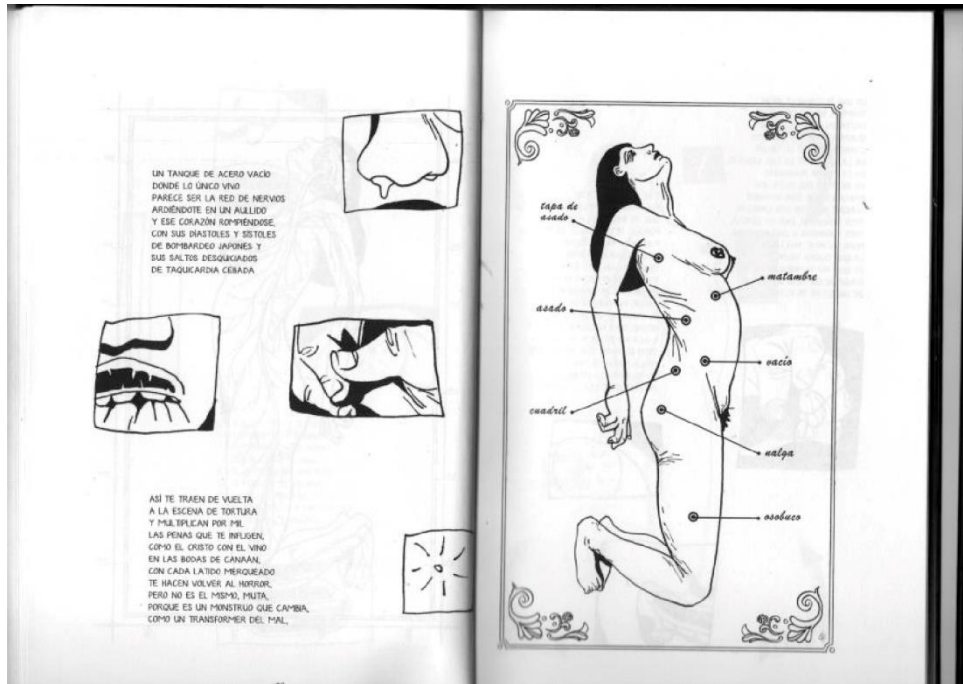


Figura 7

Si el cuerpo sustituye a la vaca, la vaca simboliza al territorio pero también a la explotación. Se sustituye una mercancía legal por otra ilegal. Un cuerpo marcado y explotado que entra en serie con una imagen precedente y otra posterior [figuras 12 y 13].

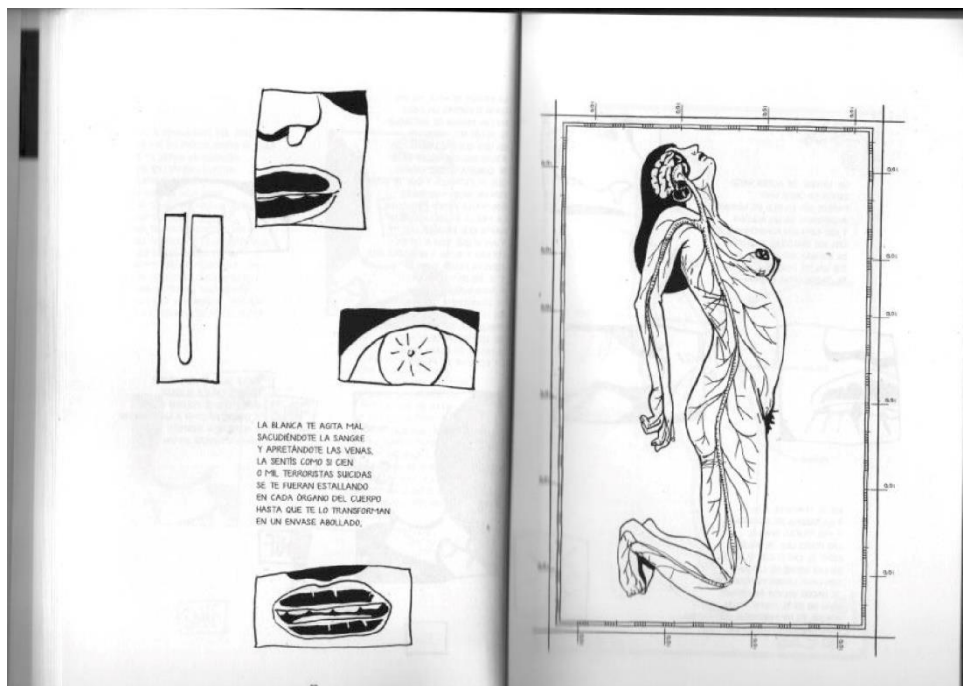


Figura 8

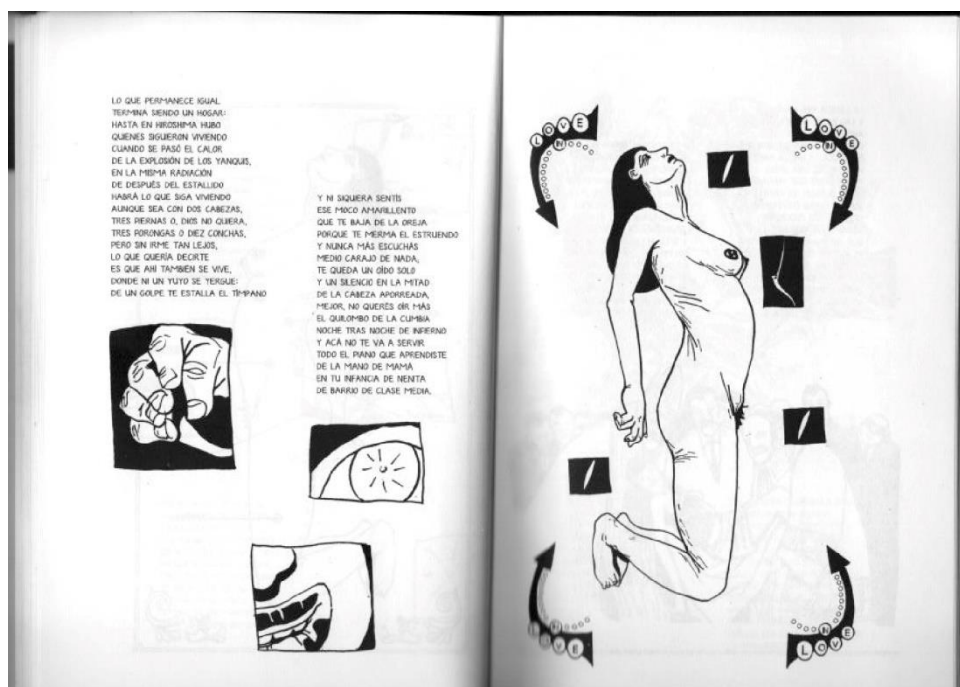


Figura 9

Gabriel Giorgi (2014) en su trabajo sobre la animalidad en la literatura y el arte se detiene a pensar en la tradición de la literatura argentina en cuanto a los mataderos. En su análisis de “El matadero” de Martín Kohan esgrime:

El texto hace perceptible (...) al animal como cuerpo capturado bajo el reino del capital y a la vez dice que esa condición no se contiene bajo el signo “animal”, sino que esa es una regla generalizada, expansiva-en *circulación*, lo que circula-de *todo cuerpo*. Registra, entonces, esa condición contemporánea, biopolítica. Según la cual es el cuerpo y la vida (...) lo que se captura bajo el capital, lo que se propertiza y se constituye bajo el signo de la equivalencia y el intercambio [...] allí no hay “humano” o “animal”, hay cuerpos, hay trabajo (...) y mercancía, y hay circulación (151).

En diálogo con esta lectura, si bien Beya no se moviliza en términos de desplazamiento espacial (está confinada al cautiverio), su cuerpo circula y es explotado por otros al tiempo que su desplazamiento se origina en el orden de su subjetividad. Cuerpo estático, tal como el dibujo la representa, mente móvil, desplegando y haciendo circular los propios saberes para indagar mecanismos de

resistencia. Por ello aparece la tradición en un sentido amplio. El ingreso de discursos sociales heterodoxos desde populares a específicos, como el cristianismo o la biología. En el cuerpo narrado a partir de los componentes biológicos aparecen todos los signos de la violencia propia de una red de trata pero también la violencia que inaugura una tradición de la literatura nacional, las referencias al matadero tanto en los trazos de Echeverría como en los intertextos que Cabezón Cámara intercala (“El matadero”, “La refalosa”, “Martín fierro” de Fariña): “si a matasiete el matambre, a vos el resfalar en tu sangre...” (24). A estas referencias se suman otras ligadas al arte y a la cultura popular desde una canción de San Juan de la Cruz hasta imágenes de Klimt, Juana de Arco o Kill Bill en la que podemos incluir cierto adelanto en la tapa de la edición de Eterna Cadencia.⁶⁷

⁶⁷ Domínguez (2014) dialoga al respecto con Cabezón Cámara: “ND: ¿Considerás que hay un imaginario nacional de escritura de la violencia al que no se puede renunciar y que evoca determinados nombres (*El matadero, la refalosa, Martín Fierro, El fjord, (Cadáveres)*) a pesar de sus singularidades y diferencias?

GCC: Es un imaginario al que yo no puedo renunciar. En términos de literatura, para mí son los textos fundamentales, esos cuya lectura me marcó un antes y un después, incluso cuando no podía pensar en términos de tradición ni de ruptura, cuando era una lectora más sencilla, por decirlo de algún modo. Desde que hice esas lecturas ya casi no puedo pensar la violencia sin referirla a esos textos: me la filtran, me la estructuran, me la llenan de *leitmotiv*. La carne, su falta, la lucha por la achuras, el degüello del nene, la violación elidida, el degüello una vez más, pero esta vez intencional y del enemigo político, la fiesta, el erotismo bestial “para nosotros no es mengua el besarlos en la lengua”, la leva, el ejército, el hambre, el indio, la cautiva, la muerte del niño destripado, el parto, la lluvia de golpes, la violación, el castigo por el sexo, por su falta y por su exceso, la matanza del amo, y, por fin, los cadáveres, esos que de no estar están en todas partes, incluso en el sexo, “en las conchitas de las pendejas”. Son textos que ponen en juego poéticas poderosas, por eso fundan y marcan y se hacen inevitables.” [Entrevista disponible en <http://lirico.revues.org/1653>]

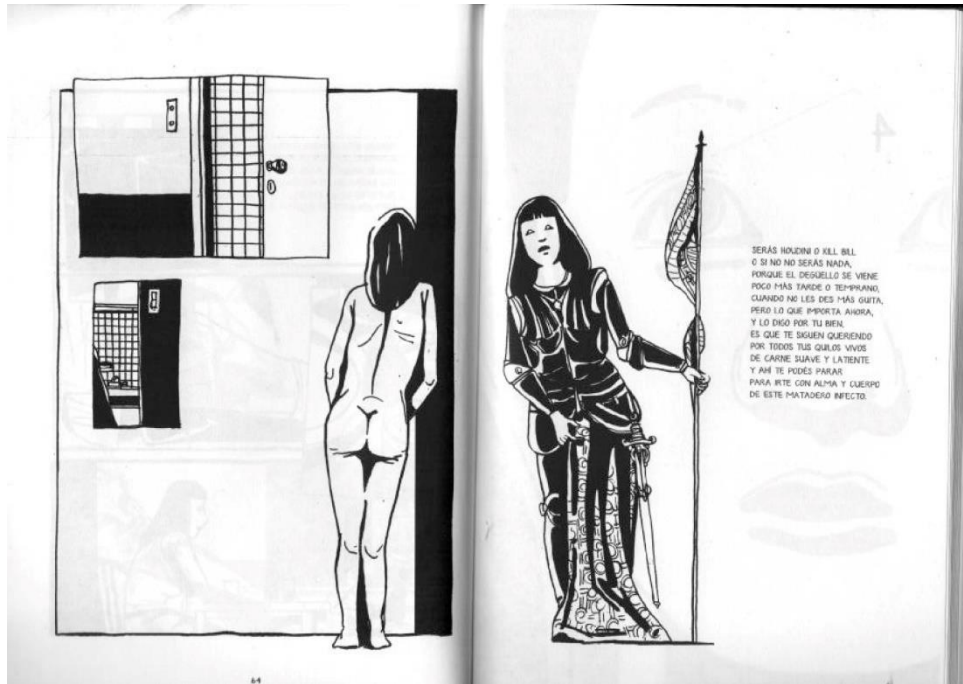


Figura 10



Figura 11

Como si el cuerpo de Beya necesitara involucrarse y re-enmarcarse con manifestaciones populares y artísticas. La inclusión de las imágenes permite profundizar este re-encuadre generando contigüidades (metonimias) y sustituciones (metáforas) que proliferan las líneas de lectura hasta el paroxismo.

¿Leer a *Beya* desde el discurso religioso?⁶⁸ ¿Desde la violencia inaugurada por la literatura nacional? ¿Desde las formas populares y/o masivas?

La imagen que evoca al óleo de Klimt permite yuxtaponer elementos heterogéneos de la cultura. Lo que Sarduy (1969) llama “fantasma de la fijeza” en Klimt para referirse al estatismo de los cuerpos barrocos y el frenesí ornamental de éste y otros artistas-escritores que lo inspiraron. El arte elevado y el Kitsch. Estas representaciones exceden, desbordan.⁶⁹ Como desbordan los cuerpos móviles en *Mano de obra* al

⁶⁸ En una de las innumerables entrevistas que Cabezón Cámara ha realizado, el periodista le pregunta si la religión (presente en todos sus escritos) se ofrece como refugio y ella responde: “Eso me lo puedo explicar menos. Sí me parece que constantemente nuestro saber y nuestras decisiones aparentemente racionales, tanto como individuos como sociedad, tienen un sustrato mítico. Hay palabras, categorías que son míticas. Incluso las que son malas. Hay algunas que son universales: la coima. Pero la carga de mal varía según la sociedad y varía según lo que las sociedades proyectan como mal. Y de ahí la idea de bien y de mal, que siempre es mítica. Porque no existe el bien y el mal, existe algo que le hace mal a algunas personas y cosas que dañan a determinadas otras. Según donde estés parado vos eso va ser bueno o va ser malo. Uno podría decir universales: matar está mal. ¡Las pelotas! En determinadas situaciones concretas cada uno justifica un tipo de asesinato distinto. Vos me decís: ¿está mal que un grupo de indios del Norte se alcen contra el gobierno de Formosa y los caguen a tiros? No, está bien. Pero eso es matar. ¿En qué quedamos? Es optativo: desde que no hay dios no hay bien ni mal. Para la mayoría de nosotros (me refiero a la gente que yo invitaría a mi cumpleaños) nos parece que lo que está mal no es que los indios se alcen contra el gobierno de Formosa sino que el gobierno de Formosa los mate o los reprima. Operamos todo el tiempo con categorías míticas sin pensarlo. Pero a mí me gusta pensarlo un poco” [Entrevista de Walter Lezcano para la página <http://www.niapalos.org/?p=10871> última consulta octubre 2017].

⁶⁹ Es clara la proximidad que Cabezón Cámara traza con la estética neobarroca. Me refiero al neo barroco tal como es pensado por Néstor Perlongher (2008) en su ya clásico prólogo sobre la poesía cubana y rioplatense “Caribe trasplantino”: “Si el barroco del Siglo de Oro, como dijimos, se monta sobre un suelo clásico, el neobarroco carece, ante la dispersión de estilos contemporáneos, de un plano fijo donde implantar sus garras. Se monta, pues, a cualquier estilo: la perversión-diríase-puede florecer en cualquier canto de la tierra. En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de neobarroco para denominar esta nueva emergencia. Barroco: perla irregular, nódulo de barro” (101). En el 2016 Cabezón Cámara publicó un audio cuento titulado “No mata” para el proyecto www.audiocuento.com.ar (compilado luego en la colección *Sacrificios*) que desde una estética claramente “neobarrosa” relata el caso del colimba asesinado (Omar Carrasco) mientras realizada el servicio militar (obligatorio) en 1994 en la provincia de Neuquén, Argentina. No obstante, en Cabezón Cámara esta estética puede aparecer con mayor o menor fuerza en sus textos y con mayor o menor intención pero lo que sí surge de manera clara es su relación, diálogo con la tradición de la literatura argentina cuyas referencias, claro está, se distribuyen entre la fundación de la literatura nacional (*El matadero* y “La cautiva” de Echeverría, *El Martín Fierro*

significar y suspender dicha significación. Y estas imágenes no son fortuitas, elegidas al azar. ¿Por qué Klimt? Se traza un diálogo con el expresionismo tanto en la inclusión de los temas (la sexualidad, lo siniestro, el grotesco) como en el trazo de los dibujos. Cabezón Cámara y Echeverría establecen una continuidad con la literatura nacional a modo de inscripción literaria al tiempo que recuperan aquella otra, la de la tradición literaria y popular que abrevó la gauchesca a partir de la utilización de géneros populares como la prensa, el circo y el teatro. Por su parte, Contreras (2002) para referirse a los usos de las formas populares en Aira esgrime: “se sabe: el gusto por las formas menores de la cultura, por las formas de la cultura popular o de la cultura masiva, es una tradición intelectual. Y en el específico contexto de la narrativa argentina contemporánea, la tradición que inventan y asumen como consigna artística las vanguardias hegemónicas el campo literario desde mediados de los años `60 (117).” Esto que expone la crítica reflexiona sobre el diálogo que establecen los propios autores de *Beya* con la idea de tradición por un lado y el uso de elementos de la cultura popular por otro; citando, por ejemplo, *El beso* de Klimt. Es decir, formas “ya hechas” utilizadas como parte del acervo cultural de los artistas, como tradición, como materiales disponibles para pensar en modos de narrar, trascender formas de representación y sobre todo interpelar teniendo en cuenta las formas de popularización de un arte como el de Klimt que traspasó la barrera que separa al arte elevado de la cultura popular.

y todas sus reescrituras (este año se ha publicado *Las aventuras de la China Iron* sobre la vida de la china de Fierro) y la literatura del siglo XX que abre diversas líneas para pensar lo *queer*, la sexualidad, la violación, el exceso, etcétera, es decir, Lamborghini, Perlongher, entre otros pero también Aira, como veremos en parte en esta investigación.

Una forma de resistencia: que pasaría si...

Cuando Berger piensa en la temporalidad condicional de los tipos de dibujos que son producto de la imaginación del artista, ofrece una clave que sirve para abordar el último tercio de la novela. Hacia la tercera parte, la historia comienza a dar un giro:

Súbitamente entendés/ que mejor hacés creer que ya no te resistís/, que estás muerta y entregada/ al cafishio mandamás, / no sabés/ porque no estabas ahí/ cuando te dieron la clase, / el cuerpo aprende solito, / aunque el alma esté en los brazos/ de dios o la virgen santa, / y tu pobre cuerpo, Beya, / se encuentra sabiendo posta, / con certeza iluminada, / que lo mejor es fingir/ y sofisticás la ausencia (48).

Desde este lugar Beya entra en acción. Este es el segundo movimiento que mencioné al comienzo del apartado, su forma de resistir. Beya decide simular conformidad dentro del puticlub y de esta manera, se hace amiga del cafishio, logra acceder a mejor comida, duerme más horas y hasta accede al sector de sadomasoquismo. Todo esto con el objetivo de recuperar fuerzas y anhelar alguna forma de escape. Tal es así, que logra conseguir un arma y asesinar a todos los hombres del puticlub: “Antes del primer minuto/estaban todos trozados/como pollo en cacerola si al pollo le hubieran dado con una ametralladora/ (...)” (111). Por ello, se trata de un cuerpo, el de Beya, que a partir de este dispositivo enunciativo que le ordena, es decir, de esa escritura que se dirige a una imagen-cuerpo, a un corpus de imágenes que componen cada viñeta, es que la novela gráfica configura una *excripción* del cuerpo, en términos de Nancy, por medio de las imágenes y del desplazamiento enunciativo: la tercera persona; la no-persona ostenta su doble mecanismo de resistencia: Beya se objetualiza y asume su resistencia. O si se quiere, la vida de Beya se objetualiza en vida (des) ovillada, en vida resistente. El primer cambio que sufre la *nouvelle* es lo que Domínguez (2013) advierte: un cambio de epígrafe entre la primera y segunda versión. Mientras que en la primera

aparecía un cita de Jorge Semprún extraída del libro llamado *La escritura o la vida*, en la segunda se cambia a otro que dice: “Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Y juicio y castigo a los culpables.”(7). Frente al título de Semprún en dónde se plantea la disyunción “la literatura o la vida” el desplazamiento se hace hacia el lado de un pedido de justicia enraizado en un presente específico, la urgencia del “ahora”. En efecto, la interpelación al lector funciona cuando Cabezón Cámara y Echeverría convocan en el marco de la Feria del libro de los años 2013/2014 a pintar un mural y escribir en contra de la trata de personas. Además, la legislatura porteña premió y declaró a la novela de interés cultural, hecho que- más allá de las implicancias o interpretaciones que se puedan tener- ejemplifica de modo concreto el grado de visibilización del texto. También, a principios de 2016, la novela gráfica fue llevada al teatro por la performer Marisa Busker en una puesta unipersonal con el texto de Cabezón Cámara. Busker convirtió la propuesta de los escritores en una performance cuyo texto se reproduce completo añadiéndole un juego de voces, cadencias y una corporalidad muy interesante⁷⁰. Este ejemplo también agrega una dimensión teatral en sintonía con lo expuesto acerca de Eltit y que retoma su hilo en el siguiente capítulo al desarrollar las modalidades de la *puesta en escena*.

Vuelvo a los interrogantes del comienzo: ¿Qué dice la novela gráfica que no dice la primera versión? ¿Qué operaciones y procedimientos surgieron en este pasaje? ¿Qué nuevas posibles lecturas se pueden articular en la versión ilustrada?

El pasaje de la *nouvelle* a la versión gráfica instala una problemática y visibiliza una lucha. El final de la novela (Beya resistiendo) es una apuesta estética de Echeverría y Cabezón Cámara porque no se trata de una novela realista y/o de denuncia. Si, como

⁷⁰ La performance la pude apreciar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el marco de un taller abierto sobre temas de historia de género de la Cátedra de Historia argentina III (Sartelli) el día 16 de junio de 2017.

expuso Beatriz Sarlo (2005), en la primera mitad del siglo XX que se extiende hasta los años ochenta y noventa aproximadamente, las narrativas argentinas buscaban modos alternativos para narrar el horror provocado por la dictadura pero también como acto de memoria y reparación; hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI, emerge cierta necesidad de instalar coyunturas nacionales y globales. Así, un tema como el de la trata de personas cuya referencia local podría ser el caso Marita Verón pone de relieve una cuestión que trasciende el escenario local para enmarcar un problema global que involucra al tráfico de cuerpos femeninos, su venta y por sobre todo el consumo de éstos en un mundo de hegemonía patriarcal.

Retomando la cuestión de la producción de la novela gráfica, este proceso que comienza con *Le viste la cara a dios* y continúa en *Beya* se puede explicar con las palabras del propio Aira esbozada en “Particularidades absolutas”⁷¹: “sólo se avanza hacia lo nuevo por el camino de la repetición y la redundancia.” *Beya* incorpora formas populares pero también estéticas para narrar un tema como la trata de personas. La novela gráfica nace a partir de su propio *ready-made literario*, trabaja con las formas “ya hechas”: el material narrativo escrito por Cabezón Cámara, la tradición de la literatura argentina (y esto incluye el trabajo con las formas populares como se señaló anteriormente) y también la elección de un género como soporte narrativo que pueda contener tanto texto como imagen.

Literatura y arte se cruzan en una nueva configuración: añadir en la serie literaria la violencia y el horror del presente. Quiero decir, si como dice Ricardo Piglia (1993),⁷²

⁷¹ Véase Infra. Nota 40, página 70.

⁷² Ricardo Piglia en *La Argentina en pedazos*, esgrime: “Se podría decir que la historia de la narrativa argentina empieza dos veces: en *El matadero* y en la primera página del *Facundo*. Doble origen, digamos, doble comienzo para una misma historia. De hecho los dos textos narran lo mismo y nuestra literatura se abre con una escena básica, una escena de violencia contada dos veces. La anécdota con la que Sarmiento empieza el *Facundo* y el relato de Echeverría son dos versiones (una triunfal, otra paranoica) de una confrontación que ha sido narrada de distinto modo a lo largo de nuestra literatura por lo menos hasta Borges. Porque en ese enfrentamiento se anudan significaciones diferentes que se

la historia de la narrativa argentina se abre con una escena de violencia; en el presente, se re-posiciona a partir de la elección de la forma: la novela gráfica nutrida de la historieta (género popular y masivo en ciertos momentos), acompañado de una de las formas populares de la poesía, el verso octosílabo o también llamado “de arte menor” que instalan en la serie literaria ya no la voz del otro sino su imagen.

Rancière (2010) piensa sobre lo intolerable de las imágenes y desplaza el problema. Ya no se trata de saber si se debe o no mostrar el horror sufrido por víctimas de violencia sino en cómo la construcción de la víctima se dispone en otro orden de lo visible y por ello, una imagen nunca está sola. Para el filósofo todas las imágenes pertenecen a un tipo de dispositivo de visibilidad que regula el carácter de los cuerpos representados y el tipo de tratamiento que merecen. Y por tanto, la cuestión entonces es saber qué tipo de atención provoca determinado dispositivo. En el pasaje de prosa a novela gráfica *Beya* se convierte en un dispositivo que distribuye lo visual y lo verbal en favor de la exhibición de un cuerpo-víctima a partir de un conjunto de imágenes dispuestas de formas diversas en relación con los versos⁷³. De esta manera, el corpus que constituye la novela gráfica, es decir, su texto y su *excripción* a partir de las imágenes, aunque puedan ser “intolerables” en el sentido de Rancière, actualiza la pregunta por ¿Cómo exhibir al otro que ya no habla?

centran, por supuesto, en la fórmula central acuñada por Sarmiento en la lucha entre civilización y barbarie (3).”

⁷³ Sobre esta cuestión entre el régimen verbal y visual se volverá en el capítulo siguiente cuando se delimite al figura de la *instalación*.

La escritura dinámica de Mario Bellatin: del texto al teatro y del teatro al texto

Es aquí donde creo que este proyecto se sitúa en las fronteras, donde de algún modo se desdibuja aquellos que conocemos como literatura y se forma un cuerpo en el cual el ejercicio de la escritura toma la categoría de práctica artística. Y como es obvio, la frontera se configura con dos espacios que permiten pensar que la práctica literaria es capaz de transformar asimismo en literatura el ámbito de las demás artes (Bellatin 2006).

A esta altura ya forma parte del mito biográfico del artista (para usar una expresión aireana) que en la Escuela Dinámica de Escritores que dirigiera Mario Bellatin (2000-2010) hay una única prohibición: escribir. Una serie de maestros imparten enseñanzas a todos los aspirantes (o discípulos como prefiere llamarlos el propio Bellatin) sobre experiencias diversas ligadas a la creación pero en la que, los discípulos, no deben llevar sus textos para cotejar. Además hay otra creencia aún más importante explicitada en el epígrafe que es la de pensar en las maneras en que otras artes estructuran sus propias narraciones.⁷⁴ Bellatin refrenda estas conceptualizaciones (en numerosas entrevistas):

Quiero dejar claro que se trata de una misma disciplina. No quiero que se piense que soy cineasta y que también soy fotógrafo. Yo soy escritor. Lo que pasa es que uno sigue escribiendo de distintas maneras. No sólo con el lápiz y el papel. [...] No obstante, hay momentos que con el lápiz y el

⁷⁴ Esta característica entra en diálogo con la lectura que Goldchluk realiza sobre la pertinencia de Bellatin a la categoría de escritor o a la de artista que algunos críticos señalaran. Goldchluk (2011) propone: “notamos un malentendido por parte de algunos críticos que califican a Bellatin como “artista” en oposición a “escritor” (Pauls 2005). Según esta tendencia, la singularidad de Bellatin resulta tal que no sería pertinente ponerlo en diálogo con la tradición literaria, lo que opera la paradoja del elogio moderno (la singularidad entendida como “originalidad”) que deja al elogiado fuera de campo y a los elogiantes practicando su oficio [...] pero mi apreciación es que en su caso lo que hay es un diálogo distanciado con estos movimientos [constructivistas, colaborativos] , en tanto su proyecto se diferencia de otros a partir del lugar de su inscripción, que es siempre literario. Por lo tanto, no nos interesa desmentir la relación que efectivamente tienen las “acciones literarias” de Bellatin con otras manifestaciones artísticas, sino que nos importa ver qué le dicen a la literatura. Como un artista conceptual del arte literario, Bellatin sabe que la literatura es también lo que se piensa de ella, y más que eso, lo que se espera que sea (1-2).”

papel no encuentras respuestas a las preguntas que te haces, y entonces recorro a una cámara fotográfica, una cámara de cine, hago un montaje, una película [...] Yo no veo distinción entre las disciplinas del arte. Para mí es lo mismo ver una película, una obra de teatro.⁷⁵

Como en Aira, a través de estos fragmentos se evidencia que subyace la idea de pensar procedimientos comunes para todas las artes aunque sus modos de hacer sean distintos. Las preguntas que motivan esta sección y que sirven para introducir al escritor Mario Bellatin son: si la práctica escritural del escritor mexicano incluye la generación y producción de vínculos estrechos con prácticas artísticas tales como el teatro y/o la performance ¿Qué dimensión adquiere esta impronta en las ficciones? Si los cuerpos y actuaciones son parte constitutiva de las artes escénicas ¿Cómo se transponen en los textos literarios? para comenzar veremos algunos aspectos de *Poeta Ciego* (2010) y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005) aunque estas preguntas encontrarán nuevas respuestas también en los capítulos siguientes.

La escuela del dolor humano fue escrita con la intención de llevarla al teatro aunque no es estrictamente un texto dramático. En la entrevista que realiza Ramiro Larrain (2006), Bellatin cuenta este proceso:

[...] Me pasó otra experiencia semejante con *La Escuela del dolor humano de Sechuán*, que incluso fue creada para ser representada. Me encontré con una pareja de directores de [...] Desde el principio coincidimos en algo, yo no tenía una obra de teatro preparada, y ellos no querían una obra hecha y tradicional. De esta manera, fueron como la excusa para que comenzara a escribir un texto. Lo cual era perfecto para mí, porque era hacer el texto para algo. Entonces nos reuníamos, era la primera vez que implicaba dejar el estudio, iba con los textos y se los leía, y me daban su opinión. Este intercambio era importante, no para hacerles caso o no, sino para sentir el eco de otro que va reaccionando ante el texto en el momento en que está siendo creado. Después [...] convocaron a un taller de teatro integral para

⁷⁵ Entrevista en línea de Oscar Garduño (2013) *Revista Replicante* disponible en <http://revistareplicante.com/entrevista-con-mario-bellatin/> [Fecha de última consulta: junio 2018].

trabajarlo. Yo iba a las sesiones en que los participantes aprendían los textos, los iba cotejando en los actores e iba corrigiendo. El trabajo de corrección que uno realiza cotejando con uno mismo, ahora lo hacía con personas de carne y hueso. La técnica de ellos para no caer en un espacio teatral tradicional, era que los actores se aprendían un texto, yo los corregía a partir de lo que escuchaba, lo rehacía, se los volvía a dar, y el actor tiraba a la basura lo que había aprendido y volvía a un nuevo texto corregido. Fue un proceso que me sirvió para ir afinando la estructura. Hubo muchos cambios estructurales porque veía lo que estaba pasando ahí con los actores (6).

Por su parte, *Poeta Ciego* es una novela que mientras estaba en proceso, mientras era un “negativo” como lo llamó Bellatin⁷⁶, se adaptó para una obra de teatro que se tituló *Black Out (los cadáveres valen menos que el estiércol)*. La dirigió un director italiano, Gustavo Frigerio, junto a Karin Elmore y Mario Bellatin para la escenografía y la adaptación. Al respecto el escritor le cuenta en entrevista a Larrain (2006):

(...) es como si los personajes, las situaciones, que están planteados en los relatos cobraran vida, en tercera dimensión. De esta manera puedo cotejarlos en su absurdidad o lógica interna y consigo seguir trabajando con ellos, hasta que adquieren forma de libro (...) (4).⁷⁷

La versión publicada de *Poeta Ciego*, entonces, se corrigió a partir de la puesta del cuerpo de los actores. Transcribo los fragmentos de ambas entrevistas -más que para darle credibilidad o aval al propio Bellatin- para destacar la puesta del cuerpo de los actores que se realizó en las etapas de pre- y/o pos- producción de los libros publicados. Esta cuestión presenta un problema, podría decirse, en torno al objeto tal como está planteado en la investigación ¿Es posible escindir los textos publicados del resto de los procesos? De ser así ¿Cómo asir estos procesos (obras teatrales, versiones previas de la obra para ser representada, versiones de la obra para ser publicada)? Ya

⁷⁶ “Entonces la primera experiencia teatral fue con este director italiano que trabajo con los archivos, o como yo les llamo negativos, y después se publicó el libro”. [Larrain, Ramiro (2006). Entrevista a Mario Bellatin, *Orbis Tertius*, 11(12)].

⁷⁷ Larrain (2006). Op. Cit.

sea que se aborde desde el punto de vista de la crítica genética⁷⁸, o de la relación entre prácticas artísticas; o bien, desde la literatura, siempre habrá algo que se escapa de la producción. Es por ello, que esta investigación focaliza en el qué se puede leer acerca de la relación que las ficciones de *La escuela del dolor humano* y *Poeta Ciego* sugieren entre literatura y artes escénicas y en donde la figura de la *puesta en escena* gravita sobre ellas.

La escuela del dolor humano de Sechuán: una obra-novela performativa

La escuela del dolor humano de Sechuán (2005) es un libro que está conformado por una serie de breves fragmentos, cada uno de ellos cuenta con un título y una suerte de subtítulo que, por lo general, funciona más bien como una didascalía:

Reglas para una posible puesta en escena de la Escuela del dolor humano de Sechuán

Se tendrá que ser muy cuidadoso con la claridad con que se deben expresar las formas de representación por las que este tipo de teatro debe transitar. En algunas regiones se representa con cierta regularidad lo que algunos estudiosos llaman el *teatrillo étnico*, bautizado de ese modo porque fue un grupo de antropólogos quienes casi por casualidad detectaron por primera vez esta peculiar forma de actuación. Se trata de cierto tipo de *performances*, constituidas por una serie de pequeñas piezas, a veces decenas, que en apariencia guardan una supuesta autonomía. Antes de comenzar cada una de ellas, los actores explican al público de una manera breve el contenido o la forma de representación que emplearán para llevarlas a cabo. Sólo a final de estos fragmentos-cada uno lleva un título diferente-se insertan al conjunto dando una sospecha idea de totalidad. Por una extraña razón, cuando este fenómeno ocurre el público entra en un estado catártico bastante particular. Por tal motivo esta forma teatral es una manifestación controlada por las autoridades. Únicamente se permite la representación de un limitado número de piezas al año, solamente para celebrar sucesos importantes para la comunidad (437).

⁷⁸ Como se expresó anteriormente, se menciona esta línea de abordaje teniendo en cuenta que en la Universidad de La Plata se nuclea material de archivo que el propio Bellatin facilitó y en la que existe un grupo de investigación que está trabajando con algunos de estos aspectos en la obra del escritor. Algunas imágenes del archivo digital se pueden consultar en: <https://filologiaunlp.wordpress.com/archivo-digital-mario-bellatin/>

Este primer fragmento cumple la doble función de explicar a modo de reglas o manual de qué se trata el *teatrillo étnico* al que la historia referirá y cómo debería representarse teatralmente, al tiempo que se explica cómo está armada la propia ficción. Se trata de escuelas populares con una impronta artística en las que se registran las diversas manifestaciones del dolor a pesar de los intentos de las autoridades por controlarlas, por ejemplo, eliminando a su fundador: Lin Pao. Las historias son diversas pero en todas rige cierto principio: cuerpos expuestos a la violencia a causa de un poder soberano o autoritario. Es decir, padres o madres que disciplinan a sus hijos por medio del dolor obligándolos a utilizar arneses o brazos ortopédicos a partir de la falta de un miembro; un Estado (totalitario) que cercena dedos a aquellos que deciden ejercer su voto; una discípula de la escuela del dolor que ahoga niños en la plaza pública; campesinos que se fotografían empuñando armas y disparándolas al tiempo que esa acción violenta es registrada.

A propósito de esta dimensión que ya se percibe como biopolítica, Isabel Quintana (2009) respecto de algunos textos de Mario Bellatin entre los que incluye a *La escuela del dolor humano de Sechuán*, lo inscribe dentro del gran relato del Estado en cuanto al control sobre los cuerpos, su disciplinamiento, la autoridad visible entre padres e hijos. Es decir, que a partir de organismos que se encarnan en la propia población y la regulación de la masa se configura un mundo regido por la coerción soberana y por el devenir de la ciencia médica que aparece como saber privilegiado en el texto. Por ello, en la ficción de Bellatin, el narrador cuenta cómo las prácticas médicas ejercen su poder soberano al infiltrar el cuerpo de un padre agónico y mezquino: “Con un embudo clínico comenzaron a verter un líquido viscoso directamente en la garganta. La botella, puesta boca abajo, se fue vaciando lentamente.” (463). También se narra cómo el control demográfico de la población ejercida por el poder de un Estado

totalitario (que es y no es China) a partir de los propios pobladores provoca la muerte del tercer hijo varón de las familias: “Únicamente deseo estar pronto en la fuente, esperando que me entreguen, uno a uno, los terceros hijos varones de las familias. (493)”. Me detengo en el equipo de voleibol al que a sus integrantes se les corta los dedos de la mano por haber ejercido su derecho ciudadano:

Los que tuvieran los dedos limpios podían irse, los del dedo manchado, muestra de haber cumplido con su deber democrático, debían poner la mano completa sobre la mesa y prepararse para el castigo. Un par de hachazos bastaba para cercenar los dedos de por lo menos tres ciudadanos. Una pila de dedos quedó en medio del poblado (477).

Este fragmento cuenta acerca de un equipo de voleibol denominado “los democráticos” cuyo nombre adquirieron luego de que se les amputaran los dedos de la mano derecha por su acción. Agamben (2002) retoma y continúa el concepto del “hacer vivir” de Foucault (1966) y sostiene que la nuda vida o *zoé*, es decir, “el hecho de vivir común a todos los seres vivos”, no sólo ingresó en la vida política y en el ámbito jurídico sino que- además- el terreno en dónde la decisión sobre la vida es también una decisión sobre la muerte (una tanatopolítica) se encuentra constantemente en desplazamiento y entran en una zona de indiferenciación. Es decir, si hay algo que sucede en las democracias modernas es que permanentemente se delinear los criterios y los ejes del hacer vivir y por lo tanto, del dejar morir también. El caso del equipo de voleibol, sin embargo, ingresa en un umbral que va más allá de la nuda vida de Agamben. El filósofo italiano escribe: “...si hay algo que caracterice a la democracia moderna con respecto a la clásica, (...), es que trata constantemente de transformar la nuda vida misma en una forma de vida y encontrar, por así decirlo, el *bíos* de la *zoé*.” (18). Si la democracia moderna politizó la vida en la que constantemente se deben tomar decisiones sobre el umbral de lo que es vida política o vida eliminable, en el

nivel de la ficción “los democráticos” brindan un giro particular: bajo el Estado de excepción y cierto impulso de muerte estos cuerpos invitan a la acción:

Es por eso que cuando su prestigio decreció (el de los democráticos) (...) montaron un espectáculo con el que se presentaban en las ferias dominicales de la región. Hacían allí alardes de sus destrezas, mostrando entre otras cosas cómo una mano sin dedos es capaz de duplicar la potencia del golpe en una pelota (447).

Ante la práctica disciplinaria impuesta en el cuerpo, la respuesta de los democráticos será exhibir su condición. Los cuerpos en la ficción emergen como casos -para usar el término de Schettini (2005b)⁷⁹ o agrego como listas o catálogos. No participan de una historia o un relato sino que estos personajes se nombran, mencionan. Apenas esbozos de historias. Nancy (2003) expresa: “Haría, falta un *corpus* de una tan infinita simplicidad: nomenclatura desperdigada de los cuerpos, lista de sus entradas, la recitación misma enunciada desde ninguna parte, y ni siquiera enunciada, sino anunciada, registrada y repetida (43)”. Esta ficción de Bellatin dialoga de algún modo con el anhelo del filósofo. Sus breves fragmentos confeccionan una suerte de catálogo, de lista, como un *corpus* de cuerpos que se exhiben. Y del mismo modo que en *Mano de obra* en *La escuela...* son evidentes y expuestos, llevan al límite del paroxismo su condición (anómala, marginal). Las marcas de estos cuerpos amputados, penetrados, disciplinados poseen el gesto de articular una *excritura* de los cuerpos. Razón por la cual éstos se registran y repiten⁸⁰ de una a otra ficción, en ese otro *corpus* que conforma la propia obra del escritor.

⁷⁹ “...dos elementos básicos articulan la novela y construyen, en su cruce, las figuras a partir de las que se arma el texto. El primero es el “caso”. Sus obras son pequeños laboratorios en los que se exponen uno o varios “rasgos” que constituyen a un personaje como un “ser” de novedad o de rareza, presentado en el texto con fines informativos, iluminadores, sorprendentes o didácticos” (14) Schettini, Ariel (2005b), “En el castillo de Barbazul. El caso Bellatin”, *Otra parte*, 6, Buenos Aires, pp. 14-17.

⁸⁰ Y con repetición no me refiero a los personajes (que también suelen reaparecer) sino a los propios cuerpos marcados: carentes de brazos, dedos, piernas o marcados con lunares, o enfermos.

Bellatin no sólo establece cierta poética de los cuerpos a partir de su propia falta (me refiero a la carencia de su antebrazo derecho autofigurada en muchas ficciones o analogizada) sino que además lleva al límite de la representación esta preeminencia de los cuerpos. Tal es así que *La escuela del dolor humano de Sechuán* se proyecta en una suerte de tridimensión: por un lado, funciona como guion para que un actor/personaje/performer presente o narre estos fragmentos. Por otro, al tiempo que el actor narra al público, las escenas son representadas por otros actores y por último; el propio texto brinda claves para que el lector persiga una “sospechosa” idea de unidad de la ficción.

Diana Palaversich (2003) en uno de sus estudios preliminares sobre la obra del escritor (parte de este análisis se publica, luego, en el prólogo del primer libro de *Obra reunida*) refiere al procedimiento o técnica del distanciamiento de Brecht que utiliza el escritor mexicano para explicar el alejamiento del orden de lo conocido al no explicitar lugar y tiempo en la ficciones y como una manera que tiene Bellatin de aproximarse al orden de lo ficticio. Otras formas del distanciamiento que reconoce Palaversich son las indicaciones al lector que aparecen en algunos textos (como *La escuela...*) y el uso de nombres de los personajes que designan funciones más que nombres propios tales como “el Amante otoñal”, “el Poeta Ciego”, etcétera.

Ahora bien, a partir de lo que sugiere Palaversich la pregunta que surge es qué de la ficción en cuestión (en este caso *La escuela...*) se conecta con una idea de teatro brechtiana puesto que se trata de un contexto diferente al que producía el dramaturgo.

Lo primero tiene que ver con las indicaciones que se ofrecen en las “didascalias” que encabezan los fragmentos: ya sea el uso de elementos mínimos y el artificio en la utilización de objetos en la posible representación: “se necesitará de una serie de recursos para dar la idea de fuego desatado sin que nadie resulte víctima de una

lesión” (23), o el concepto de narración en el teatro “Se relatará con la mayor economía de recursos posible, cómo se intentó hacer del dolor una experiencia cotidiana” (11), que es otra característica propia del teatro brechtiano. Por último, existe otro elemento que es la idea de “interrupción”⁸¹ en el teatro épico que se realiza a partir de las lecturas o reflexiones que los actores hacen en escena, tal como se indican en las “didascalias”.

En algunas reseñas sobre la representación teatral de *La escuela* podemos destacar que si bien no se ofrecen grandes detalles de la puesta en escena, se explica, por ejemplo, la utilización del video como ejemplo de otra herencia brechtiana en cuanto a la utilización de la tecnología para el montaje teatral⁸². Aunque no se debe perder de vista que en el contexto actual el teatro contemporáneo hace uso de estos recursos muchas veces buscando “lo pos dramático o pos representacional” independientemente de las tradiciones a las que puedan remitir, distanciarse o inscribirse.⁸³

⁸¹ Cabe señalar que esta idea de “interrupción” también es ejecutada en el teatro de Kantor tal como el propio Bellatin cuenta en una entrevista ya no para hablar de sus textos si no para referirse al conocido congreso de dobles que llevó a cabo en París en el año 2003, en la entrevista que realiza Julia Azaretto (2009), Bellatin explica: El congreso era como una obra de teatro, la obra que siempre quise hacer. Una pieza de Kantor, en realidad todo fue armado como una obra de teatro que iba a funcionar de acuerdo a las exigencias del público, ésa es una idea muy de Kantor. Había un argumento aprendido y de ahí, eran cuarenta argumentos que durante dos o tres horas que duraba la función (de las 17 a las 20hs), iban a funcionar de acuerdo al público, como hacía Kantor, que intervenía, o interrumpía la obra y le decía a un actor: "Cállate que yo lo voy a hacer", o si sentía que el ambiente no estaba como para que la obra dure dos horas, pues que dure media. Kantor era un director polaco que intervenía en las obras y aprovechaba el tiempo real de las obras para transformarlas. Nunca había una función igual que la otra, si bien es verdad que nunca hay una función igual que la otra, es algo que los directores tratan de disimular, quisieran que las funciones les salieran igual ¿no? igualmente buenas. En cambio aquí, como eso es un imposible, Kantor lo que hacía era ponerlo en evidencia, si él veía que el actor en ese instante no estaba logrando una cosa, se metía en escena lo sacaba, y se ponía a interpretar el papel un rato, y después decía: "Bueno vuelve" o "Paren, paren, esta noche no es la apropiada para esa escena". O sea, él seguía trabajando en escena, en ese suceder, porque la escena no era el espacio del silencio sagrado de la gran cultura”.

⁸² Al respecto, el director parisino-vietnamita explica: <hemos trabajado con unos videastas que hicieron cinco pequeños videos que se van a proyectar durante la obra. Son imágenes que para nosotros son llamativas y hablan mucho d ellos que se dice en el libro>.” Nota en línea, Ricardo Pacheco Colín 2003. Disponible en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2003/83609.html> [fecha de última consulta junio 2018].

⁸³ Para más detalles sobre la relación entre técnica y teatro Cf. Kozac, Claudia (2015) “Tecnoescena” en *Tecnoéticas argentinas*, Buenos Aires: Caja negra editora.

Volviendo a los elementos del teatro de Brecht en *La escuela...* y en relación con la idea de teatro épico Benjamin (1999) esgrime:

...avanza de manera parecida a las imágenes de una cinta cinematográfica, a empellones. Su forma fundamental es la del <shock> por el que se encuentran unas con otras situaciones bien diferenciadas de la pieza. Las canciones, los títulos (...) diferencian una situación de otra. Surgen así intervalos que más bien perjudican la ilusión del público (39).

Además, esta idea de “intervalo” o “interrupción” en el texto de *La escuela...* se desarrolla a partir de la composición general ya que al ser breves fragmentos exige al menos dos acciones en la lectura: por un lado, el gesto de la lectura breve y la interrupción del cambio de página; por otro, el montaje entre fragmento y fragmento ya que las diferentes historias que se esbozan se encuentran diseminadas en los distintos fragmentos desordenados. Esto tiene el propósito de que el espectador/lector pueda tomar distancia crítica con respecto a lo representado/leído. Sin embargo, dos problemas surgen en este recorrido: el más evidente es, tal como señalé anteriormente, que el contexto de producción de Bellatin no está atravesado por la búsqueda de una estética política y proletaria que despierte al público de una falsa conciencia. El segundo, es que Bellatin arbitra otros recursos teatrales (puestos en el texto) con los que el propio Brecht discute: el teatro dramático. Porque es posible encontrar aquello a lo que el teatro de Brecht trataba de oponerse o diferenciarse -en pos de su realismo y tesis política -que es la búsqueda del efecto catártico del drama aristotélico que ya aparece enunciado en el primer párrafo citado, repaso la frase: “Por una extraña razón, cuando este fenómeno ocurre el público entra en un estado catártico bastante particular (9).” Por eso, el texto de Bellatin más que adherirse a una estética (teatral)

determinada, dispone del saber escénico (incluyendo los procesos del que formó parte)⁸⁴ para estructurar, escribir y “dar cuerpo” a sus narraciones.

Bellatin en *La escuela del dolor humano* traza una dimensión performativa que exige cuerpos. O que funda la imagen de un cuerpo: aquel que habla al público pero exige o invita a actores, espectadores y evidentemente a lectores. Por eso, este corpus de fragmentos se hacen cargo de la escritura y sobre el final nuevamente obliga al lector/director a imaginar performativamente más cuerpos:

Los personajes o los medios que se hayan utilizado para la representación deben idear la forma de conocer si los espectadores han logrado hallar vínculos entre los distintos fragmentos. Esta información es importante para detectar la aparición de algún grado de catarsis. Este texto, tal cual se encuentra redactado, se puede repetir al público (494).

Una ficción que articula y reclama: el cuerpo del actor que enuncia el texto, el cuerpo de los actores que representan las piezas, el cuerpo del lector que debe cavilar un sentido de totalidad, el del espectador que debe transitar un momento catártico y la lista podría seguir, porque de eso se trata: de un catálogo de cuerpos emergentes vinculados a partir de un *corpus* de textos. O para decirlo en otros términos, un texto que reclama a un *tercer cuerpo* ausente desde la óptica de Esposito (2009). *La escuela del dolor humano de Sechuán* pone en juego dos movimientos: por un lado, la composición de los fragmentos que integran la ficción precedidos por una suerte de didascalía ejerce un efecto de pivote hacia el segundo movimiento: la aparición de un tercer cuerpo ausente que se encuentra afuera del enunciado.

⁸⁴ No sólo Aristóteles o Brecht sino también otros saberes o tendencias como las de Kantor, aspecto que Conde (2013) analiza para la obra de *Poeta Ciego*.

Poeta Ciego: cuerpo performático, texto performativo

Tal como anticipamos al comienzo de esta sección, la novela *Poeta Ciego* (2010) arrastra un proceso performativo en dos sentidos: en primer lugar, porque este texto o pre-texto como especifica Conde (2013) se construye a partir de recortes de ficciones o texto previos tales como *Efecto invernadero* y en segundo lugar, porque a la vez, la versión publicada de *Poeta Ciego* fue corregida cuando se trabajó con la adaptación teatral *Black -Out (los cadáveres valen menos que el estiércol)*.⁸⁵

Las ficciones de Mario Bellatin son escrituras en la que existe una clara preeminencia de los cuerpos al mismo tiempo que el propio cuerpo de la escritura se inscribe en una práctica performática (y en algunos casos performativa)⁸⁶: cuerpos marcados, cuerpos carentes, cuerpos cercenados, cuerpos inmóviles, cuerpos que bailan; inscriptos en rituales, ceremonias que posibilitan cierto continuo narrativo al mismo tiempo que esa escritura se fija a partir de juegos con la repetición y variación del material narrativo como también de cierta tematización de los procedimientos que muestra, (señala a modo de un deíctico) el acto de escritura incluyendo al lector como parte de ese proceso.

El propósito es analizar cómo esta dimensión que se supone performativa desde el proceso de composición de la novela ostenta su otra cara en la escritura: una

⁸⁵ Para conocer precisiones acerca del proceso de escritura de *Poeta Ciego* desde el punto de vista genético Cf. Conde, L. (2013) “Mario Bellatin: Una escritura tridimensional [en línea]”. VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3847/ev.3847.pdf

⁸⁶ Corresponde aquí hacer una aclaración. Esta tesis utiliza dos términos: performativo/performático/a que conviene distinguirlos. El adjetivo del término *performance* no es performativo sino performático/a. Pues, el primero refiere a los actos de habla performativos desarrollados por el filósofo del lenguaje J.L. Austin. Esta distinción no entra en conflicto pero sí alude a dos cuestiones diferentes que pueden ser complementarias. En el primer caso, un hecho cultural, una intervención, un libro pueden ser “performáticos” por su carácter artístico, cultural o de espectáculo; en cambio, en el segundo caso, el término opera en el nivel del lenguaje, un “performativo feliz” como lo llama Austin constituye un acto legal. O bien, se trata de crear un efecto a partir del enunciado al tiempo que se genera la enunciación como Butler (2011) retoma para pensar en la relación del lenguaje y el género. Para más detalles Cf. Taylor, Diana; Marcela, Fuentes (Comps) 2011, *Estudios Avanzados sobre performance*, FCE: México.

figuración performática de los cuerpos. Para desarrollar esta propuesta se tendrán en cuenta dos aspectos de la novela: la presencia de prácticas rituales como las ceremonias de iniciación, danzas y juegos teatrales, por un lado; y la disposición de la escritura en torno a estas prácticas, por otro.

Los rituales y el teatro

La historia de *Poeta Ciego* comienza con el origen desconocido de este personaje. El narrador cuenta que el poeta fue recogido por una familia de pescadores y que desde niño ya mostraba sabiduría al punto tal que las personas del puerto se acercaban para escucharlo. En ocasiones él palpaba extensos lunares de toda la familia de pescadores. A los nueve años dicta su primer poema. Luego, emprende un peregrinaje por la costa del país. Al llegar a la ciudad capital, su nombre aparece en todos los diarios de la ciudad. Ocupa el primer lugar en el ingreso a la universidad más importante del país. A partir de esta noticia, una pareja adinerada lo adopta creyendo reconocer en el poeta al hijo secuestrado años atrás. De este modo, el poeta se instala en la ciudad y funda una Organización en la que se conforman enseñanzas, reglas y prácticas impartidas por el poeta y más adelante, por su ayudante-esposa Virginia y el Pedagogo Boris. En este contexto el narrador en tercera persona contará en detalle de qué se tratan estas prácticas que los discípulos y/o aspirantes realizan como también comportamientos transgresores a las reglas de la Organización de los que resultarán muertes y encarcelamientos. Independientemente de la teatralización de la obra⁸⁷, en el plano de la escritura la novela figura prácticas rituales y teatrales:

⁸⁷ Tal como se señaló anteriormente, existe una representación teatral de esta novela (*Black out...*) y cuya puesta, montaje, ensayos reescribieron la versión publicada. Considero que no es posible “analizar” las huellas que el texto deja de esa representación a menos que se trabaje con la obra teatral en cuestión o bien, como ya citamos, desde la óptica genética a partir del material de archivo. Es por esta razón, que si bien se tiene en cuenta la información acerca de esta realización, el análisis de *Poeta Ciego* se propone indagar sobre las figuraciones en torno a los rituales, ceremonias y teatro a partir de lo que el propio texto pueda ostentar en su disposición formal y conceptual. De lo contrario, se estaría forzando un tipo de lectura en la que el material exógeno al texto hegemoniza una manera de leer.

Los aspirantes, eran arrodillados en un suelo cubierto con pequeñas piedras filosas. En los dos extremos del campo, había unas empalizadas, formadas por cruces y espadas clavadas en el suelo. En esta etapa del acto, la Doctora Virginia se encontraba trepada, en un atrio de madera, construido especialmente para esas ocasiones. Durante las tres horas siguientes, los aspirantes debían repetir, en voz alta, los principios fundamentales de la Organización. Todos los aspirantes tenían, en las manos, una vara de madera negra, que les servía, para apartar las fuerzas del mal. Desde donde se encontraba ubicada, la Doctora Virginia decía, en voz alta, la primera parte de las oraciones, para que luego los aspirantes las completaran en forma correcta. Era imprescindible que se guardara la más absoluta compostura (17-18).

Esta ceremonia de iniciación sucede conforme a las propias reglas de las que estas prácticas se nutren, por ejemplo, a partir de principios como el ritmo o la repetición. De modo semejante, la Organización que preside el poeta, incluso después de su asesinato, exige el despliegue de juegos teatrales:

Recomenzaron las voces de los parlantes, para guiar un rápido ejercicio teatral, por el cual cada asistente debía cerrar los ojos, y reconocer, a los compañeros desnudos, por medio del tacto. A cada momento, las voces hacían referencia al Celibato Obligatorio. En medio de la espesa nube de vapor, era apenas perceptible el espectáculo, de estos hombres y mujeres buscando tocarse (27-28).

Y de modo aparentemente diferente, también ocurre una suerte de “espectáculo” entre ritual y erótico en lo que se conoce como Palacio de las Mujeres Desnudas:

La estructura formaba pequeñas casetas, con vistas a un reducido espacio circular. Cada una de las casetas, tenía dos filas de sillas y un vidrio, a través del cual se veía el minúsculo escenario. Antes que el Pedagogo Boris entrara, el encargado le preguntó cuánto tiempo pensaba mirar mujeres. El Pedagogo Boris no contestó, pero le extendió algunos billetes. Era el único cliente. Apenas traspasó el umbral, una músicaailable comenzó a sonar. Entró en la primera cabina. A ambos lados, había letreros, escritos con material fosforescente. Tomó asiento en una silla. Al instante, se levantó una cortina, y salió al escenario. El Pedagogo Boris y la mujer estaban separados por un vidrio. La mujer trataba de bailar al son

de la música, pero no tenía mucho espacio para hacerlo. Estaba completamente desnuda, y tenía la cara cubierta con una máscara. Un extenso lunar aparecía sobre uno de sus hombros (...) De pronto alguien entró en la cabina y se sentó a su lado [del Pedagogo Boris]. Estaba todo tan oscuro, que no se podían adivinar las características de esa persona. El Pedagogo Boris comenzó a ser acariciado en forma disimulada. Al mismo tiempo, le decían al oído, que le iban a explicar aquello que estaba viendo a través del vidrio. La voz continuó hablando. Expuso las ventajas de no cometer actos carnales (22).

Extraigo estas tres escenas (hay algunas otras)⁸⁸ para ponerlas en correlación, aunque se trata de tipos acciones y personajes diferentes, en todas rige una serie de principio o reglas: cuerpos que se someten a un “acto”, que realizan determinadas acciones siguiendo normas propias del grupo al que pertenecen (La Organización del poeta o la Nueva Organización). Al mismo tiempo, estas acciones no pueden ser escindidas de otros sucesos que la novela expone: el asesinato del poeta en manos de la Doctora Virginia quien lo encontró “rompiendo” el principio del Celibato Obligatorio cuando lo descubre teniendo sexo con la enfermera; la persecución y encierro a la Extranjera Anna para extirparle el lunar del hombro, el deseo reprimido que los discípulos de la Organización deben tolerar para preservar los principios de la Organización, entre otros hechos.

Cabe explicitar que *Poeta Ciego* posee al menos con dos lecturas alegóricas: la primera refiere a que la novela gira en torno a sociedades totalitarias⁸⁹ tales como, la Unión Soviética; Y la segunda, que la novela trata acerca del horror impulsado por Sendero Luminoso durante los años que Bellatin vivió en Perú y en donde realizó el primer manuscrito de la novela. Ésta última lectura fue refrendada por el propio

⁸⁸ “Los pupilos de la Nueva Organización eran todos menores de trece años y para comenzar el día debían levantarse a las seis de la mañana. A esa hora se cantaba el Himno del Amanecer y al mismo tiempo se ejecutaban danzas cuyas coreografías eran ideadas por la Doctora Virginia (75).”

⁸⁹ Esta lectura aparece mencionada en el prólogo de *Obras reunidas* por Diana Palaversich (2005).

escritor en más de una ocasión en diversas entrevistas.⁹⁰ Más allá del referente (Sendero Luminoso o la Unión Soviética) se busca narrar la violencia a partir de estas prácticas descritas que los personajes ejecutan y que se pueden aglutinar bajo el concepto de “performáticas”. En todos ellos, circunda la violencia y la sexualidad.

El teórico teatral Richard Schechner (2000) se detiene en esta relación (vía Girard) para explicar que el ritual sublima a la violencia⁹¹ y luego explica: “Todo esto suena muy parecido al teatro-especialmente un teatro cuya función es catártica, o al menos un teatro que <re-dirige> energías violentas y eróticas. Catártico o no, el teatro siempre manufactura sustitutos, se especializa en multiplicar alternativas” (199). Más allá de esta línea sugerente para pensar formas de violencia no sólo en relación a lo erótico sino también para desarrollar este sentido alegórico que se mencionó en *Poeta Ciego*, me parece importante puntualizar, a los propósitos de este apartado, en algunas cuestiones relativas al ritual para reflexionar sobre su presencia en el texto literario.

Schechner compara los rituales culturales (del tipo shamánico) con los teatrales y señala que la diferencia se da en que, en el teatro, el personaje es un sustituto de un sustituto.⁹² Y es en este sentido, que en *Poeta Ciego* existen dos niveles de figuración y representación: por un lado, se figura una ceremonia, un baile o un ejercicio teatral y por otro, sucede una <representación> en el nivel de la trama: la Extranjera Anna representa un baile para el Pedagogo Boris, los discípulos de la Organización

⁹⁰ “Lo que encuentras en ese libro es cierto y es porque en realidad es Sendero Luminoso. Los años que yo viví cercano a Sendero Luminoso, a los horrores cotidianos, donde el horror ya genera más horror y horror, y siempre hay un lugar para el horror mayor, no hay límites. Entonces, de alguna manera era como una respuesta a eso, interna. Pero, obviamente no podía yo, no me interesa, hablar de política ni mucho menos, pero sí ver qué mecanismos pueden generarse para que se establezca un espacio tan terrible de violencia. Y por eso es que de alguna manera puede verse esa tendencia a como querer comprobar algo. Puede ser, pero lo único que yo quería comprobar allí era cómo hacer literariamente un texto que sin ser horroroso, me permitiera hablar de horrores. Que no te dé la sensación de que tienes las páginas llenas de sangre. Entonces un poco por allí era el reto, de poner una cosa y otra y darlo, pero que tú ya lo leas como un comic. Eso no lo puedes trabajar como novela realista” [entrevista de Graciela Goldchluk a Mario Bellatin 2000].

⁹¹ “La función del ritual es <purificar> la violencia, es decir, <engañarla> para que se agote en las víctimas cuya muerte no provocará represalias” [Girard 1977 36 citado en Schechner 2000 199].

⁹² Es decir, que el actor sustituye a un personaje que a su vez no es una persona “real.”

representan el tacto de los cuerpos a través de los ejercicios teatrales; o bien, Virginia representa los principios de la Organización frente a su público, quienes a su vez, representan a la sociedad que forman como secta u organización.

Los rituales y ceremonias funcionan como principios regulatorios de un sistema o conjunto de sistemas. Y tanto en la cultura Oriental como Occidental (aunque de modo diferente) el ritual, las ceremonias y los ritos de pasaje establecen vínculos con lo teatral y con el entretenimiento. Schechner (2000) a partir de determinados estudios acerca de los rituales, ceremonias, danzas (entre otras manifestaciones sociales) perteneciente a diversas comunidades⁹³ reflexiona cómo el teatro nace del ritual pero también el ritual nace del teatro y no como algunos antropólogos sostienen, que sólo del ritual se origina el teatro⁹⁴. En esta línea, Schechner distingue entre eficacia y entretenimiento. Mientras que la primera busca resultados; el entretenimiento busca diversión. Sin embargo, ninguna de estas características está asociada exclusivamente al ritual o al teatro respectivamente, sino que dependiendo del caso, ambas están contaminadas de los dos atributos aunque suele haber uno que predomine:

Todo el continuum binario de eficacia/ritual-entretenimiento/teatro es lo que yo llamo “performance”. La performance se origina en el impulso de hacer que pasen cosas y de entretener; obtener resultados y jugar, detectar significados y pasar el tiempo; ser transformado en otro y celebrar ser uno mismo; desaparecer y exhibirse...(59).

⁹³ Por ejemplo, indaga la celebración de la comunidad tsembagas en las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea.

⁹⁴ Schechner (2000) esgrime: “Las teorías ortodoxas postulan que el ritual precede al teatro, del mismo modo que la eficacia y el monismo (“unicidad primitiva) preceden al entretenimiento. Un lugar común en las interpretaciones del arte de las cuevas del Paleolítico es decir que alguna clase de “ritual” generó el arte-y por ritual se quiere decir alguna clase de performance seria, eficaz, orientada a obtener resultados, sea para asegurar la fertilidad, aplacar los poderes que controlan la cacería, mantener el equilibrio entre machos y hembras, hacer iniciación o alguna otra cosa. Todas esas cosas o alguna de ellas, pueden ser verdad, pero no son toda la verdad. El entretenimiento, el pasar tiempo jugando y divirtiéndose (no hablo de la pasividad y el aislamiento del “arte por el arte” sino de una participación activa en el proceso de hacer arte) se entretienen y son inseparables de todos los aspectos eficaces del arte más temprano (56-57)”.

Esta retroalimentación que Schechner estudia opera en el nivel del texto figurando cuerpos performáticos. En el sentido en que no es posible separar las acciones de estos personajes (entre sus figuraciones y las representaciones que éstos realizan) y por lo tanto, los lectores intervienen como colaboradores en la búsqueda incesante de sentido. En el nivel de la escritura esto solo es posible a partir de su disposición narrativa.

El ritual de la escritura

La novela está narrada en tercera persona y estas prácticas se narran desde el recurso del “distanciamiento”⁹⁵. Esto se logra a partir de la repetición de pequeños sintagmas que vuelven a pronunciarse, a veces con ligeras variaciones como si no hubieran sido escritos con anterioridad “y extendió toda la mano sobre el lunar, que la Extranjera Anna, el día anterior, había olvidado acicalar.”(29), “... tocar el lunar que en esa oportunidad la Extranjera Anna había acicalado con el cuidado habitual (53)”. A veces, estas repeticiones emulan las fórmulas provenientes de la oralidad, a la manera de reglas mnemotécnicas.⁹⁶ De este modo, la escritura se vuelve regular como aquello que cuenta.

Alan Pauls (2005) para argumentar acerca del carácter “artístico” de Bellatin por encima del de “escritor” analiza:

El gran objeto de las ficciones de Bellatin es el ritual, y los rituales suceden y se cuentan siempre en presente. En realidad, más que de la narración, el presente es el tiempo de la transmisión, en el sentido en que se hablaba, al menos hasta hace algún tiempo, de “transmitir” un espectáculo deportivo, un partido, una carrera, una competencia. En *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Bellatin transmite escenas clásicas del teatrillo étnico. Las transmite como si estuvieran ahí, sucediendo ante sus ojos, o como si tuvieran lugar una y otra vez en el tiempo y el espacio del ritual, donde no podrían dejar de suceder ni aunque quisieran. Pero

⁹⁵ Ya no en el sentido estrictamente brechtiano (aunque de él derive este procedimiento) si no en un sentido general de las posibilidades que la técnica- ya reapropiada por escritores y dramaturgos- ofrece.

⁹⁶ Cf. Ong, Walter, J. (s/d), [1982]. *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*.

transmitir, en cualquier caso, es poner al relato en una condición paradójica, a la vez de potencia y de desamparo: en una transmisión el relato es todo, pero es un todo que gotea, que pierde, que se pierde —por exhaustivo que sea— siguiendo las huellas de la experiencia que trasmite. En esa especie de manía del presente que afecta a Bellatin veo también el síntoma de su impostura, la fragilidad de su identidad de escritor o el peligro que corre. Nunca la ficción ha sido menos autónoma que aquí, nunca menos “cerrada” y soberana, y nunca ha puesto tanto en evidencia hasta qué punto necesita de otra cosa para existir, y hasta qué punto esa otra cosa ya está alojada en su corazón, desgarrándola, y la empuja a salirse de sí.⁹⁷

Recupero este extenso fragmento porque Pauls ejemplifica con el texto de *La escuela del dolor humano de Sechuán* un rasgo característico de los textos de Bellatin. Si bien, en efecto, se evidencia esta idea de transmisión y el efecto de que “está sucediendo” aquello que se cuenta, Pauls lee una suerte de vacío en esa idea de los rituales que sólo “suceden” para explicar que Bellatin necesita algo más que la literatura (necesita el *happening*, la fotografía, la *performance*) y debe “buscar afuera de la literatura” y en ese sentido la etiqueta de “escritor” no es adecuada. Por otro lado, el concepto de “transmisión” que piensa Pauls no es el de la pedagogía, de la enseñanza sino otro: el de la “emisión televisiva”. Idea cercana a la que utiliza Laddaga (2007) para referirse al carácter emisor de ciertas literaturas (incluye a Aira, Bellatin, Noll), y emparentado con las tecnologías (*websites*, juegos interactivos) que permiten otras formas de “navegación”. En este sentido el título “teatro y escuelas” que Laddaga elige para leer a Bellatin es sugerente para pensar estas relaciones entre las representaciones del discurso pedagógico y el teatro, sin embargo, su argumentación se desvía hacia las formas digitales, contemporáneas, de modos de circulación de discursos, de

⁹⁷ Disponible en: http://salonkritik.net/10-11/2011/06/el_problema_bellatin_alan_paul_1.php [Fecha de última consulta: marzo 2018]

producción y formas de leer⁹⁸. Laddaga se preocupa por “contemporizar” la escritura de Bellatin, hacerla inteligible al mundo globalizado. Tanto Pauls como Laddaga advierten estas cuestiones acerca de los rituales y la regularidad de la escritura pero sus lecturas se desvían hacia el universo de los cambios en relación a las tecnologías. Sin embargo, esta escritura regular que Bellatin produce en *Poeta Ciego* encierra algo más que ese vacío al que refiere Pauls, en particular ciertas escenas como la de la ceremonia de iniciación son narradas en su totalidad más de una vez. Estas repeticiones envuelven la progresión narrativa, la ralentiza y produce el efecto de estar leyendo lo mismo una y otra vez. Una escritura que avanza a partir de la circularidad. Una escritura que se vuelve un pequeño ritual:

Cada fragmento me parece que es la representación de mi ritual de escritura. Para ejercitar la escritura pretendo buscar tiempos y espacios cerrados en sí mismos. Cada fragmento es lo que dura una de esas sesiones. Después de tener muchos retazos, que de cierta forma siento que están comunicados entre sí, hago una labor de convertirlos en una suerte de propuesta, de hacerlos transmisibles al otro. Finalmente queda a la vista una mínima parte de estos ejercicios.⁹⁹

La escritura de *Poeta Ciego* alimenta el mito biográfico del escritor, sus ejercicios escriturarios, su propia práctica se ritualiza al ponerla en contigüidad en el corpus de ficciones que, como se ha señalado, algunos de estos fragmentos aparecen en textos como *Efecto invernadero* (2005) (anterior a *Poeta Ciego*) o en *Lecciones para una liebre muerta* (2005). Y como se mencionó al final del apartado, nuevamente el lector es quien establece estas operaciones de contigüidad entre las partes. De esta manera, se produce el desplazamiento del teatro al ritual:

⁹⁸ “Tanto como emergen, en los universos en los que Bellatin o Aira escriben (y en los que saben que sus libros circulan), otras formas de circulación de discursos (y otros imaginarios de la circulación asociados a ellos). Pienso sobre todo en aquellas formas que se despliegan en el universo digital- websites personales o espacios de discusión en la red, juegos interactivos de video-, pero también en las nuevas formas de la televisión...” (Laddaga 143).

⁹⁹ Entrevista en línea 2008 disponible en: <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2008/08/entrevista-mario-bellatin.html> [fecha de última consulta junio 2018]

El desplazamiento del ritual al teatro ocurre cuando un público participante se fragmenta en un grupo que asiste porque se anuncia el espectáculo, que paga la entrada, que evalúa lo que va a ver antes de verlo, mientras lo ve y después. *La movida del teatro al ritual ocurre cuando el público, de ser un grupo de individuos separados se transforma en un grupo o congregación de participantes* (Schechner 59 énfasis mío).

Bellatin permite escribir un texto performativo a partir de estos procedimientos y estrategias: repetición y variación de breves sintagmas en la ficción, repetición con variantes de una a otra ficción del propio Bellatin, preeminencia del tiempo presente, un tono despojado; mientras, al interior del texto, diseña una *puesta en escena* de rituales, ceremonias y actuaciones que corporizan a los cuerpos.¹⁰⁰ Le Breton (2002) desarrolla cómo en las representaciones modernas y occidentales de los cuerpos, éstos realizan ritos de borramiento porque en la vida cotidiana constantemente estamos guiados por ritos que borran cierta evidencia del cuerpo al tiempo que lo inscriben en la vivencia cotidiana. Esto significa que las interacciones entre cuerpos están protegidas por estos pequeños rituales de borramiento puesto que para la sociedad moderna no es conveniente exponer al cuerpo más allá de los protocolos de la vida social y de allí que el cuerpo se mantenga en una suerte de claroscuro de la presencia- ausencia. Sin embargo, los rituales en *Poeta Ciego* son justamente lo contrario a las conductas conforme a leyes o reglas de la vida social. Estas ceremonias, juegos teatrales y rituales permiten transformar la negatividad de los cuerpos que quieren borrarse en afirmación y “dan cuerpo” a los cuerpos de la ficción.

**

¹⁰⁰ Schechner (2000) explica. “Las acciones del ritual y del humano están muy cerca del teatro. En el teatro, también, la conducta se desarregla, se condensa, se exagera y se hace rítmica. El teatro usa vestuario colorido, máscaras, pintura de cara y cuerpo que impresionan tanto como la cola de un pavo real o los cuernos de un anta. En el teatro se representan viajes peligrosos y conflictos mortales. Hasta las farsas y comedias apenas si esconden sus subtextos violentos. La violencia ritual, como la del teatro, está simultáneamente presente y ausente, mostrada y diferida. Las conductas rituales se exhiben mientras los “sucesos reales” se difieren” (196).

Las figuras presentadas de la *puesta en escena* y el *ready-made* respectivamente resultan productivas para leer las ficciones del corpus al tiempo que generan otros interrogantes críticos: si estas figuras establecen una relación entre literatura y arte ¿Qué modulaciones permiten? Si las escenas enunciativas son un procedimiento relevante a la hora de delimitar dichas figuras ¿Qué características asumen en las diferentes ficciones? Por último, ¿Qué tipos de ordenamientos son posibles de advertir en estas figuras en torno a las corporalidades, procesos de subjetivación o coordinadas espaciotemporales?

CAPÍTULO II

Modos de la *puesta en escena*

Puesta en escena

Poner-en-escena es un sintagma de uso frecuente para analizar ficciones, tal vez por su carácter “visual” que ilustra el modo en que el lenguaje literario despliega estrategias para mostrar, ostentar que también puede producir imágenes. Además, poner-en-escena implica por un lado, lo que se desarrolló a través de la presencia de las diversas voces, de lo que Genette (1989, 1998) y Barthes (2002) tratan de ampliar, de la presencia de lo dialógico y también, de acciones específicas que los personajes realizan, participan, promueven. Es decir, que la *puesta en escena* pone a funcionar escenas enunciativas que permiten construir diversos modos en que los cuerpos, las subjetividades y coyunturas se hacen visibles a través de esta relación entre literatura y arte que se diseña en cada ficción. Tal como anticipamos, el propósito de este capítulo es explorar los diversos modos en que es posible pensar esta *puesta en escena* teniendo en cuenta como entrada a los textos literarios la forma en que las escenas de enunciación se configuran para instalar posiciones de los narradores, personajes que enuncian y construyen sus relatos desde un espacio-escenario determinado.

Para llevar a cabo estas cuestiones la figura de la *puesta en escena* se presenta a partir de tres vértices: las *ejecuciones*, las *performances* y las *instalaciones*. Mientras que las primeras proponen los ritos de pasaje y los bailes y contorsiones como hilo conductor para estudiar personajes que entran en trance, se transforman; los bailes y contorsiones corporales se centran en subjetividades signadas por un acontecer de cuerpos que adquieren un carácter particular. Las *performances*, por su parte, se figuran a partir de límites que pueden ser traspasados irrumpiendo un orden establecido. Finalmente, las instalaciones trabajan sobre la relación entre texto e imagen para reflexionar sobre lo decible y lo enunciable a partir de dos formas distintas de exhibir corporalidades que entran en tensión con las textualidades que se desarrollan.

Indagar sobre los modos de la *puesta en escena* sirve para advertir algunas características de estas ficciones contemporáneas que, como esbocé en el capítulo precedente vinculan pasado, presente y futuro no sólo en Aira y Eltit sino también en Cabezón Cámara y Bellatin en relación con sus prácticas, filiaciones y propuestas enraizadas en un presente a veces aludido directamente, otras, implícito.

Ejecuciones: ritos de pasaje; bailes y contorsiones

*Tac...tlan...tlin...No, definitivamente no eran notas...
¿O sí? Se sucedían a intervalos
más o menos regulares, a palanca.
Cloc...clinc...Eso podía ser un do..entre do y fa.
O quizás tenían otros nombres.
Cloc...crec...El orden no tenía importancia,
se plegaba y se desplegaba...
En pocos segundos ya se había creado un hábito,
y el comienzo volvía a empezar
[César Aira, La mendiga]*

*...El reactivo amarillo de esta zona viene por la venta abierta.
Pero ahora, el pacto, al romper el compás desde otra parte,
sigue lamiendo la crepitación, pegada la oreja
contra el suelo impregnado de cera
que se mezcla al sudor
donde siempre puedas haber girado.
[Roberto Echavarren, “Baile sobre un puente”]*

Previamente se ha sugerido como la figura de la *puesta en escena* se diseña a partir de personajes que realizan acciones en torno a ritos, actuaciones corporales que muchas veces ocurren de forma espontánea, improvisada, transitoria, involuntaria o voluntaria con un fin (a veces incierto) o de poca duración, breves momentos que se constituyen como imprescindibles del relato a pesar de su fugacidad. Con otras intenciones, Laddaga (2007) utiliza un término que es oportuno para pensar estas cuestiones:

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* (...). 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 (...) un libro de Mario Bellatin (10).

Más allá de la afirmación de Laddaga acerca de Aira y Bellatin, me interesa la elección del término “ejecutante” porque contribuye a pensar en la idea de “ejecuciones” como una modulación posible de la *puesta en escena*. *Ejecuciones* como un músico ejecuta una pieza determinada, como una poeta recita sus palabras, como un bailarín realiza una danza espontánea o un poco más allá, como cualquiera podría improvisar una ejecución de otro orden (ritual, cultural, artística) que necesariamente nos obliga a poner el cuerpo o nuestra subjetividad en ejercicio. Algunas *ejecuciones* están obligadas a reiterarse o son plausibles de volverse involuntarias, sobrevienen.

Ritos de pasaje: devenires ficcionales

Una periodista le da un tiro de gracia a una mujer que se está quemando viva y se transforma en villera, un pintor es alcanzado por un rayo y bajo los efectos de la morfina medicinal experimenta sobre sus propios procedimientos artísticos, una poeta se quema a lo bonzo para impedir un desalojo y se transforma en obra de arte. Me refiero a las novelas *La Virgen Cabeza*, *Un episodio en la vida del pintor* y *Romance de la negra rubia* respectivamente. Ritos de pasaje transforman la vida de los personajes.

El antropólogo Arnold Van Gennep (2008) establece que los ritos de paso “definen un cambio de estado o el paso de una sociedad mágico-religiosa o profana a otra” (26). Asimismo distingue los ritos de paso llamados preliminares o de separación, como bien podrían ser los funerales, de los ritos de paso de margen o liminares que son aquellos que producen pasajes transitorios, por ejemplo, el embarazo o el noviazgo

(sólo se tiene el estatus de “novio” en el momento previo al acto matrimonial). Y por último, aquellos que se denomina postliminares o de reagregación como sería el caso del matrimonio, es decir, el pasaje a un estado que se pretende permanente. Esto no significa que los ritos de paso siempre se mantengan en esta taxonomía fija si no que a veces se superponen o bien yuxtaponen con otros ritos para combinarse. Sobre la base de estas conceptualizaciones es posible pensar en cómo algo de este comportamiento se figura en las tramas de las ficciones aunque, cabe anticiparlo, muchas veces como deformaciones de esta idea de origen.

Entre la liminalidad y la reagregación

La Virgen Cabeza (2009) narra la historia de Qüity, una periodista, que se dirige a una villa del conurbano para investigar acerca de una travesti que habla con la Virgen. En ese viaje se cruza con una mujer que está prendida fuego y decide darle un tiro de gracia para que no sufra más. Este acto la conduce a un “otro lado”, el de la villa, porque una vez que ingresa allí, conoce a Cleo, la travesti médium de la que se enamora (y con la que tendrá una hija), también conoce a los habitantes del barrio, a Kevin un niño al que adopta, y se convierte en “villera” como ella misma se autodenomina al quedarse a vivir allí. Finalmente, los habitantes de El Poso, sufren un desalojo violento por parte de las autoridades que quieren “urbanizar” el barrio. La novela abarca todo ese derrotero, desde que Qüity ingresa a la villa hasta que las topadoras arrasan con todo y matan a Kevin. Ahora bien, Qüity es la narradora principal de la historia. Ella cuenta los sucesos ocurridos en un pasado más o menos cercano a su presente de enunciación y estos hechos son los que constituyen la diégesis del relato. A su vez, esta narradora hace referencias a que ese relato que produce lo está escribiendo, es decir, se figura una escena de escritura. Cleo, su pareja, interviene esa escritura por lo que hay una serie de capítulos en los que el hilo del

discurso (la historia) es retomado por este personaje. Sin embargo, Cleo siente que no puede escribir, que no puede ejercer el oficio y por ello resuelve grabarse con la pretensión de que luego, Qüity, transcribiere todo exactamente igual, es decir, que escriba su oralidad. Que es lo que efectivamente se ficcionaliza ya que el lector asiste tanto a la narración propia de Qüity como a ese discurso oral mediado por la escritura de la narradora: “Ay, Qüity, si empezarías las historias por el principio entenderías mejor las cosas” (21). “Este es mi turno y yo te voy a seguir grabando mis comentarios, Qüity, que vos escribís todo y yo quiero contar mi verdad también” (24).¹⁰¹ Dos niveles se imbrican por un lado: la relación entre oralidad y escritura que se ficcionaliza a partir del personaje de Cleo y un segundo nivel que se trata de las escenas de escritura y lectura que se esbozan. Es decir, existe una escena de escritura a cargo de Qüity pero también una de lectura implícita a cargo de Cleo cuando lee lo que Qüity escribe. Piglia (2005) reflexiona sobre las figuras de lectores en la literatura, repara en un aspecto interesante de *El Quijote*, el escritor y crítico esgrime:

Bastaría pensar en don Quijote y Sancho, en la decisión milagrosa de Cervantes que, luego de la primera salida, hace entrar al que no lee, <<Pues a fe mía que no sé leer>> (I, 31). Ese encuentro, ese diálogo, funda el género. Habría que decir que en esa decisión, que confronta lectura y oralidad, está toda la novela (31).

Más allá de la sentencia de Piglia acerca de la fundación del género, la novela de Cabezón Cámara recupera de algún modo esta confrontación entre escritura y oralidad; escenas de lectura y escritura que la novela pone en escena. Cleo lee pero dice que no puede escribir, lo hace desde la propia estructura enunciativa. Además de

¹⁰¹ La novela se divide en veinticinco partes y un epílogo. En 1,2,4,5,6,7,8,9,11, 12, 13,14,16,17,18, 19,21 a 25 la narradora es Qüity; en 3,10,15,20, es Cleo. En el epílogo narra Qüity en un nuevo presente de enunciación-después de haber escrito el libro-y se intercala con cartas de Cleo y de Qüity, situación que se analiza en el capítulo III.

responder a un principio de verosimilitud propio del relato en primera persona también se evidencia otra cuestión. Cleo en un momento dado reflexiona: “Y vos, nada, no me dijistes[sic] una palabra porque seguro que pensastes [sic] que quedaba mejor para tu libro que alguien lo matara al sorete ese y no tenés imaginación, necesitás que las cosas pasen para poder escribirlas” (76). El ingreso de la oralidad de Cleo permite implantar un diálogo entre ambas protagonistas en la que se tematiza el ejercicio de la escritura. Esta suerte de “diálogo” que en realidad sólo se visibiliza en la oralidad de Cleo genera un marco en el que todos los sucesos quedan incluidos en dos personajes que encuentran una perspectiva en común a pesar de las diferencias. Bajo la perspectiva de Qüity en tanto periodista-escritora y el discurso diferido de Cleo que añade otra focalización, los hechos quedan enmarcados en dos miradas que resaltan atributos artísticos combinados de referencias sobre arte y cultura popular: “Y por el río: <Era yo un río en el anochecer,/y suspiraban en mí los árboles, /y el sendero y las hierbas se apagaban en mí (...), Le recité a Cleopatra los versos de Juan L...” (16), o también: “Cleopatra, “Kleo” cuando anunciaba en el rubro 59, antes de que Dios le hablara, adoptó, después de que Dios le habló, un look Eva Perón y un dominio de cámara semejante al de Susana Giménez, la pasión de su infancia” (33), entre otras tantas referencias. Una narradora, dos perspectivas que se unen en un cuerpo textual que diseña una enunciación escénica que permite narrar un rito de paso. Como otra condición de esta posición de enunciación cabe señalar que Qüity escribe alejada de la villa que fue el lugar donde ocurrieron los hechos que se cuentan. Ella ejerce su oficio desde Miami, desde este lugar retirado, concluye: “Lo supe entonces y acá estamos, en Miami, rodeadas de gusanos, como si todos los que fuimos parte de la villa hubiéramos sido condenados de un modo u otro al mismo destino” (18). Entonces, a partir de esta enunciación escénica, la narradora relata su pasaje a la villa, cuando

decide dispararle a Evelyn, la mujer prendida fuego que se cruza en su camino, Qüity primero cuenta: “Mi mano armada se alzó como se alza una barrera y me fui de mi vida para siempre” (43). Y líneas más adelante agrega:

<Alguien le dio un tiro de gracia>, me dijo Luis, el jefe de los forenses, y me dejó un poco más tranquila aunque nunca pude volver al otro lado del mundo, al de los que viven fuera de los pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires cada dos cuadras. *Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera* (49 énfasis mío).

Qüity experimenta un pasaje hacia “el otro lado” que adquiere, aparentemente, el estatuto de permanente (o postliminar) es decir, la consumación del paso hacia otro tipo de sociedad, esto quiere decir que se convierte en “villera”. Víctor Turner (1988) partiendo de la clasificación de Van Gennep, añade a la instancia de los ritos de pasaje considerados por el antropólogo como “de reagregación” que:

El sujeto ritual, ya sea individual o colectivo, se halla de nuevo en un estado relativamente estable y, en virtud de ello, tiene derechos y obligaciones *vis a vis* otros de un tipo claramente definido y <estructural> de él se espera que se comporte de acuerdo con ciertas normas dictadas por la costumbre y ciertos principios éticos vinculantes para quienes ocupan posiciones sociales en un sistema de tales posiciones (102).

Esto significa que siempre una situación de pasaje implica el paso de un tipo de estructura a otra. En efecto, la ficción lleva a cabo este cambio de estructura puesto que Qüity pasa de la ciudad a la villa bonaerense de El Poso. Además, la villa se vuelve más excepcional aún debido a una serie de transformaciones que efectúa otro personaje y que influye de manera determinante sobre la organización del barrio. Se trata del proceso de Cleo quien en primer orden, fue otro: “Tenía doce años, todavía se llamaba Carlos Guillermo y su padre casi la había matado a trompadas <por puto del orto> (34).” Luego de este episodio Cleo es hospitalizada y Susana Giménez, su

mayor admiradora, la invita a su programa¹⁰²: “y ahí Carlos Guillermo decididamente se transformó en Kleo [sic] todavía con muletas, pero bailando encantada con las boas que la diva le puso al cuello” (34). El último paso que Cleo transita sucede cuando la llevan presa después del allanamiento a su departamento donde trabajaba como prostituta. En la comisaría la violan entre todos los policías y presos y en ese estado de vejación radical, Qüity cuenta, a partir de la entrevista que le realizan los medios a Cleo, que:

tuvo una visión: la Virgen, divina, más rubia que Susana, toda vestidita de blanco, como una túnica de seda parecía que estaba, me limpió la cara con una carilina que no sé de dónde sacó ella, la tenía en la maga me parece, bueno, qué se yo donde la tenía, me preguntan cada boludez ustedes, me sentó en las rodillas y me dijo que no me preocupe, que ella me iba a cuidar, que a ella no le iban a matar más hijos, que qué se creían. Me dijo que tenía que cambiar de vida, que hacía mal en andar por ahí <foiando>, que quiere decir garchando, todo el día, que me cuide [...] Los canas casi se mueren: ellos creían que yo estaba muerta y yo me levanté como si nada y les dije que se arrepientan, que Jesús y la Virgen los iban a perdonar si se arrepentían y vinieron al calabozo donde me habían tirado y vieron todo limpio y divino y yo que estaba espléndida, como si hubiera pasado la noche en un colchón de plumas con sábanas de raso, estaba desayunando, la Virgen me había dejado té con leche y medias lunas (36).

De esta manera, se convierte en la médium de la Virgen y logra organizar la villa. Gracias a “la hermana Cleo”, los habitantes de El poso viven un periodo de paz y prosperidad sobre todo a partir de la misión que encomendó la Virgen: crear un estanque y criar carpas.¹⁰³ Mientras que dura este periodo de prosperidad, la narradora y Cleo se enamoran, conforman así una suerte de “lesbianismo bizarro” como Qüity lo caracteriza.

¹⁰² Susana Giménez es una diva en la infancia de Cleo y en el presente de enunciación, una anciana en silla de ruedas, rasgo que ubica a los hechos de la novela en un “futuro” cercano.

¹⁰³ “Coincidíamos, para todos la vida tenía un sentido nuevo y nos queríamos en esa novedad, en esa alegría que vivíamos, éramos libres en esos días de alegre multitud” (89).

Parte de la crítica sobre *La Virgen Cabeza* puso de relieve que en la novela se configuran nuevas identidades o tipos de lazos sociales. Paola Cortés Rocca (2011) lee en esta novela “efectos de humanización y animalización, que la novela reacomoda imaginando nuevas asociaciones y nuevas configuraciones subjetivas” (45). Cecilia González (2012) desde otra perspectiva pero en una línea próxima, esgrime:

Ritos sincréticos, tiempo festivo, reorganización del espacio, restos que permiten armar relatos de un pasado común son las marcas que definen la nueva comunidad en que las clasificaciones hegemónicas se desdibujan en favor de nuevas distribuciones. El "nosotros" villero -definido como "los libres" o "los alegres", la "pequeña multitud alegre" (p. 132)- deja de funcionar como un puro dato sociológico, la marca de la exclusión social y la marginalidad, para ser también fruto de una transformación, una conversión, una adopción que marcará en adelante la pertenencia a la comunidad.

González lee esta comunidad como una utopía en la que se configura un nuevo orden cívico. Francisco Marguch (2013) en una dirección semejante, analiza dos economías del sexo: una violenta acorde al reparto biopolítico y “Por otro lado, el deseo sexual reaparece como forma de comunidad en una economía del derroche carnavalesco y festivo. Allí, el sexo es aquello que pasa entre los cuerpos, circula gozosamente en el intercambio barroco. <Todo coge con todo>, lo humano, lo animal, lo comestible y el que come (100).” En efecto, se puede apreciar tanto la estética barroco/barrosa que atraviesa la novela -y que se ha señalado en el capítulo precedente como parte de la poética de Cabezón Cámara- como también la de un intento de diseñar una suerte de comunidad alternativa. Sin embargo, estos excesos, desbordes que la crítica lee como “nuevas” reconfiguraciones o distribuciones (económicas, sexuales, identitarias, territoriales) no admiten anclajes, nuevos nombres o conceptos. Como si quedara un vacío inasible en eso que se intenta determinar y en parte, está dado por el uso del adjetivo “nuevo”. Uno podría preguntarse ¿Qué “nuevas” identidades o sexualidades?

¿De qué manera se diseñan? ¿Qué nuevos territorios? Y al mismo tiempo, estas preguntas quedan descentradas a partir de ese final que la novela propone en la que las protagonistas, luego del desastre, se van a Miami. Desecha la utopía ¿Qué queda por leer?

Este carácter desestabilizador, excesivo, irónico y barroco guarda un sesgo que se concibe como primitivo. Porque la redistribución de lazos solidarios tal como la novela los figura deja abierto un espacio liminal que remonta a formas comunitarias menores, reducidas en pequeños grupos. La ficción desarticula esta manera de comprender los ritos de pasaje. Se desarma la figuración de ritos de reagregación (en el que los pasajes son permanentes) y las protagonistas se re-ubican en un lugar liminal. Puesto que Qüity y Cleo luego de que las topadoras mataran a Kevin, arrasaran el barrio y toda esa comunión próspera que allí se había formado, ambas se refugian primero en el Delta y luego en Miami. Alejadas del caos y el dolor, Cleo y Qüity componen una exitosa ópera-cumbia (se hacen millonarias). Así, se combinan dos saberes: el de la narradora que utiliza su saber de escritora y la experiencia de haberse “convertido en villera” y el universo de Cleo conformado por una sabia trinidad villera-religiosa-oral que se sintetizan en esa canción famosa.

En la liminalidad, según Turner, es en dónde surge un tipo de comunidad que el antropólogo denomina *communitas*. Turner estudia la *communitas* fuera del campo de la antropología y expande esta noción hacia otras zonas como la literatura, la filosofía, la política y la religión.¹⁰⁴ La *communitas* para Turner vendría a ser una suerte de lugar

¹⁰⁴ Turner esgrime: “La literatura popular abunda en figuras simbólicas, como los «santos mendigos», los «hijos terceros», los «sastrecillos» y los «simplones», que despojan de toda pretensión a los titulares de altas jerarquías y cargos y los reducen al nivel del pueblo llano, a su humanidad y mortalidad. Otro ejemplo son los «western» tradicionales, en los que todos hemos leído alguna vez las hazañas del misterioso «forastero» sin hogar, posesiones ni nombre, que restablece el equilibrio ético y legal al margen del poder político local por el procedimiento de eliminar a los injustos «patrones» seculares que oprimen a los pequeños propietarios. Miembros de grupos étnicos y culturales despreciados o fuera de la ley desempeñan un papel importante en mitos o cuentos populares como representantes o expresiones de valores humanos universales; entre ellos cabe citar, por la fama que han alcanzado, al buen

transitorio que se contrapone a la sociedad estructurada y dónde aún se puede percibir un tipo de lazo social que se relaciona con un “ámbito de vida en común” (103), Turner esgrime: “La liminalidad implica que el que está arriba no podría estar arriba de no existir el que estuviese abajo, y que quien está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” (104). En el plano de la ficción, esta liminalidad les permite experimentar roles inversos (el ascenso social de Cleo y el descenso de Qüity) y más que “nuevas” redistribuciones de sexualidades, identidades, subjetividades o territorialidades lo que se encuentra de fondo es una alianza entre escritura y oralidad, entre una clase media y una popular que estos personajes descifran. No debe perderse de vista la escena enunciativa que sirve para combinar este cruce: escritura (Qüity) y oralidad (Cleo) o bien mostrar su montaje evidente a partir de la organización de los capítulos. Esta fórmula que Piglia lee en *El quijote* como clave de la novela moderna en *La Virgen Cabeza* funciona como materia prima para narrar. El saldo que queda son cuerpos liminales que visibilizan este pacto (errante, imperfecto ya que Qüity saldrá en busca de Cleo quien decidió irse) “entre dos modos” que la novela cruza. Por ello, sus perspectivas a la hora de narrar los acontecimientos poseen como resultado una combinación de épica griega, poemas de Juan L. Ortiz y Pejota, la imagen de Evita, esculturas de santos, cumbia y rezos remixados.

Narrar desde una distancia también es una característica que se reitera en *Romance de la negra rubia* (2014). Esta novela trata de una poeta, Gaby, quien narra su propia experiencia cuando decide quemarse a lo bonzo para intentar impedir un desalojo del predio tomado que habitaba junto a otros artistas. Entonces, la narración está a cargo de Gaby quien debe realizar un ejercicio de reconstrucción de los hechos puesto que, luego de haberse prendido fuego, logra sobrevivir después de haber pasado un año

samaritano, al violinista judío Rothschild del cuento de Chejov *El violín de Rothschild*; a Jim, el esclavo negro fugitivo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, y a Sonia, la prostituta que redime a Raskolnikov, el aspirante a «superhombre» nietzscheano en *Crimen y castigo* de Dostoievsky” (116).

hospitalizada y con poca consciencia de lo ocurrido: “Me envolvieron con frazadas y me llevaron a la guardia del Hospital del Quemado. De todo esto hay testigos, más fotos y filmaciones de diversas calidades. Con los tres días anteriores no puedo construir relato que alcance para explicar tan explosiva entropía...” (26). Cabezón Cámara en esta ficción emplea una estrategia similar a *La Virgen Cabeza* puesto que la narradora-protagonista también se figura como escritora y cuenta los hechos que experimentó desde un presente de enunciación que también convoca una escena de escritura: ella se describe a sí misma mirando por la ventana de una casa del Tigre y escribe. “...no hace falta que aclare que llevo una vida tranquila y que tengo un escritorio contra una ventana y que desde ahora, desde acá mismo, me relato mi vida porque creo que es un libro (68)”. Este presente de enunciación también es referido en momentos previos de la historia: “Yo empecé a escribir un blog donde puse parte de esto que estoy reescribiendo ahora” (37). O tematizado: “Quedaron mis amigos comuneros en los puntos más altos de poder. Nos juntamos, cantamos, nos emborrachamos. Yo les doy de comer y ellos soportan que les lea lo que escribo” (63). En ambos casos (*La Virgen Cabeza* y *Romance de la negra rubia*) se trata de lo que Genette (1989) identifica como narración “intercalada” que remite al relato entre momentos de la acción. Este uso de la temporalidad (que se da en el género epistolar o de diarios pero no únicamente), también puede asumir una proximidad entre la historia y la narración. Esto quiero decir que las narradoras producen un relato *a posteriori* en el que los acontecimientos son parte del pasado y por esta razón, el punto de vista puede ser modificado tal como ocurre cuando Gaby reflexiona: “Pero hice todo al revés o eso me parece hoy. Debería haber incendiado a canas y judiciales en vez de volverme bonza” (25). Esta enunciación escénica le permite a Gaby narrar los ritos de paso que estructuran su vida pero también la novela. De esta manera, estas narradoras

(Quity y Gaby) operan de modo semejante: hacer de la experiencia del cuerpo, una experiencia narrativa. Como toda narración, las experiencias de estos personajes y narradores se relatan en un pretérito pero en el que la <escena> irrumpe, interfiere actualizándose en el presente de enunciación que lo vuelve escritura.¹⁰⁵ Por lo tanto, estas ficciones “hacen escenas” para narrar: lo que muestran es un constante intento por socavar cualquier vinculación con un referente específico. Ni experiencia de lo real como condición de la escritura, ni autobiografía como fundamento de ella. La enunciación escénica revela que en estas narrativas su fundamento es la propia invención y su procedimiento, el artificio.

Volviendo a la cuestión de los ritos de pasaje, se trata de cuerpos liminales que encuentran su máxima figuración en el “sacrificio fundante”, “el día del estallido”, o simplemente ese “quemarse a lo bonzo” que nombra y relata la narradora en *Romance de la Negra Rubia*. Allí se instala una sucesión de ritos de pasaje que partirán de Gaby, una poeta-ocupa hacia una mártir que se quema a lo bonzo, de allí, a obra de arte en proceso, a Negra Rubia con rostro ajeno, a gobernadora de la provincia y finalmente a narradora. Como establece Nora Domínguez (2014): “*Romance de la Negra Rubia* cuenta una transformación corporal y vital del personaje”.¹⁰⁶ Como otros aspectos de la novela son desarrollados en el capítulo próximo, me limito a describir la sucesión de

¹⁰⁵ Se podría pensar que convertir una vivencia en experiencia por medio de un relato remite al modo en que Benjamin (1999) concibe este concepto. Sin embargo, esa experiencia se trata de una pura invención, de un artificio literario figurado en la novela. En el capítulo III se desarrolla la figura del Ready-made y se vuelve sobre este tema.

¹⁰⁶ Cuando la policía ingresa al predio ocupado por artistas donde la narradora habitaba, ella en un estado de drogadicción pleno decide prenderse fuego. A partir de allí, se desatan una serie de acontecimientos que se irán intercalando con su presente de enunciación: sobrevive después de un año de internación; consigue negociar viviendas y otras demandas para los que ella llama “los míos”; arman una suerte de comuna en la que logran obtener viviendas y beneficios sociales, denominan “instalación” al campamento y “performance” a la vida que llevan allí; la narradora viaja por Europa hasta que la llevan a la Bienal de Venecia como obra de arte, y allí, en el museo conoce a Elena una suiza que la “compra”, la enamora y deciden concluir la obra de arte construyendo una nueva instalación. Como Elena está por morir de cáncer le promete su rostro y finalmente, Gaby, intervenida quirúrgicamente regresa a Argentina y se convierte en gobernadora de la provincia.

ritos de paso que experimenta la protagonista como condición para narrar. Entonces, Gaby, la narradora, en un acto inconsciente e impulsivo decide prenderse fuego:

Ese día de septiembre en que ardí como una bonza, a quién se le hubiera ocurrido que solo un lustro después adquiriría este brillo. Ese día terminé más opaca que una nube en un eclipse de sol, más opaca que un fantasma: opaca como cenizas, medio muerta y sin cerebro, en coma farmacológico durante casi un trimestre. Y después, ¿qué mayor opacidad que no verse en los espejos? (29).

Este pasaje inicial, implica un proceso de supervivencia: “Así me sentí esos meses, puro cuerpo en resistencia, las células trabajando para conservarse juntas, los órganos esquivando a la moral entropía. Entraban drogas legales y salían los desechos y yo no pensaba en nada...” (32) Y es en este proceso en el que el cuerpo de Gaby experimenta un trance, un pasaje a convertirse en un “otro” dado por la ineluctable marca del cuerpo.

En esta novela Cabezón Cámara nuevamente recurre al pasaje pero esta vez llevado a su máxima expansión. En este caso, la propia supervivencia le brinda la posibilidad de “ser otro”, experiencia que se vincula al ritual. Richard Schechner (2000) se pregunta por las características del ritual y formula específicamente la siguiente pregunta: ¿“qué son los rituales mismos”? el crítico responde:

Son acciones simbólicas ambivalentes que apuntan a transacciones reales y al mismo tiempo ayudan a evitar a un enfrentamiento demasiado directo con ellas. Entonces los rituales son también puentes-acciones confiables que nos ayudan a cruzar aguas peligrosas. No es casualidad que muchos rituales sean “ritos de pasaje” (195).

Esas aguas peligrosas tendrán que ver con la transformación que sufre su propio cuerpo. Ella se convierte en una sobreviviente cuyo límite está expuesto a partir de la

quemadura de la piel.¹⁰⁷ La experiencia de la narradora pone de relieve la capacidad transformadora del propio cuerpo, no se trata de un devenir que conduce a la desintegración sino de un devenir que invita y llama a la acción. La protagonista en cada “rito de pasaje” muta su cuerpo para realizar una acción. Cada uno de ellos funciona como motor y principio constructivo del relato y como mecanismo de resistencia. La siguiente instancia es llevada a cabo cuando Gaby se recupera, sobrevive y usa su cuerpo marcado. Encabeza una causa social para proteger a los “suyos”. A través de su cuerpo sacrificado los artistas se organizan, se ligan con organizaciones populares, centros de estudiantes, punteros políticos y negocian viviendas y beneficios para todos.

Cuando la posición de este “yo” parece anclar nuevamente ocurre un punto de fuga, un tercer pasaje: a Gaby la envían a la Bienal de Venecia como obra de arte: “Yo solo les trabajé de víctima todo el día, hasta me volví obra de arte: me metieron en el medio de una mega instalación en la Bienal de Venecia. Yo era la sacrificada.” (37). El personaje nuevamente vira hacia un nuevo pasaje, su cuerpo sacrificado, negociador, activista muta a obra de arte. La protagonista también como los “suyos” vive y se hace arte. Y como si eso no fuera suficiente, Elena, una suiza que mira la muestra durante horas decide “comprarla”. Gaby muta de obra de arte a mercancía, a fetiche artístico e “inacabado” ya que Elena, le dice: “te compro porque tu obra (sic) está inconclusa” (47).¹⁰⁸ Finalmente, Gaby en pareja con Elena residen en Europa y todo lo que parece bueno rápidamente se desvanece:

¹⁰⁷ Nancy (2010) advierte acerca de este borde: “El cuerpo, la piel: todo el resto es literatura anatómica, fisiológica y médica. Músculos, tendones, nervios y huesos, humores, glándulas y órganos son ficciones cognitivas (...) Más la verdad es la piel. Está en la piel, hace piel: auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro, del saco lleno de borborismos y de olor a humedad” (32).

¹⁰⁸ Gaby se convierte en arte a partir de cuerpo quemado, un arte vivo, un arte hecho, un arte ready-made que sale del ámbito cotidiano para instalarse en el museo. Este aspecto en particular es recuperado en el tercer capítulo cuando se analizan los modos de la figura del Ready-Made.

<Cáncer>, me dijo. <Y no se cura>. Y yo que en asado había mutado muté en mujer de Lot en escultura de sal, volví la cabeza vi la muerte guadaña, enmudecí, me hice piedra, me desmoroné y mientras caía hice mierda medio pabellón argentino: ahí sí me desplomé, caí en picada, me rompí (54).

Más allá del sesgo humorístico que caracteriza la prosa de Cabezón Cámara, nuevamente se produce un trance en Gaby. Elena le ofrece su rostro llegada la instancia de su muerte. Es así como la narradora se opera y cambia su piel ardida por la piel pálida, blanca y extranjera de Elena, una piel “espaciada” en términos de Nancy. Se “maquilla”, se injerta el rostro de Elena y muta de negra a blanca, retorna a Buenos Aires y sigue con la lucha de los “suyos”. Gaby se transforma en la “blanca” que defiende a “los negros”. Francine Masiello (2001) a partir de la transición entre la dictaduras y el establecimiento del modelo neo-liberal en el Cono Sur, estudia esta transición en la literatura, el arte y la crítica cultural para preguntarse entre otros asuntos acerca de las representaciones de lo popular, la subalternidad y la lucha por la identidad que despliegan el arte y la literatura latinoamericano. Su lectura sirve para reflexionar acerca de esta presencia a partir de dos cuestiones: el tropo de la máscara y el del género sexual. Para la crítica es posible señalar la existencia de un desplazamiento de las figuras marginales o subalternas que aparecía en las ficciones representadas a partir de problemas de clases sociales hacia metáforas que se empiezan a ligar al género sexual o sexualidades alternativas. A través de este desplazamiento aparecía lo popular como forma de lucha por las identidades. En paralelo, Masiello plantea que la máscara aparece como una metáfora de la democracia liberal y una teatralización de un Estado nacional que resulta un impostor a partir de sus prácticas de ocultamiento de un pasado autoritario que aún no ha sido totalmente desmantelado. Ahora bien, *Romance de la negra rubia* se inscribe un poco más allá de este periodo de transición sobre el que cavila Masiello y permite establecer un diálogo fructífero.

Por un lado, es posible, en efecto, encontrar este desplazamiento de cuestiones de clase social hacia la cuestión del género sexual incorporada en el amor y el goce sexual entre Elena y Gaby. Un amor que no parte de heteronormatividades establecidas ya que ninguna de las dos está definida en base a una sexualidad *a priori* sino que se trata de dos personas que se encuentran en esa galería de museo sin importar parámetros previos. Pero por otro lado, en cuanto a la cuestión de la máscara, es posible observar que hay un cambio de signo a partir de la escena quirúrgica de la novela. No se trata de una máscara y una teatralización del Estado (de hecho éste aparece como negociador, corrupto, evidente) sino de un acto de amor que opera como punto de fuga que surca la novela y su relación con lo real. Un injerto inverosímil que la novela urde para abrir la subjetividad de Gaby que vuelve a cambiar su máscara carbonizada, aquella que le daba la rúbrica de una resistencia por otra que es blanca y extranjera. Un rostro des-territorializado que Gaby elige como acto de amor y comunión con esa Otra europea. Un rito de paso complejo que mina lecturas alegóricas pero que posee la impronta de la afirmación. La teatralización no muestra una impostura sino una comunión entre dos, entre muchos. No obstante, Gaby, finalmente, abandona todo su activismo y lucha social y termina en el Tigre conviviendo con sus amantes (dos amigos que hereda de Elena) y dedicada a la escritura. Devenida escritora lo que queda por narrar es la experiencia vivida: sufrir, experimentar el dolor, pasar por el periplo como condición para narrar. Giorgi (2014) a partir de Lamborghini se detiene en la política como traición y como falla de la representación de lo popular en donde esto se vuelve una herramienta para pensar otra cosa acerca de la materialidad de los cuerpos, sus necesidades e indeterminaciones. Esta dimensión también es posible de advertir en Cabezón Cámara a partir del cuerpo carbonizado de Gaby que como los animales, bestias o brutos de Lamborghini son indisociables del sujeto popular -

explica Giorgi. Un sujeto popular que encabeza una lucha en torno a la “justicia de los cuerpos” (182) y en esta lucha por las necesidades básicas, es decir, en la intersección entre comer y coger (no olvidemos la situación de goce entre Gaby y Elena) se dirime el potencial político de este cuerpo cuyas exigencias nunca se definen de antemano, justamente porque se trata de un territorio en el que estas cuestiones se resignifican constantemente. En la extrema liminalidad de su cuerpo carbonizado surge un cuerpo capaz de resistir, luchar y por supuesto, escribir esa lucha que ya está inscrita en su propio cuerpo como un dibujo.

Y quien dibuja- bajo un estado de trance- es Rugendas el protagonista de *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Aira recupera la historia del pintor alemán y su viaje por América del sur para concentrarse en un momento particular (imaginado) que modifica la vida del artista para siempre. Johan Moritz Rugendas pintor viajero alemán, en uno de sus viajes por suelo americano, transita por tierras mendocinas y se adentra en la línea interpampeana sin saber que un acontecimiento extraordinario e inesperado lo alcanzaría: un rayo cae sobre él y su caballo, giran en la inmensidad del paisaje, se envuelven en insólita electricidad, ondas fulminantes los alcanzan y Rugendas es arrastrado por su caballo a través de la tierra hasta que un segundo rayo los vuelve a descubrir. Luego, el pintor quedará maltrecho en la sequedad del suelo mendocino hasta que su amigo, Krause, lo encuentre. En esta novela de Aira (y en otras también) la escritura se presenta de manera improvisada, inmediata, cuyo narrador tiende a disgregarse de la diégesis hasta que finalmente se encauza hacia un suceso específico. Y en una segunda instancia, esta escritura se dirige estrepitosamente hacia una cadena de acciones o acontecimientos que nuclea el relato y lo convierten en un espectáculo insólito que, por lo general, involucra a uno o más cuerpos. No

obstante, en el discurrir de la narración predominan los tiempos pretéritos pero éstos cada vez se acercan más al presente de enunciación.

Al comienzo del relato el narrador cuenta la vida de Rugendas a partir de cierta documentación que atestigua la vida del pintor y su paso por tierra americana. En un primer nivel, el narrador, desde el principio, pone de manifiesto el artificio escriturario: “En este punto es preciso volver un poco atrás para hacerse una idea más clara del trabajo que iniciaba el joven artista. La historia de la familia no era tan larga como pudo parecer en el párrafo anterior” (8). Esta auto-referencia muestra la presencia del escritor en el relato y resalta la escritura como acción presente que se diferencia, por ejemplo, de la que describí en Cabezón Cámara puesto que no hay una figuración homodiégetica (como personaje de la historia) del escritor sino la referencia implícita al escritor <César Aira>. Asimismo, este narrador durante las primeras páginas muestra todas alternativas posibles del devenir de la historia. Para el narrador es posible contar la vida de Rugendas, su biografía, su itinerario como pintor-viajero, su técnica, puesto que no sólo cuenta sobre su pasado sino también se detiene en detalles anodinos como, por ejemplo, la cita de la carta que Humboldt le escribe al pintor acerca del tipo de naturaleza que debe registrar con su pincel. Dedicar una página entera a un listado de nombres técnicos que a los fines del relato posterior se vuelven secundarios. Este comienzo, signado por cierta idea de “azar” indica que se puede empezar por cualquier punto, pone de relieve a un narrador que se pretende disperso e improvisado.¹⁰⁹ Además, este narrador entabla un diálogo con el lector a través de ciertas “pistas” que adelanta e imprime suspenso a la narración:

¹⁰⁹ Esto mismo ocurre en *Romance de la negra rubia*: “Porque hay que empezar a contar por algún punto y podría ser cualquiera: el mismo Génesis con árbol, prohibición, serpiente, mordida y hombre...” (11). O en *La Virgen Cabeza*: “Ay, Qüity, si empezaras las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Qué cuál es el principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias...” (21).

Se había empeñado en vivir en un mundo de fábulas, de cuentos de hadas, y si en él no había aprendido, nada práctico al menos había aprendido que el relato siempre se prolongaba, y al héroe lo esperaban nuevas alternativas, más caprichosas e imprevisibles que las anteriores. La pobreza y el desamparo eran al menos un episodio más (27).

El narrador anticipa que Rugendas será el héroe de un suceso inesperado al tiempo que remite a la idea misma de relato. Apenas páginas más después, la narración adquiere una nueva velocidad:

Porque lo que sucedió a continuación lo absorbió directamente con el sistema nervioso. Lo que equivale a decir que duró muy poco, y fue todo acción, encadenada y salvaje. La tormenta se manifestó de pronto con un grandioso relámpago que llenó todo el cielo, trazando una zigzagueante herradura. Tan bajo corrió que la cara alzada de Rugendas, congelada en un gesto de estupor idiota, se iluminó toda de blanco. Creyó sentir su calor siniestro en la piel, y las pupilas se contrajeron hasta casi desaparecer. El derrumbe imposible del trueno lo envolvió en millones de ondas. El caballo bajó sus piernas empezó a girar. No terminaba de hacerlo cuando le cayó un rayo en la cabeza. Como una estatua de níquel, hombre y bestia se encendieron de electricidad. Rugendas se vio brillar, espectador de sí mismo por un instante de horror, que lamentablemente habría de repetirse. La crin del caballo estaba toda parada, como una aleta de pez espada. A partir de ese momento se volvió una visión extraña para sí mismo, como sucede en las catástrofes personalizadas, cuando uno se pregunta ¿por qué tuvo que pasarme esto a mí? Lo que sintió al electrizársele la sangre fue horrible pero muy fugaz. A todas luces descargaba tan rápido como se cargaba. Aun así, no podía ser bueno para la salud (44-45).

La cita que muestra apenas unas primeras líneas de la duración del episodio, evidencia que los hechos que el narrador relata se vuelven próximos a la acción, al instante del suceso. Esta estrategia narrativa se mantendrá a lo largo de toda la novela en la que, a pesar del pretérito, el efecto logrado es el de estar leyendo una acción del momento. A través de esta enunciación que puede pensarse como performativa el narrador cuenta la

forma en la que un rayo alcanza al pintor y su caballo. También, nos advierte que el episodio apenas duró segundos pero decide dedicarles varias páginas al suceso haciendo evidente la imposibilidad de escribir “la acción” al tiempo que la escritura se acelera. Como si la forma (en cuanto a utilización de ritmos y tiempos) que asume el relato tratara de desafiar las leyes narrativas y así crear un nuevo procedimiento que permita escribir la acción. Aspiración, por otro lado, que posee Rugendas en su excursión por la llanura pampeana. O sea, el procedimiento artístico se convierte en forma y tema de la novela. El episodio que se relata en más de dos páginas se conforma como un hecho insólito y espectacular. Sólo Rugendas y su caballo experimentan la temible tormenta y caída del rayo sin que haya más miradas para apreciar la situación: “Rugendas se vio brillar, espectador de sí mismo por un instante de horror, que lamentablemente habría de repetirse (45)”. El pintor alemán cuya intención es representar a través de sus bosquejos y dibujos un paisaje que-narrador mediante se pregunta- “¿Cómo hacer verosímiles esos panoramas? (22)”, llevará a partir de este episodio el paisaje (inverosímil, también) en su rostro. El resultado de esta acción es la conversión de Rugendas en un “monstruo”¹¹⁰ puesto que su cuerpo sale ileso de los golpes pero su rostro no sólo queda deformado sino en movimiento: “lo malo era que los músculos, como el mismo Rugendas lo había intuido en su fantasía de los hilos, no respondían más a sus mandos; cada uno se movía por su cuenta”(54-55). Como paliativo a estos males, el pintor alemán tomará diversos medicamentos entre los que se encuentra la morfina y la leche de amapola. Bajo la ingesta de drogas, Rugendas seguirá dibujando, realizando bocetos y atendiendo a su

¹¹⁰ “...Rugendas se había ocupado de multiplicar convenientemente el número de sus corresponsales, y dispersarlos por el mundo. De modo que retomaba el trabajo de escribir bajo otros encabezamientos; entre sus interlocutores disponía de pintores fisionómicos y naturalistas, de ganaderos, agricultores, periodistas, amas de casa, ricos coleccionistas, ascetas, y hasta próceres. Cada uno regía una versión, y todas salían de él. Las variaciones giraban alrededor de una curiosa imposibilidad: ¿Cómo se podía transmitir la frase <soy un monstruo>? Estamparla en el papel no era fácil” (60).

procedimiento, al detalle y a su vocación. El “rito de paso” que sufre Rugendas ya no tendrá que ver con cambios de estructura o lazos sociales sino con un cambio en los modos de percepción del propio pintor¹¹¹:

No habría sobrevivido sin la droga. Le llevó un tiempo metabolizarla. Le contaba a Krause las visiones que le había causado los primeros días. Había visto, como ahora lo veía a él, demonios animales durmiendo y comiendo y haciendo sus necesidades (¡y hasta conversando, con gruñidos y balidos!) a su alrededor...Su amigo lo sacó del error: esa parte era real (53).

El artista deviene en un nuevo cuerpo-artista porque su percepción se transforma al mismo tiempo que su cuerpo. De allí la tentación del pintor: “Rugendas, por su parte, cada vez que tomaba el lápiz, debía refrenar la tentación de dibujarse a sí mismo (61).” Rugendas desfigurado, amorfo, no sólo lleva el paisaje en su rostro (la rúbrica del rayo, la tierra en su cara, la electricidad pampeana) sino también su nueva percepción que lo dispone a entrar en acción:

Rugendas agitaba la mantilla como un loco, y se llevó por delante la columna de la galería. Saltaron sobre los caballos. ¡Hop! Pero el pintor había quedado al revés, mirando la cola. Los animales arrancaron y él se cubría la cara con la mantilla, le ponía el sombrero encima, y se la ajustaba al cuello con un nudo en la nuca...pero cuando buscaba las riendas por supuesto no las encontró... ¡el caballo no tenía cabeza! Ahí se dio cuenta de que estaba sentado al revés y dio la vuelta, con maniobras de circo de

¹¹¹ Contreras (2002) a propósito de “la novela de artista” que se configura en la narrativa de Aira refiere a la etapa del “nacimiento” -en la vida del artista- que no deja nunca de nacer. Y en ese contexto, Contreras explica que Aira ficcionaliza el nacimiento del monstruo. En el momento de la “supervivencia” surge la “falla perceptiva” que determina la percepción monstruosa del relato. Cf. Contreras, Sandra (2000), “La novela del artista” en *Las vueltas de César Aira*. pp. 235-266. Si bien Contreras se apoya en *Cómo me hice monja* como ejemplo paradigmático de esta serie y en la que deriva la memoria como soporte del relato; en *Un episodio en la vida del pintor viajero* se puede deducir una proximidad y una diferencia. La supervivencia de Rugendas altera su percepción de artista y deviene monstruo. Pero el soporte del relato ya no asume la forma de la memoria (y la exacerbación del relato de la infancia que explica Contreras) sino que asume la forma del procedimiento: Rugendas a partir de su transformación (rito de paso) deviene artista en acción, artista del procedimiento.

pesadilla. Cuando terminó Krause se había ido adelante avergonzado (75-76).

Con un sesgo teatral (grotesco más precisamente), Rugendas se mantiene como si estuviera en un estado de trance, de liminalidad dado por su estado: “Drogado por el dibujo y el opio, en la medianoche salvaje, efectuaba la contigüidad como un automatismo más. El procedimiento seguía actuando por él” (108). Esta contigüidad que se expresa al final de la novela, también actúa como una suerte de espejo deformado en los gestos paródicos y teatrales de los indios que dibuja:

Allí venía, dando la vuelta a la colina del torrente, un grupito de salvajes vociferantes, las chuzas en alto: ¡Huinca!, ¡mata!, ¡aaah! ¡iiih! Y en medio de ellos, triunfante, un indio que era el que más gritaba, y traía abrazada, cruzada sobre el cuello del animal, una <cautiva>. Que no era tal, por supuesto, sino otro indio, disfrazado de mujer, y haciendo gestos afeminados; pero era tan burdo el engaño que no habría engañado a nadie, ni siquiera a ellos mismo, que parecían tomárselo a la chacota (88)”.

A través de la mantilla de encaje negro, visión doblemente mediada (sus nuevas percepciones en combinación con el efecto de los calmantes más un velo que oscurece la luz del paisaje), Rugendas dibuja, escribe (los apuntes, las cartas) y actúa (a partir de sus gestos corporales):

Con el velo, el pobre pintor no veía nada, y no lo sabía. Tantas alteraciones había tenido su visión durante el día por el momento le daba lo mismo no ver. En la ceguera, sus movimientos tuvieron giros fantasiosos, y su manipulación de los papeles llamó la atención. *Porque se le había ocurrido hacer una clasificación de escenas; y como no las veía, se les mezclaban tanto que reproducía, con todo su cuerpo y con las imaginables restricciones impuestas por sus nervios rotos, las posturas de los indios.* Krause no pudo soportar la vergüenza ajena y salió discretamente, como si fuera a realizar alguna función fisiológica (99-100 énfasis mío).

La transformación del pintor viajero se trata de un devenir de artista general, que valga para todas las artes. Si por un lado, el paisaje se capta a partir de un procedimiento y

Rugendas lleva el paisaje en su rostro, entonces, el pintor encarna en su cuerpo la rúbrica de ese procedimiento también:

¿Por qué esa ansiedad por ser el mejor? (...) ¿No sería una fantasía malsana? ¿Por qué no hacerlo como todo el mundo (como Krause, sin ir más lejos), es decir, lo mejor posible, y poniendo el acento en otros elementos? Esa modestia podía tener efectos considerables, el primero de los cuales sería permitirle ser artista también de otras artes, si quería. De todas. *Podía llegar a hacerlo un artista de la vida*. La ambición absolutista provenía de Humboldt, que había ideado el procedimiento como una máquina general del saber. *Desarmando ese autómata pedante, quedaba la multiplicidad de los estilos, y éstos tomados como de a uno eran acción* (57 énfasis mio).

Un episodio en la vida del pintor viajero resulta una novela paradigmática en cuanto a la tematización de tópicos recurrentes en el escritor: la relación literatura y vida o experiencia; el procedimiento como un denominador común a todas las artes; la vida del artista; la relación entre la escritura y la pintura y entre la historia y el arte, entre otros grandes temas. Dichos tópicos van de la mano de otros no menos importantes: la perspectiva, la representación, el viaje, la traducción, el extranjero, la tradición de la literatura argentina. Si como dice Contreras (2002), la novela de artista se encuentra fragmentada en sus ensayos y en el revés de su ficción. En *Un episodio de la vida del pintor viajero* constituye su envés ejemplar.

El cuerpo se pone en escena a partir de estos ritos de paso ficcionales que desajustan representaciones sociales sobre estas prácticas y en las que los cuerpos, las subjetividades de los personajes se transforman incesantes, liminales como una manera de supervivencia, cuerpos que se hacen arte o se literaturizan. Mientras que en *La Virgen Cabeza* lo que sobrevive es la unión entre el arte y lo popular, en *Romance de la negra rubia* y *Un episodio en la vida del pintor viajero* lo que sobrevive no es otra cosa que el estrecho vínculo entre literatura y arte.

Ahora bien, en el capítulo precedente mencioné el vínculo que Aira establece con las vanguardias y aquello que destaca Contreras (2002) que se asocia a la posibilidad que tuvo el arte de comenzar de nuevo luego de la profesionalización del escritor. Entonces, el escritor argentino en “La nueva escritura” propone una tercera vía¹¹² para pensar en el destino del arte y la literatura del presente a partir del camino inaugurado por las vanguardias que intervinieron en el proceso creativo (para romper con la mera producción de obras a cargo solamente de quienes sabía y podían producirlas) y re direccionar el foco de atención en el proceso en lugar del resultado. Así el arte podría ser hecho por todos, liberarse de las limitaciones psicológicas y convertir a la propia “obra” en un procedimiento para seguirlas produciendo. De esta manera, la obra también podría convertirse en una suerte de “apéndice documental” del que se pueda deducir el proceso del que emergió. En esta línea se figuran *ejecuciones* en la que los personajes producen literatura y arte como fuente y materia prima para que el narrador escriba al tiempo que ese motivo se vuelve constitutivo de la ficción y de la fuente de invención de los autores.

¹¹² Aira explica las dos vías previas: “Una vez constituido el novelista profesional, las alternativas son dos, igualmente melancólicas: seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o intentar heroicamente avanzar un paso o dos más. Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años: mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. Y fue un trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiper-profesionalismo inhumano.”

Bailes y contorsiones: detrás del vidrio

Pancho, de pronto, se ha callado mirando a la Manuela. A eso que baila allí, en el centro, ajado, enloquecido, con la respiración arrítmica, todo cuencas, oquedades, sombras quebradas, eso que se va a morir a pesar de las exclamaciones que lanza, eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta, eso está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea sólo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá (...) que no lo vean dejándose tocar y sobar por las contorsiones y las manos histéricas de la Manuela que no lo tocan...[El lugar sin límites, José Donoso]

La Manuela baila entre la obligación y el goce, ella se mueve, se contorsiona y explora su travestismo a través de la mirada reprimida pero deseosa de Pancho. La Manuela barroca se exhibe por fuera de la heteronormatividad e induce a su público a cuestionarse la propia. Ella se pone en escena y le hace frente a su “otro” interior y exterior (Pancho). La Manuela, andrógina, interpela a partir de su danza. En la entrevista que Goldchluk (2000) le realiza a Bellatin a propósito de la noción de “literatura latinoamericana” el escritor se expresa sobre *El lugar sin límites* de Donoso y esgrime:

[...]Y de pronto empiezan a ser obras modernas. Porque es también lo que se está haciendo en el mundo, lo que se hizo en Latinoamérica hace treinta o cuarenta años. Pienso en Lezama, pienso en Virgilio Piñera, en Arlt, algún Donoso. También Donoso es así, es un caso que en el mismo escritor tiene los dos opuestos, incluso encuentro en algunas novelas, como *El lugar sin límites*, dos mundos irreconciliables. *Está todo este espacio estrambótico de ese personaje*, pero al mismo tiempo tiene el problema social, rural, del pueblo, de las castas, la intolerancia. Todo ese servicio social obligatorio bien puesto, para que pudiera funcionar me imagino. *Pero también tiene todo un lado totalmente incontrolable, y yo creo que ahí está lo literario: lo que no se puede controlar, lo que no se puede medir, lo que no se puede saber dónde está. Entonces, si lo clasifico, inmediatamente le quito toda esa parte* [énfasis mio].

Bellatin logra leer en Donoso aquellas zonas que se vuelven más actuales de la literatura de mediados del siglo XX. Su punto de observación se encuentra en este

personaje de la Manuela que en *El lugar sin límites* es “estrambótico”, como dice, Bellatin y que en su propia escritura se vuelve un elemento constitutivo. Bellatin apuesta a una poética del cuerpo, de un cuerpo incompleto¹¹³, por fuera de la normatividad pero que también despliegue un universo en que el cuerpo sea una especie de organismo vivo cuyo sentido gire, se transforme, nunca se ancle. Para que esto suceda, el cuerpo en tanto abertura-en la expresión de Nancy- da espacio al acontecimiento. Así una forma de esta abertura es poner en escena aquellos cuerpos que danzan o se contorsionan como la Manuela que Bellatin admira. Del mismo modo que para Sarduy (1969)¹¹⁴ el espacio del relato de *El lugar sin límites*, las inversiones de la Manuela que no hacen más que mostrar al travestismo mismo, es decir, no a una mujer que esconde un hombre sino la evidencia del disfraz y del artificio en el que en un solo cuerpo coexisten significantes masculinos y femeninos; Bellatin dispondrá de un ordenamiento de cuerpos y subjetividades incontrolables, inclasificables, insignificantes. Para Sarduy el texto de Donoso conforma una analogía y una metáfora de una escritura sin límites que también danza, interactúa a partir de texturas lingüísticas, discursos y enunciaciones. Esas enunciaciones habitan en el espacio de un lenguaje que se transforma, se disfraza y muta como también mutarán no sólo las autobiografías de *El gran vidrio* sino los personajes de cada una de ellas a partir de estas danzas y contorsiones.

En esta línea, orbita cierta expectación alrededor de la novela *El gran vidrio* (2007). Una inquietud asociada a su narrativa en general pero que con esta novela en particular pareciera que hay un misterio o una suerte de desconcierto en estas tres autobiografías.

¹¹³ Algunas lecturas en esta dirección son: Conde, Laura (2015) propone una poética de lo mutilado. Op. Cit. Quintana, Isabel (2009) una poética de la desolación. Op Cit. Premat, Julio opta por pensar en una literatura como objeto artificial y la autobiografía (en *El gran vidrio*) como prótesis. Cf. Premat, Julio (2015). “Abecedario de *El gran Vidrio* de Mario Bellatin, entrada “Fachada”. En Mil Hojas, Walker, Carlos (comp.). Santiago de Chile: Hueders.

¹¹⁴ Cf. Sarduy, Severo (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.

Desde el título que remite y no remite a la obra de Duchamp porque su contratapa (y otros escritos del autor) indica que “El gran vidrio” se trata de una fiesta anual que ocurre en la ciudad de México en torno a ruinas abandonadas y realizadas por familias desalojadas, hasta los tres relatos autobiográficos que abren más dudas que certezas. Para leer *ejecuciones* vinculadas con aquellos cuerpos estrambóticos las danzas y contorsiones corporales operan como hilo conductor de estos tres textos que integran *El gran vidrio*. “Una piel luminosa...alrededor de la tumba del santo sufi” a partir de fragmentos redonda sobre la historia de una madre que exhibe los genitales de su hijo en los baños públicos al tiempo que ella unta sus labios con maquillaje y se los enseña a éste, muchas veces, a partir de extrañas contorsiones. “La verdadera enfermedad de la sheika” relata algunas prácticas o rituales sufíes y, en particular, el narrador entre el sueño y la vigila describe la danza de los derviches giradores. “Un personaje en apariencia moderno” cuenta cómo el narrador/a/marioneta/mitómana realiza danzas folclóricas frente a propietarios de su vivienda para impedir que la desalojen a ella y su familia. Se trata, entonces, de la figuración de *ejecuciones* en las que se propone obtener algún tipo de resultado¹¹⁵. Sin embargo, esta intención se desdibuja en el desarrollo de cada autobiografía ya que siempre surge la oscilación entre dos puntos equidistantes: entre el olvido y el recuerdo traumático del narrador en “Mi piel luminosa”; entre el sueño y la vigilia en “La verdadera enfermedad de la sheika” y entre la literatura y la vida en “Un personaje en apariencia moderno”. Analizo estos aspectos en cada autobiografía aunque, se entiende, se trata de un mismo eje, una misma novela cuya unidad sólo se concibe como tripartita.

La primera autobiografía del *El gran vidrio*, “Mi piel, luminosa...en los alrededores de la tumba del santo sufi”, está compuesta por 360 oraciones numeradas y breves

¹¹⁵ Cabe señalar que desde la óptica de Schechner buscar resultados o entretener son componentes del ritual y del teatro en los que no necesariamente cada uno sea exclusivo del otro sino ambos comparten sus atributos.

párrafos donde se habla de la relación entre la madre del narrador y la exhibición de los genitales de éste. En ellas se “narra”, “describe”, “comentan” algunas cuestiones en torno a la vida del narrador contadas en primera persona. En principio, que su madre lo lleva a los baños públicos para que exhiba sus exorbitantes testículos a cambio de objetos de poco valor. En paralelo, su madre en diversas ocasiones, le muestra a él sus labios pintados, embardunados con maquillaje. Sobre su familia se saben algunos detalles que en algunas oraciones se desmienten y en otras se confirman. Escasas veces el narrador hace referencia a su relato y las experiencias que cuentan se alternan entre sucesos pasados en forma de recuerdos, alguna instancia presente y en otros casos, hechos ocurridos en un tiempo más próximo a la narración. La suma de todas las frases constituyen una suerte de monólogo (no necesariamente interior) y a medida que el narrador cuenta hechos del pasado surgen más recuerdos, aunque no por ello más precisos. Como si a medida que el narrador (de forma no lineal ni cronológica) intentara contar aspectos de su vida (traumáticos) para que este gesto lo ayude a confundirse hasta el olvido.

El texto enfrenta dos tipos de exhibición, analizadas por la crítica desde la perspectiva del psicoanálisis, como objetos de pulsión a saber: los testículos del narrador y la boca de la madre (pulsión oral) vinculadas a experiencias traumáticas que el narrador intenta evadir. Una madre, se sabe, acechante y devoradora.¹¹⁶ Sumando a esto desde la perspectiva que estudia la relación que establece Bellatin con el género de la autobiografía, Macaya Donoso (2007) advierte otra cuestión relevante:

Así, otra forma en la que el gesto autobiográfico se inscribe como imposibilidad en *El gran vidrio* es en la enunciación del acto de recordar y

¹¹⁶ Cf. Morales Plaza, Natalia. “Mirada escópica y vanguardia en la poética de Ana Clavel y Mario Bellatin”. En *escritura e imagen* vol.12. (2016) 73-89. Y Cf. Reyes Gil, Sebastián. “Hijos contra madres en “Mi piel, luminosa” y *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin”. En *Hispanófila*, vol.178. (2016) 205-220.

en la recurrente tematización de la memoria y el olvido. Si bien los narradores/as aluden constantemente a la memoria y sus mecanismos, *estas alusiones apuntan más bien a la enunciación de la experiencia del recuerdo en tanto imposibilidad*. Los narradores de Bellatin no recuerdan el pasado o no quieren recordarlo, o lo recuerdan, pero no quieren hablar de él (103 énfasis mío).

En efecto, Macaya Donoso anota esta importancia del acto de enunciar que se puede traducir en una enunciación escénica como un componente importante de la estructura del texto. Y se concibe de manera monológica¹¹⁷ lo que permite establecer una relación entre el yo del pasado y el yo del presente de enunciación para enfrentar por medio del acto escriturario, los hechos del pasado. Sobre esta base, es decir, entre el olvido y el recuerdo se hará presente una y otra vez la exhibición que realiza la madre del narrador de sus labios maquillados, Willem (2017) esgrime: “Esta ruptura [la de la autobiografía] se debe a que la biografía no se aborda como el relato del recuerdo, sino más bien como una fórmula con la que disolverse en el olvido” (345). Un narrador que escribe para olvidar, para vaciar de sentido lo que cuenta; para vaciar de experiencia aquello que el ejercicio de la escritura pone en evidencia:

25. Seguía abstraída en el ritual de delinear su boca (11) [...]

46. En más de una ocasión me despertó en plena madrugada para mostrarme su boca coloreada de morado o fucsia fosforescente (14).

Mientras que su madre exhibe en los baños públicos los genitales del niño-narrador, ella se muestra ante él, su boca embadurnada, su cuerpo contorsionado que se esfuerza por franquear la privacidad de él asumiendo un aspecto anormal:

140. Cuando todavía no es día declarado mi madre suele ingresar tratando de hacer el menor ruido posible.

¹¹⁷ Me refiero a la diferencia que advertimos con la enunciación escénica, por ejemplo, en el caso de Cabezón Cámara tanto Qüity como Gaby construyen una escena (muchas veces implícita) con un personaje o explícita con el lector.

141. Para no romper el particular silencio de esas horas, acostumbra desplazarse de una manera algo curiosa.
142. Arquea el cuerpo de tal manera que se transforma en un ser casi anormal (32).

Movimientos que luego al narrador no le parecen importar “149. Lo único importante era su boca embadurnada, no las contorsiones que realiza en búsqueda del silencio” (34). Aunque en realidad, el niño vuelve en otras ocasiones sobre este aspecto. Esos movimientos están directamente relacionados a los labios y lo que el narrador observa en su madre: “153. A veces, aunque suene extraño, el esfuerzo que realiza al contorsionar su cuerpo descascara ligeramente el carmín de los labios” (35).

El relato es ambiguo acerca de la forma en que la madre logra acceder al pabellón central de la Escuela en la que su hijo duerme. Durante esas visitas que realiza la madre, el niño la mira untarse los labios, observa la pátina brillante de su boca, mira las contorsiones de su cuerpo que resaltan el rostro embadurnado ¿Con qué fin el narrador narra lo que ve? ¿Para representarse ante sí la acechante amenaza de su madre? En estos movimientos de la madre también surge la presencia de la mirada que si bien podría ser otro hilo conductor posible, sin desviarme de la idea de los cuerpos en movimiento, en este caso, cabe atender a un aspecto puntual de esta cuestión. Sáenz y Singler (2014) proponen leer la cultura visual en la obra de Bellatin partiendo del giro icónico desarrollado por Mitchell (2009). Proponen que la obra del escritor no busca crear efectos visuales sin que la novela *El gran vidrio* está “minada por la obsesión de la imagen” (51), la mirada y las relaciones de poder que la mirada establece entre el sujeto y el objeto. Los autores además de reconocer la filiación con la obra de Duchamp (y no solo con *El Gran Vidrio* sino también con otras obras como *Dados: 1. La cascada* y *2. El gas alumbrado*) formulan una relación diferente entre el sujeto y el objeto de la mirada. Se preguntan por quién es sujeto y quién el objeto en el acto de

mirar. Proponiendo, de esta manera, una inversión en la que el “yo” no es sujeto activo que mira y habla sino objeto (que a su vez narra). En efecto, el narrador conjetura esta posibilidad al suponer que la madre podría explotar aún más las posibilidades de su cuerpo luminoso cuando imagina una escena montada por ella en la que su hijo también es objeto de la mirada:

126. Habría ideado la manera de encerrarme en alguna ermita, que mandaría construir en los alrededores de la tumba del santo en la que aparentemente se ubican estos baños.

127. Llenaría de flores y velas el espacio, y conseguiría además que un músico ambulante ejecutara algún instrumento capaz de ambientar al escena.

128. No permitiré que nadie me tocara.

129. Que nadie pusiera un dedo encima de mi piel.

130. Sería-siguiendo la naturaleza original del ejercicio de mostrarme sin descanso-una actividad meramente visual (29).

Como explica Sarduy (1969) acerca del “acto” en un sentido narrativo y teatral, con una sola mirada es suficiente para crear el espacio de la representación, para instituir al Otro y a la escena. Sin embargo, frente a esto, el narrador contrarresta su propia exhibición con la de su madre al objetivarla a través del labial (objeto que recibe como pago por la exhibición de los genitales de su hijo) que se encadena metonímicamente a un <cuerpo estrambótico> que busca la mirada del narrador. Es decir, al narrar la actuación de la madre, sus movimientos, sus labios y su cabeza arqueada, el hijo la textualiza, la exhibe, la pone en escena y le da cuerpo textual. Uno que entre en competencia con la exuberancia de sus testículos. Porque en la perspectiva de él a los objetos se los dota de cuerpo: “comencé a diseñar lámparas caseras, ceniceros de papel, (...), cuyas superficies se encontraban cubiertas siempre con la pasta que resulta de mezclar diamantina con la espuma de jabón que, según la maestra, sirve para darle verdadero cuerpo a los objetos” (30). Diamantina que encuentra su analogía en los

labios de la madre o en la piel luminosa de su cuerpo. Ante su cuerpo exhibido en los baños públicos por orden de la madre, el narrador también exhibe, expone y objetiva al otro que lo acontece. Los labios soportados a través de las contorsiones corporales de la madre se ponen en escena ante la mirada también espectadora del lector.

En “La enfermedad de la Sheika” el narrador se asume como escritor y a partir de este comienzo se diseña una escena enunciativa que comprende varios niveles: “Los protagonistas del último libro que he publicado, curiosamente se sienten satisfechos con la obra” (73). Y esta escena se construye siempre a partir de la duda: “...el perro pasó finalmente a convertirse en la mascota de los esposos que supuestamente he retratado en mi último libro publicado” (75). También el narrador juega con la idea de que los protagonistas de ese libro no se dan cuenta de que se trata de ellos (cuando leen el texto) al tiempo que ese libro pretende ser el relato que los lectores leemos: “La dama me había escuchado con atención. Algo en su mirada me hacía sospechar que estaba preocupada. Con una escena similar daba comienzo el libro que acababa de publicar” (77). Y en otro nivel, el narrador cuenta que publicó un sueño místico que había tenido con la sheika de la comunidad a la que pertenece y que lo vende a la revista *Playboy*. El título de este texto es “La enfermedad de la sheika”. Que se revela como materia para narrar puesto que el título de la autobiografía es “La verdadera enfermedad de la sheika”. Por ello, este sueño es contado por el narrador como una instancia ocurrida más que soñada en la que se intercalan otras historias que el narrador recuerda y/o sueña (a veces como parte de un trance) y que ocupa la diégesis de la autobiografía. Entre recuerdos, sueños y trances, los derviches giradores bailan alrededor de la tumba de Nuh, amigo del narrador. Otra derviche es atropellada y tapada con diarios y un amigo muere al caer de lo alto de un coro de una iglesia. En los momentos en los que el narrador refiere a la historia de la sheika se utiliza un

presente concomitante con el presente de enunciación, por ejemplo: “Tengo delante de mí los papeles para la autorización que debo firmar” (97). Este aspecto se asocia a la enunciación performativa de una de las series que se propone, sin embargo, en su aspecto general la concomitancia no ocupa un lugar relevante. En todo caso, es fundamental asumir las propias complejidades que poseen estas ficciones en las que los límites de posibles taxonomías son, muchas veces, difusos. “La verdadera enfermedad de la sheika” se dirime en los límites de la realidad y la ficción (figurada en la autobiografía), en el borde del sueño, la vigilia y el trance, en donde se enmarcan las historias de la sheika, del matrimonio con un perro malinois pero sobre todo la de la imagen de un escritor que sueña, que narra sus sueños (fuente de invención de escritores) y que encuentra allí (en sus sueños) su fuente de escritura.

La enunciación escénica de “La verdadera enfermedad de la sheika” permite advertir los diferentes niveles en los que se estructura el texto. En estos, el narrador cuenta, sueña y recuerda como si fueran semicírculos (o ruinas circulares) en los que un recuerdo trae un sueño o bien, un sueño dispara un recuerdo que a su vez rememora una situación de trance. Todas las historias que de allí surgen, poseen como protagonista los avatares de derviches, mártires o líderes sufíes, comunidad a la que pertenece el narrador. El caso de los derviches giradores, aunque tiene un papel menor en la trama de la historia, no ha pasado desapercibido en la crítica. El abecedario dedicado a *El gran vidrio* que se publicó en el 2017 en el libro *Mil hojas, formas de la literatura contemporánea* compilado por Carlos Walker, dedica una entrada sobre el asunto de los derviches giradores. Martín Arias repone: “el nombre [derviche girador] proviene de su danza ritual, en que cada hermano gira alrededor de su eje. La palabra “derviche”, por su parte, tiene su origen en el persa darwīsh, cuyo significado (“buscador de puertas”) sugiere la mendicidad itinerante o la errancia” (364). El

derviche es un buscador de puertas que intenta conectar o establecer un pasaje entre el mundo de los vivos y el espiritual de los muertos. Por ello, estos bailes son rituales sagrados para el mundo sufí/islámico.

En la Academia de Música de Brooklyn en 1972 -cuenta Schechner (2000)- que se llevó a cabo un espectáculo denominado “los derviches giradores de Turquía” con una aclaración en el programa que indicaba que no se podía aplaudir puesto que el espectáculo se trataba de una ceremonia religiosa. El crítico desarrolla que el espectáculo fue sencillo y emotivo y que influyó en varios directores teatrales y artistas (incluido el propio Schechner) que experimentaron con técnicas y danzas basadas en girar. También analiza la situación del público que al leer esa aclaración en el programa tomaba conciencia de que pagaría una entrada para ver como entretenimiento algo que en verdad contenía una base ritual. La observación de Schechner contribuye a reflexionar sobre dos asuntos. El primero es acerca de las representaciones de rituales o danzas religiosas que son presentadas como entretenimiento (en este caso “artístico” en la teoría de Schechner). El segundo, es que es posible recuperar esta relación entre eficacia y entretenimiento (esbozada en el capítulo anterior)¹¹⁸ que ofrece la posibilidad de que a través de las figuraciones de una danza como la de los derviches giradores (que conforman cuerpos performáticos) no sólo dan cuerpo a las ficciones como se advirtió en el capítulo precedente. Sino también se ponen en escena una suerte de acciones, eventos e historias que adquieren estatus de ritual literario. Es decir, estos cuerpos de los derviches, la sheika, el narrador mártir que portan un lado místico y sagrado, en verdad asumen un perfil estrictamente literario en el que, desde la enunciación escénica, se delinea la imagen de un personaje-escritor que utiliza sus propias prácticas, sueños como fuente de

¹¹⁸ Véase *Infra*. Capítulo I, Página 134-135.

escritura y que desplaza lo que se pretende como real al campo de la ficción. En definitiva, la imagen evocada por el narrador acerca de la estatuilla del pequeño derviche girador de plástico que se encuentra en la mezquita (y que carece de un brazo) nos recuerda que la danza mística también es representada, puesta en escena en el ámbito del ritual.

Mientras los derviches giran, el personaje de la última autobiografía de *El gran vidrio* realiza bailes, danzas folklóricas o cabriolas para obtener un resultado: impedir un desalojo. “Un personaje en apariencia moderno” lleva como título el propio fundamento del que parte la historia. Se trata de un “personaje”, un artificio literario evidenciado en la figura de una mujer con una novia alemana, una muñeca o marioneta que baila, un escritor llamado mario bellatin o un mitómana que pone en duda la veracidad del relato.

En esta autobiografía la historia comienza con una narradora que pretende contar escenas de su vida pero otra vez aparece la duda, la imprecisión, el olvido. El relato comienza así: “En ese entonces, no recuerdo los motivos para que esto ocurriera, tenía una novia alemana” (123). Líneas más adelante, la narradora exhorta: “Aunque, tal como se han presentado las cosas, es imposible que en ese entonces hubiese tenido una novia alemana. Sobre todo tomando en cuenta que mi padre es un simple técnico (...), mi madre, una ama de casa, y yo soy la hija menor de la familia” (124). Esta narradora se describe así misma como una muñeca, parecida a una marioneta y también como una mitómana. Pero además, en un momento dado, la narradora arguye:

No me explico por qué, pero en ese momento se encontraba al otro lado, de pie, una periodista de la sección cultural de un prestigioso diario. ¿Qué hacía allí? ¿Esperaba a alguien? Debo decir, en este momento, que era importante que me viera en esas circunstancias una periodista cultural, iba a descubrir no que se encontraba ante la presencia de una pequeña marioneta, sino del escritor Mario Bellatin (129).

Esto no termina acá sino que hacia el final del texto se narra la posibilidad de realizar una película con la autobiografía del escritor mario bellatin.¹¹⁹ Se trata de la construcción de una escena enunciativa de muchos niveles en que la literatura y la vida producen un efecto de choque, de confrontación. La enunciación escénica encarnada en este personaje que va transformándose tematizan el vínculo literatura y vida inscripto en el acontecer de estos cuerpos. Pero no sólo aparece como tema de la novela sino que forma parte constitutiva del texto que se trama a partir de un despliegue de subjetividades diseminadas en un narrador múltiple.

En primer lugar, la narradora es una mujer de alrededor de 46 años que a medida que el relato avanza crece inversamente en años. Su aspecto es el de una muñeca o marioneta: “Desde niña me han dicho que parezco una muñeca. Las que suelen presentarse en los teatros de marionetas” (124). Esta narradora relata en varias ocasiones de qué se tratan las danzas que ella ejecuta y de este modo remite a un problema habitacional que aqueja a su familia:

No sé si mi padre no pagaba a tiempo los arriendos o si se cumplían demasiado rápido los plazos especificados en los contratos. El caso es que más de una vez tuve que bailar danzas folklóricas delante de los propietarios, esperando que de ese modo se apiadasen de nuestra situación. Desde que cumplí los treinta años vengo haciéndolo de forma regular.
“(126)

¹¹⁹ Leonel Cherri (2016) analiza *El gran vidrio* desde el punto de vista de la autobiografía y respecto de este final esboza: “Como puede apreciarse, en esta figuración con tintes confesionales el autor-narrador se nos presenta “por última vez” no ya como niño, mujercita, escritor o acólito sufi sino como lector de su obra-vida, pero amparándose en el comentario de una obra por-venir “fílmica”. La impostura se vuelve una forma de leer (se) el arco de experiencias que acaba (mos) de transitar. En el fragmento citado la ficción no cesa, sin solución de continuidad se encadena con una serie de reflexiones sofisticadísimas que exponen a la autobiografía como un suceso de escritura inseparable de las formas que literaturizan lo viviente. Así las cosas, distinguir lo verdadero de lo falso nunca podría ser un valor. Sin embargo, que en la escritura nada se trate de “pura imaginación” supone que lo que está escrito implica y compromete ineludiblemente lo viviente (3).” Cherri observa la relación entre literatura y vida desde un vínculo anacrónico y alógico.

Esta danza folclórica que tiene como fin evitar un desalojo a medida que el relato vuelve sobre este tema, el baile va adquiriendo características cada vez más extrañas:

Recuerdo que al arrendador solían sentarlo en uno de los cojines principales, furioso, y yo comenzaba a mover mi cuerpo haciéndome pasar por una verdadera marioneta. Tras, tras, tras, daba unos pasos hacia la izquierda..., tras, tras, tras daba otros hacia la derecha. En el techo de la sala mi padre había instalado un ingenioso sistema, integrado por delgadísimas cuerdas de nailon que daban la impresión de que mis pasos eran comandados por alguien con mucho talento en aquel arte. Sin embargo, ninguno de los propietarios a quienes les bailé cambió nunca de opinión. Esperaban a que terminara el espectáculo completo, algunos duraban cuatro horas o más, los más largos eran los que trataban de demostrar mis sentimientos hacia la madre naturaleza (126-127).

Un cuerpo que se supone niña pero sabemos que tiene treinta, cuarenta años, un cuerpo que baila pero en lugar de la elasticidad propia de una bailarina se compara con una muñeca algo mecánica, algo dependiente de esos hilos que simulan darle forma de “marioneta”. Una narradora que se figura como popular: “Cada día me veo más subida de peso. Es extraño que lo perciba. Es raro que ésta sea mi nueva constitución, si en realidad no soy más que una grácil marioneta popular. Hay como dos personas en mí” (154). Una narradora que se desdobra entre ser una marioneta y ser el escritor mario bellatin que en la autobiografía se autodenomina “contemporáneo”.

Un cuerpo, en definitiva, que se ubica como objeto de la mirada e intenta objetivarse (a través de su intento por parecer muñeca-marioneta) pero que no lo logra puesto que sus múltiples facetas le otorgan una subjetividad que confunde, que desborda cuando esta marioneta también es el escritor mario bellatin o una mitómana o un muchacho de anteojos. Una personalidad que se fuga, que se deshace al igual que el relato que también “huye hacia adelante” como las novelas de Aira y por ello se cambia de tema. Entonces, el narrador/a comenta la posibilidad de hacer una película sobre la vida del

escritor mario bellatin así en minúscula tal como se figura el autor. En ese momento se vuelve a plantear la cuestión entre la literatura y la vida:

No digo la verdad con respecto a mis aficiones. En realidad me interesa escribir libros. Hacerlos, inventarlos, redactarlos. Sé que apenas puedo escribir mi nombre, pero, casi nadie lo sabe, tengo hecho un volumen sobre perros. Está dividido en tres partes (147).

Independientemente de las referencias intercaladas a cuestiones autobiográficas de la vida de Bellatin (como la de haber escrito en la infancia un libro sobre perros) me interesa destacar este efecto de confrontación que la propia autobiografía engendra a partir de una narradora que le dice al lector que no le creamos porque es mitómana. Como se trata de la última autobiografía “esas máquinas solteras” que se pusieron en juego en cada una de ellas tratan de “tocarse” sobre el final:

Existe la posibilidad de hacer una biografía filmada [...] Delante de la cámara, de una vez por todas voy a dejar atrás las personalidades necesarias para seguir escribiendo. La imagen del niño encerrado en una institución mental, donde idea una serie de visitas a los baños públicos para que su madre saque provecho de su cuerpo desnudo. La representación del número de marionetas para evitar los seguidos juicios de desahucio que amenazan a la familia. No sé, en cambio, cómo puede representar ante la cámara una comunidad musulmana en Occidente, dirigida por una sheika. ¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia (159).

De allí surge este efecto de choque entre la literatura y la vida (del escritor) como se esbozó a partir de la enunciación escénica. Un efecto de choque o confrontación en el sentido en que estas referencias más que brindar una reflexión o una respuesta posible desactivan el asunto, o dicho en otras palabras, se convierte en literatura o como dice el narrador: carece de importancia. Porque la carencia es otro rasgo trascendental de la narrativa de Bellatin, la falta, la ausencia es necesaria para escribir y sobre todo para

seguir generando escritura. Si algo falta, entonces, el cuerpo de la escritura sigue teniendo vida, siguiente habiendo literatura y vida para esa escritura corporal.

Por último, cabe destacar que la crítica ha advertido cierta filiación con lo geométrico¹²⁰ en *El gran vidrio*. De esta manera, se ha identificado la estructura de las 360 frases de “Mi piel, luminosa...en los alrededores de la tumba del santo sufi” corresponden: “a los 360 grados del círculo: figura geométrica que forma el movimiento giratorio de los derviches, tema del segundo relato, “la verdadera enfermedad de la sheika”, que relata un sueño contado varias veces...” (Sáenz y Singler 53).¹²¹

El juego entre la exhibición del niño narrador al tiempo que éste mira las contorsiones del cuerpo y los labios brillantes de su madre envueltos en esta suerte de “circularidad”; los giros de los derviches y las cabriolas de la niña-marioneta dibujan una geometría que lejos de parecer simples, “geométricas” se tuercen o desequilibran cuando se vacila acerca de lo que se ve: “Era difícil estar seguro de si aquella figura exaltada[la boca de su madre] formaba parte de un sueño o de una acción que existía en la realidad” (14). O cuando la imagen aparece imperfecta: “la estatuilla [del derviche girador] ha perdido un brazo” (103). O cuando el giro del derviche marca la “errancia” de estos buscadores de puertas como Arias (2017) comenta en su etimología. Y por último, cuando se desmiente el relato: “Una de las características principales de mi personalidad es mentir todo el tiempo” (146).

¹²⁰ Quiero notar que mientras que Sáenz y Singler (2014) sugieren que Bellatin está próximo a una estética minimalista a partir de su trabajo con un limitado número de recursos, Graciela Goldchluk (2011) refiere a un “realismo minimalista” para indicar que el lugar de este escritor es siempre literario. Como también Goldchluk sugiere que Bellatin es “un artista conceptual del arte literario”.

¹²¹ Otro caso en el que se advierte esta cuestión a propósito de la importancia de los números en *El gran vidrio*, Walker (2017) esgrime: “La insistencia de este relato en fijar su atención en formas esféricas, lleva a recordar que la medición del sistema sexagesimal establece la medida de una circunferencia de 360 grados” (413).

Detrás del vidrio, los cuerpos se ponen en escena y ejecutan bailes, danzas o contorsiones que se vuelven incontrolables, inclasificables como La Manuela de *El lugar sin límites* que a Bellatin lo seduce. Cuerpos y subjetividades “estrambóticas” cuyo lugar entre el olvido y el recuerdo, entre el sueño y la vigilia, entre la literatura y la vida no tienen límites:

*Dices (si eres el constructor de puentes
que creo que eres) que cada pose
debe guardar su equilibrio natural
pero ¿no has visto nunca
los tercos músculos de las bailarinas
mantener el suyo tan poco natural?*

[John Berger, “Sobre una bailarina de bronce de Degas”]

Ritos de pasaje que diseñan cuerpos liminales; bailes y contorsiones que traman cuerpos estrambóticos respectivamente se figuran como *ejecuciones* que exhiben y fortalecen una condición anómala o marginal orientada en dos sentidos: como motor de producción propio de la literatura en relación con el arte, es decir, como posibilidad para escribir y como formas alternativas que se oponen a una pretensión homogeneizadora de producción de los cuerpos (los discursos sobre ellos), de las subjetividades y de la cultura propia de la globalización. Le Breton (2002) explica que desde fines de los años sesenta surge un nuevo imaginario del cuerpo que se impone como un tema privilegiado del discurso social y como territorio a explorar. También el cuerpo se convierte en un espacio del enfrentamiento buscado con el entorno debido al esfuerzo, habilidad, forma, bienestar (desde el cuerpo entrenado que participa de maratones pasando por las formas y el cuidado). Es decir, para el antropólogo las energías sociales se re-direccionan al despliegue de una pasión por el cuerpo. No obstante, estamos hablando de un cuerpo concebido como un todo homogéneo cuyo discurso se conforma como unívoco. Como contrapunto, las ficciones abordadas conjuran formas de vida, cuerpos y subjetividades que minan una concepción de

corporalidades homogéneas y que justamente se abren a múltiples formas de tramar en el espacio del lenguaje y de la propia escritura cuerpos y subjetividades diversos. En esta dirección, Gabriel Giorgi (2014) también reflexiona sobre las sexualidades y corporalidades no normativas que la cultura produce a través de la literatura, el cine, el teatro. El crítico piensa la noción del animal como artefacto, aquello no asimilable a lo humano que se incorpora en él en relación a lo *queer* para interrogar cuestiones acerca de la identidad de género, del sexo anatómico y los binarismos que ponen en cuestión la idea de “especie”. Y en este sentido, es posible advertir una intersección entre lo animal y lo *queer* en estas *ejecuciones* en las que un travesti se enamora de una mujer conformando un “lesbianismo bizarro”; otra vive a pesar de su cuerpo y rostro carbonizados en el límite de lo humano; un artista se desfigura su rostro llevándolo a lo monstruoso; y un narrador se desdobra en tres autobiografías y múltiples subjetividades (niña, escritor, mujer, religioso sufí). Porque siguiendo a Giorgi Justamente no se trata de construir una lógica de exclusión/inclusión sino de “una hipótesis sobre el cuerpo, sobre modos de corporización” (246) para pensar en formas alternativas de sensibilidad puesto que el cuerpo es la clave misma de la subjetividad. Por ello, para Giorgi el anudamiento entre lo animal y lo *queer* decanta en una “producción del saber” un modo de producir sobre el cuerpo, el deseo, el afecto como un umbral de experimentación a partir de relaciones no predefinidas con otros cuerpos. De esta manera, los cuerpos liminales y estrambóticos que se trazan funcionan en una dirección contraria a la homogeneización referida por Le Breton.

En relación con esta cuestión, Speranza (2017) se detiene en la presencia del arte y la literatura en el contexto global. La crítica señala que todavía existe una presencia subsidiaria asociada a la cuestión identitaria (el exotismo, la otredad) cuando en verdad hay numerosas producciones que trabajan por fuera de estos temas y modos de

producción: “Es lo que están haciendo muchos artistas y escritores, que reconfiguran el mundo a su manera y amplían, sin perder singularidad, el horizonte de lo diverso” (151).¹²² En efecto, considero que es posible anotar que bajo la figura de las *ejecuciones* las ficciones analizadas de César Aira, Mario Bellatin y también de Cabezón Cámara buscan, cada una desde su propia propuesta estética, abrir horizontes que se alejan de estas otras preocupaciones que Speranza señalaba respecto la literatura latinoamericana. Esto no significa que no se interesen por la cuestión del Otro o de la identidad sino que lo hacen por medio de otras vías de indagación que permite visibilizar ritos de paso y cuerpos liminales, tematizar sobre arte y literatura como una fuente de escritura, modos de escenificar cuestiones sociales como la cuestión habitacional (tal como Cabezón o Bellatin trabajan esta cuestión), la vida del artista y sus procesos creativos de la que Aira es epítome entre otros asuntos que se han ido desgranando en el análisis. Son escritores que trabajan a partir de las formas que encuentran para establecer vínculos oblicuos con lo social, temas trans-territoriales nacionales y/o internacionales, modos de explorar la construcción de subjetividades diversas y que encuentran en el arte, en las *ejecuciones* que estos personajes realizan modos particulares para narrarlos. En consonancia con esto, Speranza señala que tanto la cultura como el arte mundial desdibujan binomios taxativos como local/global, norte/sur nacional/internacional y desestiman una idea

¹²² Cabe destacar por otro lado, que Speranza observa que hacia finales de los años 90 se había intentado liberar al arte de América Latina de los estereotipos asociados al exotismo, el primitivismo y esto generó una sentencia al surrealismo: “De la reacción surgió un relato alternativo de la modernidad en América Latina que privilegió estratégicamente otras particularidades estéticas ancladas en otros momentos históricos, saneadas de todo contacto con lo primitivo, lo exótico y lo irracional: la abstracción geométrica de los años 50, por ejemplo, o el conceptualismo político de los años 60 y 70. La empresa crítica fue oportuna en los años 90 cuando no sólo Frida Kahlo y García Márquez sino también sus sucedáneos degradados seguían monopolizando las visiones del Otro latinoamericano, pero ese movimiento defensivo sepultó el legado todavía vivo del surrealismo-evidente en las reappropriaciones más o menos explícitas de Liliana Porter, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, o Adrián Villar Rojas, y también en la literatura de Mario Bellatin, Roberto Bolaño y César Aira-,y convirtió a la abstracción geométrica y el conceptualismo político en nuevos lugares comunes de los relatos hegemónicos, con la consecuentemente ampliación del mercado” (153).

impostada de la globalización en tanto escenario de culturas reconciliadas o una suerte de nuevo universalismo que funciona por vía de la simple yuxtaposición. Asunto que vuelve relevante a la hora de leer estos textos literarios que se interesan justamente por proponer y desplegar formas heterogéneas referidas al arte y la literatura pero también indirectamente a sus entornos de producción.

Performances

*...Recogí la flor naranja fluorescente entre arrojados,
espuma, pausa,
cuando los años dejan de importar pero otorgan un acabado
a cada acto
porque siempre estuvo aquí aunque yo no estaba.
Aquí no hay nadie.
Recogí la flor, te la regalé.
Gracias a ti hay performance.
[Roberto Echavarren, "Amores"]*

Quien también se encuentra detrás de un vidrio es la Extranjera Anna personaje de *Poeta Ciego* quien realiza un baile en el “Palacio de las mujeres desnudas” dentro de una pequeña caseta. Ella totalmente desnuda y con una máscara ejecuta una danza cuyo propósito no es explícito pero se sugiere naturalizar la prohibición, en este caso del deseo y tacto sexual. Y tal como adelantamos en el capítulo precedente, Schechner (2000) desarrolla (a partir de prácticas, rituales, teatrales y danzas) cómo el ritual sublima a la violencia (que contiene lo erótico) por un lado; y cómo este ritual puede también preceder al teatro. De este modo, se ha desarrollado que la novela figura ceremonias, danzas y juegos teatrales a partir de los cuales se exhiben cuerpos performáticos. El cuerpo de la Extranjera Anna bailando en una caseta, siguiendo normas impartidas por la Organización del Poeta Ciego ejecuta su baile con un fin orientado a la obtención de resultados. Detrás un vidrio, Ana se mueve para el Pedagogo Boris mientras otra persona le susurra a éste la importancia de mantener el principio de Celibato obligatorio. La instancia enunciativa revela diversos niveles de escenas de lectura y de escritura que la novela traza. El narrador no participa de los hechos que se relatan aunque esto no afecta el diseño de escenas de escritura y lectura que se suceden unas a otras, el Poeta que escribe/dicta: “Cuando el Poeta Ciego cumplió los nueve años, dictó su primer poema...” (8); “Ya en ese tiempo se encontraba redactando el Tratado de la Austeridad... (10). Los seguidores que

escuchan: “Incluso tenía seguidores que al no saber leer ni escribir, asistían a unas lecturas públicas...” (11). También se suceden algunas otras escenas como los libros que la Extranjera Anna, lee tanto en su casa como cuando está encerrada. Desde tratados pedagógicos pasando por la obra de Tolstói hasta Boris Vian. O cuando la Doctora Virginia copia: “Pasó muchas horas, tratando de aprender el funcionamiento de los programas. Para eso copió, íntegra, las Iluminaciones de San Agustín” (37).¹²³ Además, lo que se escribe o dicta, también se reproduce: “... aparecían, colgados en las distintas secciones, varios cuadros con mensajes escritos. En ellos se leían diversos pensamientos del *Poeta Ciego*” (26). En el universo de *Poeta Ciego* la escritura se escucha, se copia, se reproduce, se lee en voz alta, se repite. La escritura se presenta como multiplicación, la escritura se pone en escena. Por ello, la enunciación escénica que propone una focalización externa despliega otras estrategias para darle voz a los personajes: éstos escriben, copian, reproducen (escritos, ideas, principios). Esa escritura multiplicada opera como ley. En este sentido, el vidrio que media entre la Extranjera Anna y el Pedagogo Boris está allí sólo para señalar un límite que potencialmente pueda ser franqueado.

La noción de *performance*¹²⁴ es un concepto complejo y que a primera vista se distancia de la literatura y la escritura. Sin embargo, parte de la crítica literaria se ha

¹²³ Virginia más que la figura sentimental como lee Piglia (2005) en Kafka, Dostoievski, Tolstói o Navokov (con sus respectivas diferencias- como bien señala-) en la que se une la escritura y vida, es decir, “la mujer seducida por el simple hecho de ver la capacidad de producción de un hombre (...) seducida mientras escribe lo que se le dicta” (69) explica Piglia, en *Poeta Ciego* se desvía a una figura fatal, Virginia se vuelve mujer-máquina (la expresión también es de Piglia) pero más que de escribir de matar. Se podría arriesgar a decir: Virginia como figura que confronta dos opuestos: Escritura y muerte. Ni escribir para vivir, ni vivir para escribir si no matar para escribir.

¹²⁴ Con respecto a la traducción del vocablo no existe equivalente preciso en castellano y en portugués, respectivamente. Los intentos para traducir el término han sido en vano ya que en la traducción se pierde el carácter “multifacético” o “complejo” del significado. Aun así, se suele pensar “performance” como “desempeño”, “actuación”, “ejecución” entre otras posibilidades. Por ello en Latinoamérica, estudios destacados sobre performance han optado por mantener el término en su forma originaria del inglés ya que de ese modo se contempla este “carácter” múltiple del significado que permite ponerlo a operar desde diversas perspectivas.

aproximado al término puesto que las performances (artísticas) son una práctica que fueron cobrando cada vez mayor visibilidad en el campo del arte.

Speranza (2006) explora la transposición literaria de ciertos procedimientos de incursores de la vanguardia como Duchamp y John Cage (éste último vinculado con los orígenes de la performance artística), que fueron absorbidos y relaborados por algunos escritores contemporáneos como es el caso de César Aira. Como he esbozado en el capítulo precedente, la crítica sostiene que el interés de César Aira radica en poner en escena- a partir de sus escritos profusos, fechados, veloces, etc.-un programa de acción en el continuo de las artes, mediante una transposición literaria del procedimiento central de Cage y Duchamp: el azar.

En relación a estos cruces otro antecedente importante es el de Laddaga (2007) quien utiliza el término *performance* a propósito de las prácticas que algunos autores realizan, también analiza al interior de las ficciones contemporáneas, la figura de “espectáculos de realidad” esto significaría concebir a cierta literatura actual con lo que él denomina un imperativo categórico que sería que *toda literatura tiende a la improvisación*, en el sentido en que la escritura se realiza con elementos que se arreglan en el instante de producción y que están al alcance del escritor. En una línea semejante Garramuño (2015) vincula textos de Diamela Eltit y Mario Bellatin (entre otros) con las nociones de instalación o *performance* en la que “la literatura se expande hacia la performance y la performance deviene literatura” (194).¹²⁵

¹²⁵ Cabe destacar trabajos como los de Diana Klinger (2007) cuya investigación relaciona las escrituras del yo con una forma de *performance*. Y el de Irina Garbatzky (2013) cuyo objeto de estudio son materiales de archivos (grabaciones, videos) para estudiar la puesta de la voz (de textos poéticos) y de la teatralidad de artistas performers del Río de La Plata en la década del ochenta. La crítica desarrolla conceptualizaciones delimitadas en torno a ciertas prácticas artísticas vinculadas a la *performance* y los vínculos con tradiciones artísticas como el arte conceptual o el *happening*. Cf. Klinger, Diana (2005). *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, tesis de doctorado. Cf. Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos, poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.

En diálogo con estas lecturas, me interesa analizar cómo una idea de performance (artística y/o cultural) se figura en las ficciones de *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin (2009) y *La villa* (2001) de César Aira. Porque justamente se trata de identificar cómo también la literatura tracciona dinámicas de otras prácticas artísticas en su propio terreno (asunto de esta investigación) además de su expansión hacia afuera. Esta primera delimitación contribuye a diferenciar (y esto no significa que no haya puntos de contactos) literatura de performance y cómo esta última puede transponerse, incorporarse, absorberse en las ficciones en cuestión independientemente de los escritores (como Bellatin) que hayan realizado performances artísticas en el terreno del arte.¹²⁶

Es posible determinar dos líneas complementarias que atraviesan la idea de performance. Por un lado, la que proviene de las experimentaciones de vanguardia y por el otro, las que indagaron en cuestiones vinculadas a las conductas sociales, rituales y la antropología teatral que ya hemos abordado en el capítulo precedente con las referencias a Schechner. Precisamente, durante los años sesenta, los artistas que experimentaban a través de la pintura y la escultura expandida buscaban recuperar ciertas técnicas de las primeras vanguardias generando así formas artísticas y “artes de acción” nuevos, marcados por una impronta vinculada a las nociones de “espontaneidad”, “cuerpos en escenas” y “convergencia de diversas artes yuxtapuestas o entrelazadas”. A su vez fue una forma de mostrar la ausencia del cuerpo en el arte. Es así como la performance cobra mayor visibilidad en el campo artístico y cultural y en consonancia se desarrollan estudios teóricos sobre el tema. Como bien explica Diana Taylor (2011) las trayectorias del desarrollo de la performance fueron muchas.

¹²⁶ A modo de ejemplo paradigmático cabe mencionar el *Congreso de Dobles de escritores* que Bellatin organizó en la ciudad de París en el año 2003. Previamente un grupo de escritores mexicanos conocidos entrenó a dobles de escritores para responder a ciertas preguntas sobre literatura. Este proceso fue documentado por Bellatin y exhibido durante el congreso. Allí los asistentes podían escuchar respuestas a un listado de preguntas que los dobles respondían en lugar de los escritores conocidos.

Para algunos, el concepto surge de las artes visuales; para otros, del teatro. Los lingüistas ubican el origen en los *speech act* (actos de habla) cuyo referente es J.L. Austin. En cambio, para antropólogos como Víctor Turner, la performance equivale al drama social y a una forma de comportamiento cultural. Para otros estudiosos como Roselee Goldberg, los antecedentes de la performance se sitúan en las prácticas futuristas, dadaístas y surrealistas. Lo importante, dice Taylor, es: “(...) resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado. Generalmente, el arte de performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista” (62). Por ello, como no se trata de líneas contrarias entre sí, esta investigación recupera ambas vías para pensar la figuración de la performance: por un lado, la de las vanguardias de los sesenta y setenta pensando en las referencias que escritores como Aira y Bellatin establecen con Duchamp que, se sabe, es previo pero que su obra cobra relevancia en estas décadas y también en las referencias que los escritores hacen de Cage o Beuys, por ejemplo. Por el otro, los estudios específicos sobre *performance* que posibilita pensar nuevas aristas teóricas para hacerlas funcionar en la crítica literaria.

Así como la Extranjera Anna baila detrás del vidrio y marca un límite que potencialmente puede ser franqueado, la *performance* (como otra modalidad de la *puesta en escena*) se figura en estos textos como la acción que marca una ruptura respecto a un orden establecido. Esto quiere decir que las ficciones se constituyen y estructuran a partir de una performance ritual, cultural o artística que los personajes ejecutan irrumpiendo en lo cotidiano y proponiendo otras formas de articular el cuerpo, el arte y lo que se diseña como popular y marginal en una relación oblicua con lo real.

Performances rituales, culturales, populares y artísticas: Improvisaciones, repeticiones y variaciones

Una arista más es posible de analizar en *La villa* ahora en relación con la *puesta en escena* a partir de la modalidad de la *performance*: el cuerpo sinestético de Maxi adquiere centralidad a partir de su gesto reiterado de todas las tardes: ayudar a los cartoneros. Asimismo, en *Los fantasmas del masajista* (2009)¹²⁷, cuerpos amputados y deformados se hacen visibles por medio del contacto corporal y la repetición verbal. O bien, una declamadora deja su huella a partir de su *performance* ausente. En estas ficciones, los personajes llevan adelante determinada acción cultural, de tipo etológica si se quiere (Maxi ayudando a los cartoneros); una acción de orden ritual-terapéutico (los masajes de João) o una acción artística (las declamaciones de la madre). Esta dimensión performática es acompañada (en algunos momentos) por una dimensión performativa (en la organización de su escritura) que resaltan el lugar privilegiado que adquieren las corporalidades y subjetividades de los personajes.

En *La villa* Maxi ayuda a los cartoneros y cuenta: “Lo hizo por casualidad, naturalmente, al cruzarse con un niño o una mujer embarazada (no recordaba cuál) sin poder mover casi una enorme bolsa, que él tomó de sus manos sin decir nada y levantó como si fuera una pluma y llevó hasta la esquina donde estaba el carrito” (11). El carácter “improvisado”, “espontáneo” de Maxi es un rasgo que varios personajes de Aira poseen, lo que ellos hacen es una decisión del momento, como si el narrador escribiera aquello que el personaje decide ejecutar. Este efecto, permite teorizar dentro del relato mismo acerca de los procesos de invención que Aira desarrolla mientras se cuenta esa historia. Esto es posible mediante la enunciación performativa en la que se busca crear cierta ilusión de concomitancia entre el presente enunciativo y el narrativo.

¹²⁷ Esta ficción contiene al final de la prosa una serie de fotografías que completan el texto. En favor de la claridad conceptual, este texto junto con las fotografías es retomado en el apartado siguiente en el que específicamente se aborda las figuras que esta tesis propone a partir de la relación entre imagen y texto.

El efecto es simular una suerte de escritura que transcurre a medida que el autor la inventa. En relación con esto, Laddaga (2007) reflexiona:

... improvisaciones son los libros de esta obra (la de Aira): arrebatos de escritura que se nos presentan en estado, digamos, bruto. Es un rasgo central de la estrategia del escritor no corregir, virtualmente, lo que escribe, y publicar improvisaciones de escritura. De ahí, su obsesión, registrada repetidamente en las narraciones y en los ensayos, por el surrealismo, y, más específicamente, por la escritura automática. De ahí también que en todos ellos se deje señalada la fecha de terminación de su escritura, indicación menos orientada a establecer un vínculo entre el libro y la biografía personal del escritor, que a subrayar que los textos en cuestión han sido realizados en un tiempo finito, en un plazo incluso breve (...) De ahí, quizás, un modo de empezar, como el de quien no sabe con entera precisión dónde se dirige (117).

Sin embargo, podemos pensar que aquello que se pretende azar, invención espontánea e indeterminación es un juego que el escritor propone al lector, es parte de este mecanismo narrativo que el narrador pone en marcha en sus cavilaciones:

Iba eufórico. No podía creer que hubiera resultado tan fácil; no se detenía a pensar que en realidad todavía no había resultado nada. Pero los resultados eran lo de menos. La obra maestra estaba antes. Después de todo, después de tanto pensarlo (o no pensarlo, que era lo mismo) la maniobra se había realizado sola, sin que él tuviera que hacer casi nada. Después de tanto pensarlo, de tanto prometerse que no lo haría al azar del impulso o las circunstancias, había sido una improvisación del momento. Por eso había sido fácil, por eso parecía haberse hecho solo.

Y a la vez sentía que era fruto maduro de su más lenta y cuidadosa deliberación. Y también lo había improvisado.

O era contradictorio, o había que redefinir el término “improvisación”. *Siempre se piensa que improvisar es actuar sin pensar. Pero si uno hace una cosa por un impulso, o porque le da la gana, o directamente sin saber por qué, de todas maneras es uno el que la hace, y uno tiene una historia que lo ha llevado a ese punto de su vida; y entonces, lejos de no haber pensado ese acto, no podría haberlo pensado más: lo ha estado pensado cada minuto desde que nació.* (104 énfasis mío).

Entonces, el concepto de improvisación no posee el significado estable conocido “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación” como indica la Real Academia Española. Suspendo un momento esta idea para entrecruzar con el eje en cuestión.

Aunque muchas veces la noción de performance está relacionada con la improvisación para el crítico y curador teatral Schechner (2000) la performance significa acción que nunca se da por primera vez, significa “por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces. Es decir, performance es “conducta realizada dos veces” (37).

Desde esta perspectiva, improvisación ya no significa “sin pensar”, “espontaneidad”, sino que forma parte de un impulso corporal que se convierte en acto y que siempre está como potencia en el cuerpo. A partir de esta improvisación por parte de Maxi, él tendrá una nueva ocupación. Esta acción repetida una y otra vez, con variaciones - puesto que no siempre ayuda a la misma familia- puede leerse como una partitura de gestos que se encauzan a una conducta reiterada. Schechner propone otra característica para pensar la performance (tanto estética como cultural) y es que las performances son conductas restauradas.¹²⁸ El narrador de la novela comenta: (...) En el fondo lo que pasaba era que nadie se había puesto a buscar la utilidad social de Maxi, y él la había encontrado por sí mismo, sin buscarla, llevado por el azar de la ocupación del tiempo (24). Para Richard Schechner: “La conducta restaurada está allí afuera, lejos de mí; está separada y, por tanto, se puede trabajar en ella o modificar aun cuando ya ha sucedido” (36). Esto significa que el yo puede actuar en otro o como otro; la conducta restaurada ofrece a “individuos y grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron pero

¹²⁸ Cabe explicitar que las performances (culturales, artísticas, rituales o religiosas) que Schechner estudia las secuencias de la conducta pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas. Las restauraciones suponen esquemas de temporalidad complejos, ligados a procesos de conversión y de pasaje hacia la alteridad por tres vías: aquellas performances que restauran un suceso imaginario, aquellas otras que restauran un suceso histórico, y finalmente las que la conducta implica únicamente la conversión del yo fuera de sí (ritualizaciones sociales, catarsis, trance).

desearon haber sido o llegar a ser”(39). La invisibilidad de los cartoneros se diluye porque Maxi los detecta, los percibe y busca una forma de involucrarse. El narrador resalta la acción de Maxi impulsada por “azar” que lo promueve a ubicarse en un plano social que antes no estaba. Improvisación y azar no es un acto único de espontaneidad. Es la puesta de un impulso, una potencia contenida en el cuerpo que se integra en un todo (la acción de Maxi y sus efectos) en un momento específico.

La improvisación que se vuelve repetición en Maxi figura una performance de tipo cultural. Entonces, todas las tardes este joven ayuda a los cartoneros, trabaja junto a ellos y al final del día vuelve a su hogar y vuelve a ser Maxi, el joven de clase media que vive con su familia en un departamento de Flores. Maxi actúa como “otro”. Es decir, Maxi se ubica en un lugar ambivalente: es y no es cartonero. Si tenemos en cuenta el contexto de producción de la novela, 2001, año de crisis político-económico-social en Argentina, se puede pensar que la historia de Maxi, su acción, viene a restaurar (en términos de Schechner) aquello que el sujeto colectivo pudo desear haber sido y que no fue. En este caso, una forma de proximidad entre el sujeto de clase media y el emergente cartonero. Sobre este momento, Daniel Link (2009) conjetura que si se piensa la crisis del 2001 como una suerte de *big-bang*, sus correlatos en la literatura pueden pensarse como una onda expansiva en tanto y en cuanto al mismo tiempo que el Estado deja de existir, el arte y la cultura ingresan en un modo de gestión en el que la crisis deja libre los canales de la imaginación y el deseo.

Se entiende que Aira explora un procedimiento y lo pone a funcionar, en este caso la relación entre azar, improvisación y repetición. Este procedimiento que en la literatura se transpone con otro signo (improvisación como potencia) permite realizar una lectura coyuntural del contexto de producción. Una política del procedimiento que esquivada denuncia, lo social, político pero que a la vez permite reflexionar sobre ellos

desde la ficción misma. Aira se anima e imagina una escena simple: un sujeto de clase media ayuda a cartoneros habitantes de una villa porteña de manera desinteresada. ¿El resultado? No hay, sólo proceso y reflexión. Si técnicas como el azar de Cage tenían como objetivo unir las artes, crear algo nuevo, experimentar a partir de lo conceptual, en Aira su transposición logra el mismo efecto pero actualizándose en el presente. En este caso responde a la visibilización de lo que se configura como marginal y popular en la novela a partir de una perspectiva artística.¹²⁹

El texto *Los fantasmas del masajista* comienza con el relato en primera persona del narrador quien acude a una clínica para realizarse masajes como parte de un tratamiento necesario debido a la falta de su antebrazo derecho. Mientras el narrador es atendido por su terapeuta, lo que desencadena la razón del relato es la pregunta acerca del notable modo en qué el masajista, João, bajó de peso. La respuesta de éste es acerca del reciente fallecimiento de su madre. Sin embargo, el relato no se limita a responder de modo directo sobre este asunto sino que se profundiza en la historia de la madre quién es presentada por su hijo como una declamadora profesional. El cuadro se completa de la siguiente manera: en una clínica a la que acuden seres carentes de algún miembro, uno de los terapeutas transitando un momento de notable delgadez le practica masajes a su paciente a quien le falta el antebrazo derecho y atraviesa por un momento de “deformación” corporal, mientras el masajista a través de su voz le cuenta la historia sobre su madre, declamadora profesional. El relato está mediado por esta escena fija (João refiriendo su historia al narrador), una suerte de instantánea franqueada por la oralidad del masajista que es quién dará movilidad a la narración. La enunciación escénica se enmarca en el relato del narrador a quien João, su masajista, le cuenta acerca de su madre declamadora.

¹²⁹ Véase Infra. Capítulo I. Pag.85.

El método del terapeuta contiene elementos ligados a la repetición tanto del masaje en la zona afectada como de la palabra, de la capacidad de la voz de João de poder calmar por ejemplo, a la paciente que acaba de perder su pierna derecha. Por medio de la repetición entre lo auditivo y lo táctil se figura una acción performativa que intenta mitigar el dolor:

<acaríciase el punto donde termina su pierna>, empezó a decirle. <qué su inconsciente comprenda cuáles son los verdaderos límites de su cuerpo>. Parece que ambos, el terapeuta y la mujer, empezaron a realizar juntos el ejercicio que proponía el masajista: frotar repetidamente el sitio donde se había producido el tajo. El trance fue largo. El susurro del terapeuta daba la sensación de estar dirigiéndose no a la mujer afectada sino a la esencia de su cerebro. Pronunciaba la palabra acariciar como si no quisiera corromper su significado por medio de la repetición. Parecía entender el delicado equilibrio con que debía ser evocada una palabra capaz de restablecer una suerte de tranquilidad que ningún conocimiento médico era capaz de otorgar (17).

En lugar de la improvisación de *La villa* lo que en esta ficción predomina es la repetición en el sentido deleuziano del término: “No es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino agregar la primera vez a la enésima potencia (22).” Y es en este sentido que la repetición aparece como “diferencia indiferente” (42) expone Deleuze (2002). Así el filósofo manifiesta que repetir es comportarse en relación con algo particular (que no tiene equivalente o semejanza). Y como la repetición se da en la existencia, la palabra es un ejemplo de ello porque se define por su número finito de palabras. La repetición en el hacer del masajista funciona como potencia. El método de sanación se basa en el poder de la palabra, en el tono a través del susurro y en la repetición tanto del vocablo como del masaje mismo en la zona mutilada. Son acciones que evocan un gesto prácticamente de ritual, una delicada partitura de movimientos que coordinada y combinada sosiegan a la paciente. Así, João utiliza una técnica que se emparenta más con una medicina alternativa que tradicional. Es parte de lo que Le Breton (2002) reconoce como “saberes populares” del cuerpo:

Los saberes sobre el cuerpo que se encuentran en las tradiciones populares son múltiples y, con frecuencia, bastante vagos. Están más basados en saberes-hacer o saberes-ser que dibujan, en bajorrelieve, cierta imagen del cuerpo. Pero en primera instancia, son, ya lo hemos dicho, saberes acerca del hombre. El cuerpo no es considerado nunca como algo distintos al hombre, como sucede en el saber biomédico. Estos conocimientos tradicionales no aíslan el cuerpo del universo, se articulan sobre un tejido de correspondencias que muestran que las mismas “materias primas” entran en la composición del hombre y del mundo (85).

En esta dirección el sociólogo explica que las sociedades occidentales han elegido como forma de significar al cuerpo el distanciamiento, de allí que se privilegia el sentido de la mirada por sobre otras como el tacto, el oído, el olfato. En *Los fantasmas del masajista* esta caracterización se encuentra socavada por un privilegio de los otros sentidos sensoriales:

La sensación de oír causa a veces desconcierto, principalmente porque casi nunca es posible imaginar cómo es el físico de la persona que es atendida al lado. De qué clase de cuerpo provienen los sonidos que estos mismos cuerpos emiten. Aparte de las quejas, los lamentos, comentarios y conversaciones de los otros pacientes, se suelen escuchar ruidos de huesos tronando o el peculiar sonido que se produce cuando las carnes son vapuleados por las manos de los especialistas (12).

Asimismo, a través de la técnica del masajista es posible advertir el cuerpo del propio terapeuta que transita una extrema delgadez debido a la angustia que le provocó el fallecimiento de su madre; también el del narrador que se contractura su espalda por el desequilibrio que le produce la falta de su antebrazo derecho; o el de la mujer carente de la pierna que no asume su condición. Todos ellos son personajes que sufren la falta. Es decir, cuerpos que no entablan una dualidad entre el hombre y el propio cuerpo. Sino una narrativa cuyo discurso sobre el cuerpo privilegia una imagen de cuerpos imperfectos, anómalos en contraposición a la visión dualista que caracteriza Le Breton (2002): el modelo dualista [división entre el hombre y el cuerpo] persiste y acompaña

a la “liberación del cuerpo” [...] una misma disyunción opone, implícitamente, en la persona, lo que corresponde al cuerpo y lo que corresponde a lo inaprensible del hombre (151).

En dirección opuesta a estas caracterizaciones, los cuerpos de Bellatin sufren la falta de una madre o de un miembro: “Parecía incapaz [la mujer] de soportar el sufrimiento que se producía en un espacio que era ahora ajeno a su cuerpo, en el lugar vacío que había dejado la pierna mutilada” (13). La falta se inscribe en el propio cuerpo como “manifestación del dolor” expresión utilizada en *La escuela del dolor humano de Sechuán* para referirse a la instalación de escuelas populares donde se enseñan diversas formas de dolor cotidianas. Cuerpos táctiles que sienten el contacto, cuerpos auditivos que escuchan los quejidos de la mujer o las carnes vapuleadas, cuerpos sinestéticos que inscriben y afirman su condición anómala. La antropóloga Mary Douglas (1973) piensa lo anómalo como aquello que no se ajusta a una serie determinada. Cuando en una sociedad se logra clasificar esa anomalía aquello que se puso en duda (por ejemplo la división entre humano y animal) se vuelve a clarificar y re-significar. Las ficciones de Bellatin están constantemente cuestionando límites o clasificaciones y naturalizando (por eso digo afirmando) lo pre-clasificado como anómalo.¹³⁰

Antes que nada surge la pregunta ¿Qué es un cuerpo? Y ¿en qué sentido se afirma esta condición? Esposito (2016) que, como hemos visto en el capítulo precedente, piensa en el dispositivo de persona como una categoría que posee un efecto separador en la construcción del ser humano, se propone dirimir el dilema entre persona y cosa en favor de abordar al cuerpo: “dado que el cuerpo humano no coincide ni con la persona ni con la cosa, abre una perspectiva que es ajena a la escisión que cada una ellas

¹³⁰ Cf. Douglas, Mary (1973). *Pureza y peligro*. Madrid: Siglo XXI.

proyecta sobre la otra” (15).¹³¹ Para Esposito dentro del régimen biopolítico contemporáneo, el modelo de la cabeza y el cuerpo (el soberano y el pueblo) se han separado (por la doble presión de la globalización y la revolución tecnológica, la persona líder adquiere cada más importancia autónoma). Entonces, el filósofo encuentra un aspecto positivo que se relaciona con el cuerpo político que se encuentra debajo de esa cabeza (ahora independiente):

Si bien el cuerpo y la persona del líder coinciden perfectamente en la cabeza, sin brechas ni diferencias, en la parte más baja del cuerpo ha adquirido un valor intensamente impersonal. Esta parte está integrada por los cuerpos vivientes de aquellos que ya no se sienten representados por las instituciones y escapan a todas las categorías interpretativas [...] algo del cuerpo político queda fuera de sus confines (140).

Cuerpos impersonales que la ficción conjura como afirmación y como potencia transformadora de discursos y subjetividades que el mundo globalizado intenta horadar hasta una instancia de personalización incapaz de encontrar lo común o lo impersonal al “unísono” (como caracteriza el filósofo las masivas protestas, por ejemplo). En relación con el discurso literario, Esposito añade que “El lenguaje de la literatura hace de las palabras cosas nuevas, que viven de la nada introducidas en ellas” (79). A través de la repetición y variación se diseña una performance ritual que performativamente exhibe cuerpos anómalos, carentes que se conforman como impersonales. La narración de Bellatin encuentra “lo común” de estos cuerpos en la afirmación de su propia condición.

La segunda escena de *Los fantasmas del masajista* se relaciona con la historia de la madre del terapeuta que es declamadora profesional. El lector accede a esta historia a

¹³¹ Cabe aclarar que para Esposito el cuerpo tiene una dimensión afirmativa aunque no deja de notar que también puede contener una dimensión opuesta por ejemplo, desde el punto de vista racial el cuerpo ha sido objeto de exclusión. No obstante, desde el plano político existe un cuerpo político e impersonal compuesto de masas de mujeres y hombres que llenan plazas en movimientos de protestas en el mundo. Cuerpos descarnados de la persona en favor de romper con una máquina teológica-política que subordina al más débil. Cf. Esposito, Roberto (2016). “Introducción”. En *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Eudeba, Katz.

partir del relato del masajista al narrador. A diferencia de las acciones que realiza João, las de la madre son referidas, podríamos decir, en ausencia.

La mujer resulta ser una artista reconocida por sus innovaciones en este oficio: “había ideado una forma moderna de declamación, que consistía en no utilizar para las representaciones versos de poemas clásicos sino que usaba las letras de canciones que todo el mundo conocía” (21). Ella practica un arte a través de su cuerpo-voz e inventa una técnica de recitación que consiste en retomar canciones populares y alterar su forma. Sus actuaciones provocan, según el discurso referido del terapeuta hacia el narrador, un efecto inmediato y positivo en el público. Ahora bien, lo único que sabemos de esta declamadora es que llegó a ser muy reconocida y que su carrera entró en decadencia por dos motivos: por la instalación de karaokes en la ciudad que se pusieron de moda y porque en una oportunidad su representante le aconsejó declamar una canción de Chico Buarque en español, idioma que la mujer no dominaba del todo como tampoco lograba comprender cabalmente la esencia de la canción. También se sabe que la madre ensayaba el tema todas las mañanas en un sofá amarillo en la casa que vivía con su hijo, el masajista. Estos ensayos, por razones de trabajo, João, no podía presenciarlos y justamente por ello le obsequió una lora (animal proclive a la repetición) para que le haga compañía durante el día. Una lora que, mientras la mujer vive, sólo es espectadora de esos ensayos, pero no habla.

Entonces, las performances artísticas de la mujer están ausentes, el lector sólo asiste a un relato acerca de sus presentaciones, de su historia con la canción de Chico Buarque, de sus ensayos con la lora espectadora; sin embargo, las actuaciones no se describen, ni narran, ni explican.¹³² Se trata de un discurso referido cuyo centro es el

¹³² Dentro del sueño de João se narra el argumento de una de las canciones que la madre declamaba de Waldick Soriano y se explicita lo siguiente: “Lograba transmitir no solo con la voz sino con todo el cuerpo, algo así como la fuerza del engaño, del incesto, de la vergüenza que debían sentir los partícipes de una situación semejante” (63).

arte declamatorio de la madre. A cambio, la historia que el terapeuta le cuenta al narrador se repite por fragmentos, sintagmas, oraciones con ligeras variaciones (como la canción de Chico Buarque que el texto homenajea) con el tono del narrador. Esta repetición del texto desarrolla los mismos temas y añade nuevos, cobrando la forma del rito sanador que João utiliza con la mujer de la pierna fantasma, como si a través de la repetición del narrador, su terapeuta también pudiera socavar la angustia de su falta. Pero no se trata de los tipos de repetición que lee Hal Foster (2001) en Warhol en cuanto a un retorno de un encuentro traumático con lo real (que no es un significante en absoluto), tampoco una repetición de lo reprimido como tamiz o como productora del trauma. Sino de una repetición deleuziana (como he mencionado) en la que esa “repetición indiferente” y a la vez fuera de la equivalencia o la semejanza funciona en la ficción como potencia. La repetición y la diferencia forman parte de un principio poético de la escritura de Bellatin como una forma de bordear lo real tal como el rito sanador intenta hacerlo. El vacío y la falta de cada personaje constituyen formas de acercarse a lo inasible de la muerte y la descomposición. Estos personajes ensayan sus actuaciones orbitando sobre estas imposibilidades y otorgándoles la potencia de la repetición. Una potencia encarnada en estos cuerpos en los que las figuraciones de la voz también se hacen visibles en el texto. Así, el texto le confiere un protagonismo esencial a las voces que circulan: el susurro del masajista, la declamación de la madre, la lora que repite e imita el tono, etcétera. Al respecto, Irina Garbatzky (2013) analiza diferentes objetos (grabaciones, videos) que fueron performances en vivo en la década del ochenta de artistas del Río de la Plata. Estudia aspectos de la vocalidad de Marosa Di Giorgio y de Batato Barea entre otros. Garbatzky propone pensar, además de la voz en su concepción histórica, en otra concepción vinculada a la “imaginación auditiva” que implica “una resonancia, una escucha y una alteridad” (142). En esta línea, la voz

supone un quiebre y Garbatzky denomina “espectro declamador” a las “formas alternas” de la voz. Es interesante pensar en esas “resonancias” de las voces desde la palabra escrita. La “imaginación auditiva” en este caso viene dada por el relato del narrador en la que elige enmarcar el ritual terapéutico a partir del “susurro” y la declamación popular a partir de “un especial tono”. La conformación de la voz se vuelve un elemento constitutivo del ritual y de la acción respectivamente. El significante está puesto en esa palabra oral: el susurro, la repetición, el relato sobre la madre y sobre el argumento de los temas que se declaman. También en las canciones como la de Buarque, cuyos acordes son posibles de evocar. Por otro lado, la mujer carente de una pierna le deja mensajes en el contestador automático al terapeuta y la lora quien no hablaba, luego de la muerte de la declamadora, comienza a repetir con el mismo tono de la madre las frases del tema de Chico Buarque. La repetición y variación en esta ficción se da en diferentes niveles como el tema (de la historia en la que aparecen las repeticiones de la madre, de la contestadora, de la lora), como forma (en sintagmas, oraciones y frases) y como procedimiento (en la combinación de ambos a lo largo de todo el texto).

Esbocé que las presentaciones de la madre declamadora sólo aparecen referidas. Esto significa que se encuentran ausentes de una descripción, una ecrásis o explicación. Este aspecto entabla una relación con dos cuestiones susceptibles de ampliar: por un lado, con algunas caracterizaciones sobre la ontología de la performance y por otro, con la tematización que comprende la novela acerca de cuerpos que perduran o se descomponen.

Peggy Phelan (2011) propone pensar la ontología del performance como no reproductivo en un sentido estricto. Es decir, todo registro, documento se convierte en otra cosa que no es performance. Podrá realizarse de nuevo pero tampoco será la

original. La crítica explica que la verdadera fuerza del performance reside en su carácter efímero, no reproductivo y por ende, evasivo a las normas de control que el sistema pudiera ejercer. Para Phelan escribir, documentar, registrar, es invocar las reglas del “documento” y alterar el acto mismo. Ella sostiene que el desafío que presenta esta noción ontológica de la performance consiste en destacar una vez más las posibilidades performativas de la propia escritura. Se escribe (más que para recordar) para que algo desaparezca y la consecuencia de la desaparición es la experiencia de la subjetividad misma. En esta dirección, la ficción orbita sobre una práctica artística que no es posible captar, reproducir (y en este sentido, podemos pensar la diferencia entre repetición y reproducción) empujando a la escritura a un vacío que abre lugar a la experiencia de la subjetividad, en este caso, de la madre, del hijo, del propio narrador. La segunda cuestión que mencioné está relacionada con que las repeticiones insisten en afirmar la descomposición de los cuerpos a partir de la tematización de algunas cuestiones: la mortaja que las declamadoras quieren poner al cuerpo muerto de la madre de João para que se conserve, la deformación corporal que el narrador transita, el descenso de peso del masajista. Cuerpos que exhiben el deterioro, el paso del tiempo, la angustia o la muerte.¹³³ Cuerpos que acontecen y que no están destinados a perdurar como el arte de la madre. Así, cuerpo y performance se entrelazan por medio de la escritura más que “para recordar, para desaparecer” en palabras de Phelan.

Sobre el final del texto, nos encontramos con situaciones cada vez más condensadas: el sueño del masajista en donde él es el que carece de un brazo y toda una línea de fantasmagorías que se despliegan allí en torno a la muerte de su madre; la mujer sin pierna que lo llama, le deja mensajes pidiendo sus servicios; y la repetición de la lora de las rogativas de la paciente. João confiesa que cree que su madre reencarnó en la

¹³³ Este asunto del arte efímero es recuperado en la sección de Instalaciones dentro del presente capítulo.

lora. En el final del texto (y no de la narración porque luego se suceden las fotografías) se cuenta:

Este cuerpo me molesta, podría concluir. Sin embargo, un tema semejante, el del estorbo del cuerpo, podría ser el pretexto perfecto para un número de declamación propio de la madre de João, o para un albañil que prefiere volar como un pájaro antes de seguir manteniendo una vida fantasma-tanto o peor que el de una pierna sin asidero, que el de una madre convertida en loro, o el del físico que se va transformando en una masa irreconocible-. La excusa adecuada para alguien que prefiere saltar al vacío en lugar de llevar una existencia tan previsible que puede ser capaz de estandarizarse en una canción, o que corra el peligro de mantener relaciones ilícitas con su propio antepasado (72).

Este fragmento recupera todos aquellos temas que el texto narra, sus referentes son una gran paleta de colores ya visitados: desde las letras de canciones de los artistas que la madre declamaba hasta el deterioro corporal del narrador. En efecto, la famosa canción de Chico Buarque existe, funciona como homenaje, acordes de drama que resuenan en la mente del lector. Finalmente, la narración se aglutina en el paroxismo de una declamadora original y popular, en una lora condenada a imitar a una figura ausente, un terapeuta abatido por la pérdida, una mujer con una pierna fantasma o en un narrador cuyo cuerpo se deforma cada vez más.

La *performance* se figura poniendo al cuerpo en el centro, irrumpiendo un orden aunque en estos casos no hay una preocupación por acercar “el arte a la vida” o establecer una contigüidad (como es propio en el arte de la performance) sino que se revela la utilización de un lenguaje performativo (a partir de la enunciación y la repetición) que intenta confeccionar una escritura que cada vez se aproxime más a una literatura en acción. Sobre esta cuestión se inscribe *Romance de la negra rubia* que a través de una performance de orden cultural (prenderse fuego) termina convertida en obra de arte y exhibida en el museo. Ese personaje fusiona esa utopía de unir arte y vida atravesando un límite excepcional: lleva al extremo su cuerpo desde un impulso

de muerte y sólo porque la ficción la hace sobrevivir logra esta síntesis que el texto comparte como artificio y ficción de un imposible.

En *La villa* y *Los fantasmas del masajista*, la preeminencia de los cuerpos en acción confieren una posibilidad de narrar interviniendo el espacio de la escritura: Aira le propone al lector el juego de “la improvisación no improvisada”, el efecto de una escritura “que está sucediendo” al mismo tiempo que el escritor la escribe, hace dudar al narrador, hace dudar a los personajes y en ese procedimiento su literatura sigue operando; es una de las posibilidades narrativas que abren cada *novelita* y que a su vez, proliferan bajo el nombre de César Aira en el mercado editorial¹³⁴. Mario Bellatin recorta, selecciona y repite su material literario, Goldchluk (2008) diría que “pone en cuestión la idea misma de archivo, a la vez que lo persigue como máquina de lectura” (96). Esto significa que no sólo se figura una performance de tipo cultural o artístico sino que-como se estableció anteriormente- a partir de estos procedimientos las ficciones analizadas adquieren performatividad ostentando el carácter activo de la literatura. Si las *ejecuciones* exhiben cuerpos liminares y estrambóticos como materia narrativa y producción heterogénea o alternativa sobre el cuerpo; las *performances* irrumpen un orden que visibiliza cuerpos marginales y/o populares en algunos casos; en otros, se afirman los cuerpos a partir de una condición anómala e impersonal.

En este sentido, son narrativas que profundizan un gesto que proviene de las vanguardias para diferenciarse del arte moderno más taxativo: socavar lo que Huysen (2006) denomina “la gran división”¹³⁵ para referirse al vínculo entre el arte elevado y la cultura popular. Mónica Bernabé (2015, 2017) indaga sobre cuestiones relativas a la

¹³⁴ Sandra Contreras (2010) detecta esta impronta en el ejercicio de escritura de Aira: “...la literatura de Aira no es sólo proliferación del relato sino también y ante todo, acción, performance y que por eso la publicación misma es parte esencial de la obra como acto artístico, como acción” (“En torno de las lecturas del presente”: 144).

¹³⁵ Huysen (2006) se centra en la cuestión sobre “Después de la gran división” no obstante, cuando refiere a la “gran división” apunta a esta diferencia entre el arte elevado y la cultura popular. Al esbozar un “después” se entiende que esta dicotomía empieza a agotarse a partir de las experimentaciones artísticas y las neo-vanguardias, el crecimiento de los medios, la tecnología y la globalización.

autonomía del campo literario y se pregunta por ciertas narrativas que trabajan con materiales heterogéneos incluso exógenos a la literatura en donde se incorporan desde fotografías a grabaciones, citas literarias entre otros materiales. La crítica establece que son ficciones que buscan insertarse por fuera de esa gran división y que se parecen al montaje vanguardista que encuentra una forma alternativa de acceso a lo real. En efecto, las ficciones que integran el corpus de esta investigación poseen esta impronta explicitada por Bernabé. Y además estos textos en particular más que añadir materiales exógenos a la literatura focalizan la conformación de un lenguaje literario que se disponga como un espacio en el que las figuras del arte adquieran relevancia como otra forma de vincularse con los contextos de producción de cada autor. Así como la vanguardia encontró la manera de seguir produciendo obras, estas narrativas garantizan su supervivencia explotando su mejor herramienta: la mediación. Me refiero a que la tematización acerca del arte o sus figuraciones permiten a la literatura misma su supervivencia por dos vías. La primera, a través de la posibilidad de realizar múltiples lecturas alegóricas como las que hemos mencionado de Eltit y sus metáforas sobre la Nación, el Estado, el sujeto popular. También las de Bellatin acerca de las referencias a Sendero Luminoso o las sociedades totalitarias. O bien, aquellas lecturas que intentan leer los paradigmas sociales a partir de pensar en una representación realista de las villas que diseñan Aira o Cabezón Cámara o las lecturas políticas sobre *Beya*. Estas lecturas también conducen a pensar nociones de estéticas en juego (el barroco, el realismo, el neo-barroco, el minimalismo) o cuestiones de tipo genéricas (de qué tipo de texto se trata ¿es una novela?). Preguntas que en el estado actual de la crítica pueden quedar lejanas por lo que se establece una segunda vía posible. Se trata de aquellas lecturas que sólo se interesan por desentrañar los mecanismos de producción de los textos, la relación de cada autor con ese material o bien cómo sus

propuestas narrativas determinan diversas relaciones con una idea de literatura que se diseña. Tal como podrían considerarse aquellas lecturas que se centran en la cuestión de la autobiografía en Bellatin que priman la relación entre la figura de autor y su puesta en el texto muchas veces en detrimento del contenido, o bien, en la compleja poética de la narrativa de Aira para cuyo caso los temas que trata en cada *novelita* la mayoría de las veces son subsidiarios de la forma de éstas.

En los textos literarios trabajados en estas dos secciones (*ejecuciones y performances*) lo que predomina de fondo son modos de relacionar la literatura (en sus temas y formas), el arte (a partir de las figuras y sus modalidades) y lo que cada narración configura en relación a determinadas coyunturas y coordenadas de ese afuera que se bordea: desde el estereotipo cartonero; el diseño de una villa porteña; una travesti villera cuya oralidad y saber popular conquista a una escritora. También desde un artista que a partir de un accidente difumina los límites entre su arte y su vida para retratar malones de indios hasta una marioneta popular que baila y una poeta que se prende fuego respectivamente, ambas para impedir un desalojo. O una madre que exhibe los genitales de su hijo para que pueda ingresar en una Escuela Especial y pueda ser considerado normal para la comunidad, un escritor enfermo cuya comunidad lo exime de realizar sus abluciones rituales hasta una declamadora que recita canciones populares a partir de una novedosa técnica.

Instalaciones: el tránsito hacia el Ready-made

Llevamos “Sacrificio” pieza a pieza desde el antiguo palacio veneciano a su cubista palacio de reina de Ginebra: ocho cubos a oriente a occidente a los dos polos, rematados en sendas transparencias. [...] Si sobre la ventana de Occidente agonizaba un pobre Cristo de holograma, armamos sobre el vidrio del oriente al bello, al deslumbrante, al magno Vaticano. Lo hicimos también como holograma, colgaba a la altura del sufriente: tenía su cúpula, sus torres, su obelisco, sus santos regidores en el techo, sus papas, sus misas, sus mafiosos, sus puentes con arquitos sobre el Tíber, sus oros, sus pinturas y su dios Miguel Ángel con dos tetas a las dos nos gustaba el primer Génesis, el del creador trans que nos realiza varón y mujer según su facha que por fuerza hubo de ser un poco andrógina. Al Cristo le seguían varios mártires, para eso el reflejo fue de mármol. Tuvo cada uno sus regias catedrales y ligaron los dos más importantes el montón de oro montado en carabelas y la sede central del gran Banco Ambrosiano. Seguían a los mártires los indios: para esos no tuvimos más espejo que sus tataranietos muertos de hambre con gorras de béisbol sin bordados, que parvas de pendejos costilludos que les salen incluso de los ojos y brotan como flores de semáforos. Para ellos no tuvimos más reflejo que cárceles, que Nike de La Salada, que paco y birra y pizza fría: sufrientes también los de oriente, gordos, feos, negros y sin dientes, los hicimos urbanos, los vestimos, los pusimos en villas y también en un campo de soja floreciente que solo para ellos largó espinas [...] Desde ahí seguir era muy fácil: la recta de la historia se alargaba hasta Videla. Lo armamos con alambre bigotitos, le pusimos guadañas Falcon submarinos violaciones y picanas, lo dotamos de instrumento de tortura y de un río lleno de muertos en el barro... [Romance de la negra Rubia, Cabezón Cámara]

La instalación que aparece en *Romance de la negra rubia* quizás sea la más explícita e ilustrativa para mostrar el modo en que se figura en la trama. Una figura que se diseña y trasciende a la ecrásis, la descripción o alguna explicación posible para escenificar esa instalación que se “narra”. Imágenes para que el lector diseñe su propia obra, allí donde hay “regias catedrales”, “un campo de soja”, “un Falcon” y “un río lleno de muertos”. Es decir, el texto no ofrece indicios acerca de cómo se monta un río lleno de muertos o un auto Falcon o un campo de soja. Sólo se mencionan referencias a algunos hologramas, espejos e imágenes. Del resto, se ocupa el lector. Florence Oliver (2016) a propósito de *Perros héroes* que es un texto de Bellatin, una promesa de

puesta en escena y una instalación re-creada¹³⁶ anota una cuestión que resulta muy sugerente para pensar una relación entre la idea de instalación artística y *ready-made* duchampiano, Oliver esgrime:

El gesto artístico [El de Bellatin con *Perros héroes*] se corresponde con el de un auténtico *ready-made*, de inspiración duchampiana, solo que combinado con el concepto de instalación, heredero de hecho de los originales *ready-mades* (446).

Asimismo, Pablo Oyarzún (2000) identifica cómo la influencia de Duchamp no sólo se expandió al campo del surrealismo sino también en la producción experimental norteamericana de los años `50. Oyarzún observa que el predominio del arte norteamericano coincide con la influencia de Duchamp hacia la segunda mitad del siglo XX y por ello, formas, tendencias y géneros como el *pop art*, *op art*, *performance*, instalación, *happening*, entre otras prácticas tienen como “iniciador ejemplar” a Duchamp.¹³⁷ Por su parte, Kozac y Stubrin (2015) contextualizan:

Su consolidación [la de la instalación] se produjo a finales de la década del sesenta y comienzo de la década del setenta. Momento en el que formato objetual de las obras de artes visuales comienza a desaparecer a partir de la

¹³⁶ La historia sobre *Perros héroes* es relatada por Bellatin en algunas entrevistas y en el texto “Escribir sin escribir” compilado en *Obras reunidas 2*. Allí el autor cuenta una fábula personal sobre la búsqueda de un perro belga malinois que le recomendaron tener. En esa pesquisa se encuentra con el hombre inmóvil y de allí surge el libro: “En ese tiempo escribí el libro casi sin pensar en la experiencia que había vivido. Cuando ya lo había entregado al editor pensé en volver a la casa para constatar qué había de cierto entre lo que había escrito y el universo que solía desarrollarse en el hogar del hombre inmóvil [...] Volví con una cámara de foto e hice algunas al azar [...] decidí por eso incluirlas en el libro y hacerlas pasar como verdaderas instalaciones”. Bellatin, Mario (2014), “Escribir sin escribir”. *Obras reunidas 2*. México: Alfaguara. La historia continúa porque el escritor cuenta que una vez publicado el libro decidió crear una suerte de concepto sobre *Perros héroes* entonces le pidió a varios directores teatrales conocidos que hicieran circular la idea de que se iba a poner el texto en escena. La fecha de los diferentes estrenos se publicitó pero nadie vio la obra. Salió una crítica (realizada por uno de los directores teatrales que participaba del proyecto) destacando cada estreno. Luego, la editorial anunció que como desagravio para todos aquellos que se habían perdido el estreno se realizaría una reconstrucción junto con la presentación del libro. Bellatin alquiló una iglesia del siglo XVI y mientras leía el texto, un perro malinois entrenado se mostraba inmóvil frente al público.

¹³⁷ Cf. Oyarzún, Pablo (2000). “Anestésica del ready-made”. En *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.

asimilación de la herencia duchampiana y lo inicios del arte conceptual (152-153).

A partir de estas filiaciones -y podríamos recordar aquella que mencioné de Aira dando cuenta de la técnica de Poussin para pintar sus cuadros -es posible pensar en cómo algunas ficciones del corpus permiten desde su estructura y su formato pensar en la *instalación* como una forma de poner en escena: cuerpos, imágenes y objetos, todos ellos, en cercanía con la figura del *ready-made* que presenté en el capítulo precedente y que continuaré su desarrollo en el siguiente. Entonces, en esta sección la propuesta de trabajo se centra en la figura de la *instalación* como otra modalidad de la *puesta en escena* y hacia el final del apartado, retomaré su proximidad con el *ready made*.

Para ello, retomo los casos de *Beya* y *Los fantasmas del masajista*. Ambos textos poseen imágenes (dibujos y fotografías). En el primer caso, en el capítulo I me detuve en cómo es posible advertir la figura del *ready-made* en el nivel estructural del texto a partir de dos cuestiones: su versión precedente, el trabajo con la tradición de la literatura argentina, con las formas populares, y la elección de un género particular.¹³⁸

En el segundo caso, en el presente capítulo, se ha enfocado en cómo se figura la noción de performance a partir de repeticiones y variaciones en el nivel de texto quedando en suspenso la serie de fotografías que se presentan al final del texto literario y que se abordará en esta sección.

Como bien explican Kozac y Stubrin (2015), el concepto de instalación se relaciona con la idea de una obra de entorno. Esto significa que el espacio en donde se realiza la instalación es fundamental en la composición de cada obra. Para las críticas, la unicidad de la instalación: “reside, a su vez, en la particularidad de su condición efímera a medio camino entre la obra material que deja un huella, materia de museo y de colección, y la intervención diluida en el tiempo de su actuación” (153). Esto marca

¹³⁸ Véase Infra. Capítulo I páginas 93-117.

una diferencia con el *happening* que sería un contrasentido repetirlo, en cambio, la instalación se puede volver a montar siempre y cuando se mantenga su relación establecida con el espacio. Además, las críticas destacan que la instalación desafía así los límites de la reproductibilidad y el mercado aunque no se puede negar su carácter perdurable (por ejemplo, en su acceso indirecto a través de videos o fotos o la posibilidad de un nuevo montaje). También, el rol que adquiere el espectador es fundamental puesto que, por lo general, puede interactuar de diversas formas. Por último, los recursos utilizados no sólo se limitan a cuestiones técnicas o tecnológicas (videos, hologramas, fotografías) ni a objetos o materiales artísticos sino también se pueden encontrar elementos cotidianos extra-artísticos.

Garramuño (2015) como parte de su argumentación sobre la no pertenencia en la literatura, recupera los conceptos de instalación y performance para pensar en algunos textos de Mario Bellatin como el de *Lecciones para una liebre muerta* (2005) (cuya referencia explícita dialoga con la performance de Joseph Beuys de 1965) y los denomina “textos-instalación” o “textos-performance”:

La referencia en primera persona a diferentes episodios de la vida de Mario Bellatin [...] se conjuga con otras referencias que, en tercera persona, aluden a episodios del “escritor mario bellatin”, lo que instaura una suerte de circuito entre realidad, obra, realidad que sin negar la autonomía de cada uno de estos mundos parece siempre esbozar puntos de contacto y porosidades entre los diversos campos. Como si el libro fuera efectivamente una instalación, una disposición de fragmentos diversos de la realidad y el mundo del arte que conviven en un espacio real al que se incorpora a su vez el espectador, las “plataformas” de Bellatin persisten en una perforación constante de la diferencia entre literatura y otras artes, por un lado, y literatura y realidad, por el otro (195).

Líneas más adelante, la crítica establecerá que *Lecciones para una liebre muerta* (2005) también funciona como un *texto-performance* en el sentido que lo expusiera Paloma Vidal (2007) porque Bellatin “se arriesga como performer” al exponer su

cuerpo como parte de su obra acercando el arte a la vida. Estas aproximaciones de Garramuño son importantes como antecedentes para pensar en los cruces entre literatura y performance o instalación. No obstante, y como advertimos en la introducción, esta investigación propone una dirección complementaria en dos sentidos: en primer lugar, y como ya he señalado, más allá de las acciones artísticas del escritor, el interés de esta investigación se ubica en la narrativa como punto de partida y de la inscripción literaria que ejerce Bellatin. En este sentido, el objetivo se focaliza en cómo nociones como la instalación o la performance se hacen visibles en la escritura entablando un diálogo, muchas veces, horizontal entre prácticas literarias y artísticas además de establecer continuidades con las acciones o intervenciones del escritor por fuera del libro. Y en segundo término, en favor del desarrollo teórico y conceptual partimos de la idea de que performance e instalación son nociones emparentadas pero diferentes y por ello, se han dedicado espacios separados.

Ahora bien ¿En qué sentido es posible identificar la instalación en las ficciones en cuestión? El epígrafe del comienzo es un claro ejemplo de una *instalación* figurada en la trama aunque la trampa se encuentra en que se alude a una instalación artística literalmente y además ésta ocupa un segmento determinado de la ficción. Por ello, siendo que el concepto artístico de instalación se apoya en el entorno o ambientación como punto de partida, la clave para su transposición se encuentra en la de concebir el espacio del libro, en su materialidad, sus usos y visibilidad como el soporte preciso para el despliegue de una *instalación literaria* en la que el montaje funciona como procedimiento. Asimismo, como la participación del espectador también es condición de posibilidad, tanto *Beya* como *Los fantasmas del masajista* nos ofrecen modos de interacción entre texto e imagen para no dejar dudas al lector (espectador) de su participación activa.

Beya: dispositivo y contra-dispositivo visual para la exhibición de un corpus/cuerpo

¿Cómo exhibir al otro que ya no habla? Fue la pregunta con la que cerré el análisis de *Beya* en el capítulo precedente. Una pregunta que en la propuesta de Cabezón, he dicho, se actualiza. También señalé el cuerpo de *Beya* como un tercer cuerpo en el sentido de Esposito (2009) que se hace extensible a todas las víctimas al tiempo que se diseña una *excripción* en términos de Nancy (2003) a partir de las imágenes y el desplazamiento enunciativo.¹³⁹ La propuesta, ahora, es alejar la perspectiva para poder abordar otra dimensión: reflexionar sobre el libro a partir de su carácter material y visual.

Beya está catalogado por Eterna Cadencia como una novela gráfica. El lector puede a golpe de vista descubrir los dibujos dispuesto en viñetas, fragmentados, yuxtapuestos y monocromos que básicamente tienen como centro principal al personaje de *Beya*. De hecho, la primera secuencia, ya lo advertí, está compuesta sólo de imágenes-secuencias. Una narrativa silenciosa que muestra el secuestro de la joven. Y si bien es cierto que las viñetas conservan un orden en favor de la narrativa, también hay imágenes que se distancian de esta función. Lo que señalé a partir de Deleuze (1984) leyendo a Bacon sobre la posibilidad de liberar la figura y suspender la narración (Ver infra Capítulo I). Estos son los casos en los que *Beya* despliega su pensamiento y subjetividad bajo el confinamiento y la tortura. La hipótesis de partida es que esta novela gráfica diseña un dispositivo visual que permite poner en escena no sólo un cuerpo, el de *Beya*, sino también un corpus de imágenes que se figuran como una *instalación literaria* disponiendo redistribuciones específicas entre lo visible y lo enunciable.

¹³⁹ Ver Infra. Capítulo I, páginas 97-115.

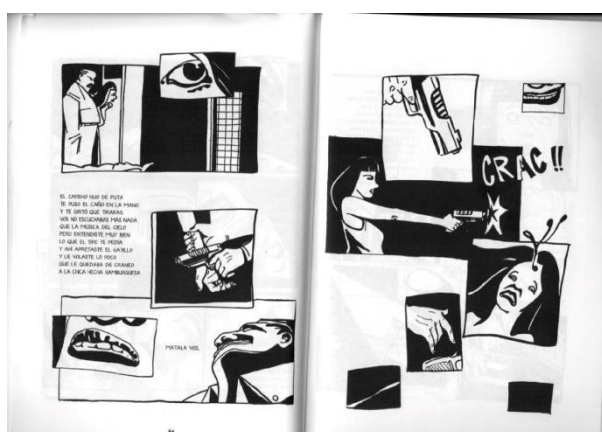
Así, Deleuze (1990) interpreta al dispositivo foucaultiano compuesto por “curvas de visibilidad y curvas de enunciación” como si fueran “máquinas para hacer ver y hacer hablar” (155). En una definición más amplia, Agamben (2011) lo define como “Cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (3,4).

Fue Alejandra Torres (2016) quien pensó al libro como dispositivo visual a partir del trabajo colaborativo entre Cortázar y Julio Silva. Ella propone que, en el contexto de finales de los años sesenta, estos autores buscaban a través de una propuesta lúdica salvar la distancia entre la cultura alta y la cultura popular como propuesta política, estética y ética acerca de algunos temas de América Latina.¹⁴⁰ Esta lectura me parece importante por tres cuestiones: la primera porque establece esta relación entre libro y dispositivo a partir del carácter visual que los textos que analiza poseen; la segunda, porque refiere a textos del siglo pasado actualizando que la cuestión visual y la relación entre prácticas artísticas es una cuestión que se mantiene a lo largo de varias décadas respondiendo o preguntándose siempre distintas cuestiones. En el caso de la lectura de Torres, y esta es la tercera cuestión, las relación entre lo que se consideraba alta cultura y cultura popular. Ahora bien, he señalado algo de esto último en *Beya* ya no como una distancia sino como la integración de saberes y elementos heterogéneos de la cultura como parte del proceso de producción de la novela gráfica. Pero también el libro como tal revela una tensión en esa relación de imágenes (dibujos) y texto que permite indagar en el modo en que estas dos manifestaciones se horizontalizan y aunque sin buscarlo, obteniendo resultados concretos: intervenir desde el arte en el

¹⁴⁰ Cf. Torres, Alejandra (2016). “El libro como dispositivo visual: Julio Cortázar y Julio Silva”. En *Visualidad y dispositivos (s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*. Buenos Aires: Ediciones UNGS.

plano político. Sobre el final del apartado volveré a esta idea. Para dar cuenta de ello, selecciono cuatro casos de interacción o independencia entre los dibujos y el texto:

1. Tanto las imágenes como el texto actúan en favor de la narración (la historia y la diégesis) [Figura 1].
2. Imágenes yuxtapuestas sin texto. Ambas se explican una a la otra o entran en tensión [Figura 2].
3. Texto e imágenes se completan. A partir del montaje, ocurre una suerte de amalgama entre las partes [Figura 3].
4. Imágenes intertextuales con referencias a la cultura popular y al arte [Figura 4].



El cafishio hijo de puta/ te puso el caño en la mano/Y te gritó que tiraras. /vos nos escuchabas más nada/ que la música del cielo/ pero entendiste muy bien/lo que el tipo te pedía/y ahí apretaste el gatillo/y le volaste lo poco / que le quedaba de cráneo a la chica hecha hamburguesa (84).

Figura 1

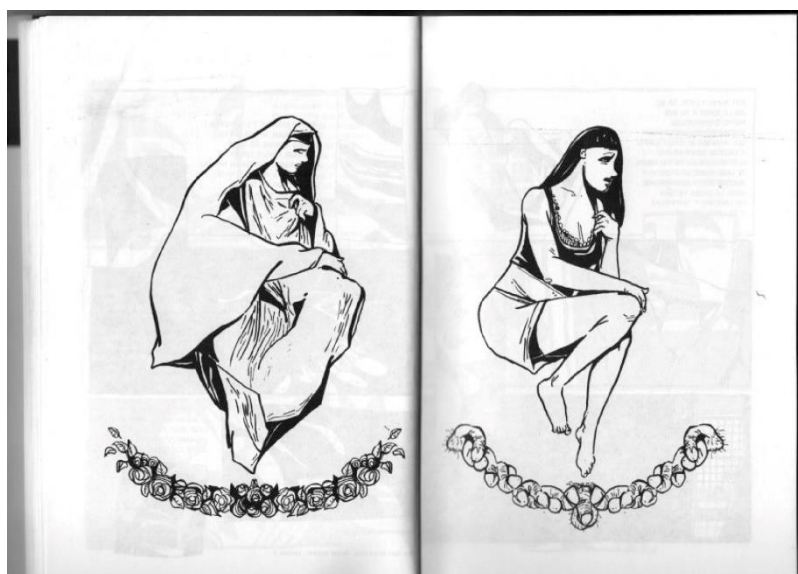


Figura 2



Figura 3

Serás Houdini o Kill Bill/ o si no serás nada, /porque el degüello se viene/ poco más tarde o más temprano, /cuando no les des más guita, / pero lo que importa ahora, / y lo digo por tu bien /es que siguen queriendo/ por todos tus quilos vivos/ de carne suave y latiente /y ahí podés parar/ para irte con alma y cuerpo/ de este matadero infecto (pag.65).



Figura 4

Algunas de estas imágenes fueron analizadas en conjunto en el capítulo 1. Sin embargo, ahora quiero centrarme en otros aspectos de la relación entre texto e imagen que son importantes para acercarnos a la idea de dispositivo visual que me referí anteriormente.

Tanto el caso 1 como el 4 son transversales. El primero porque la novela privilegia el relato y como explicité anteriormente hay casos en donde esta narratividad entra en suspensión para dar paso a la subjetividad del personaje. En el caso 4 el ejemplo de Cristo y Beya emulando “El beso” de Klimt es un caso bien explícito de

intertextualidad pero también tenemos el de Juana de Arco y San Martín en la figura 3. Es decir, la intertextualidad, las referencias culturales, se dan a lo largo de toda la novela tanto en el nivel de las imágenes como en los versos y son constitutivos de la propuesta de *Beya*. Los casos 2 y 3 son aquellos (entre tanto otros de la ficción) en los que se intenta romper con formas estables de representación. Esto quiere decir que más allá de intentar “mostrar” una determinada subjetividad en el personaje de *Beya*, también la incorporación de elementos artísticos y extra-artísticos como lo hace la instalación interpelan al lector a desplegar su propia máquina conceptual. En el caso 2 aparece la imagen de *Beya* desdoblada (yuxtapuesta) en dos versiones de una misma imagen, sin texto que ancle o complemente los dibujos. Como si la imagen de la Virgen explicara a la imagen de *Beya* rodeada de falos aunque el referente siempre esté ausente. Puesto que la Virgen no es más que parte de la elaboración subjetiva que la voz enunciativa narra, le ordena a *Beya* que la construya para diseñar su propia resistencia.

En el caso 3 se forma una suerte de amalgama entre texto e imagen, se muestra la imagen de *Beya* de espalda y desnuda por un lado, y a su contracara vestida como Juana de arco aunque en el texto diga “serás Houdini o Kill Bill” parafraseando una frase de San Martín “Serás lo que debas ser o no serás nada”. Como si el texto no quisiera entrar en colaboración con los dibujos o quizás sí pero en tanto fusión, amalgama en la que los múltiples sentidos (o la suspensión de ellos) descansa en ese conjunto. La enunciación performativa dirige la interioridad de *Beya* (su proceso de subjetivación) de modo cifrado en tanto el lector/espectador debe diseñar su propia interpretación acerca de los sentidos que la voz enunciativa le confiere a *Beya*.

La clave está en montar imágenes de *Beya* en las que se sucedan versiones triplicadas (recordemos la imagen de *Beya* suspendida en el aire con los corte de carne de la serie

de tres imágenes, véase Infra. Capítulo I, páginas 108-109), duplicadas por medio de la yuxtaposición de imágenes [figura 2], de la amalgama entre imagen y texto [figura 3] o también a través del disfraz. Beya gana la confianza del cafishio y accede al sector de sadomasoquismo. Allí, munida con atavíos que se asemejan más a los de una “súper heroína” que a una “sado” [Figura 5], consigue el arma y liquida a todos.

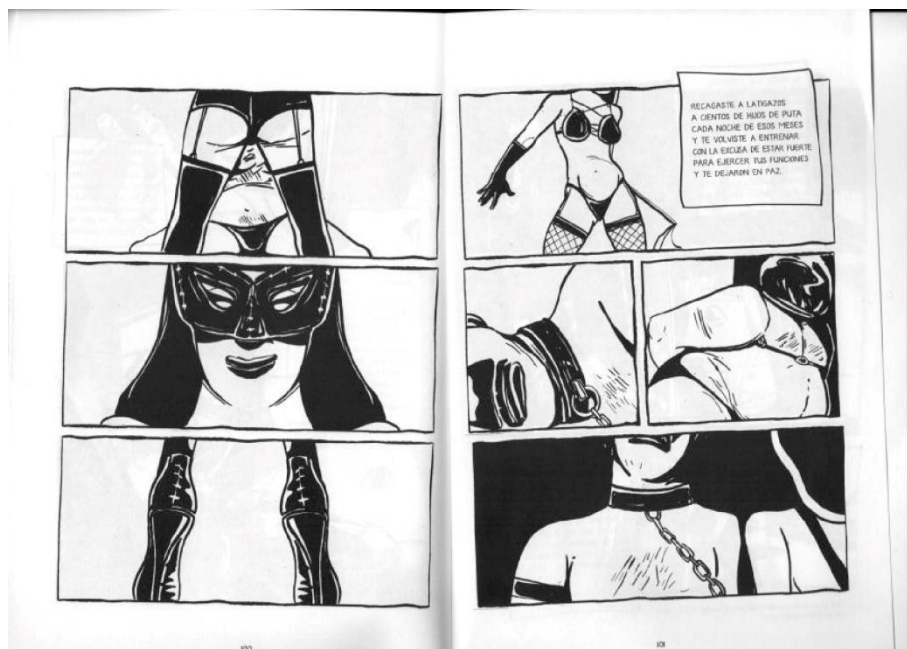


Figura 5



Figura 6

Finalmente, ella, barroca, escapa vestida en sus propias capas de subjetividad: lo que queda de su ser, su traje sado, y la ropa que la roba a la virgen [figura 7].



Figura 7

Beya diseña a través del montaje entre imágenes y texto (versos) diversas formas de relacionar lo enunciable y lo visible.¹⁴¹ Si por dispositivo Deleuze piensa en “máquinas para hacer hablar y para hacer ver” y Agamben lo interpreta como “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar [...] controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” es decir, producir subjetividad; en *Beya* es posible indicar un dispositivo y un contra dispositivo visual al mismo tiempo.¹⁴² Dispositivo visual porque a través de la enunciación performativa la voz enunciativa orienta al personaje de *Beya* en favor

¹⁴¹ Un texto que resultó iluminador para pensar en términos de dispositivo y contra dispositivo fue el de Bertúa, Paula (2016). “Líneas de visibilidad, zonas de fuga. Sara Facio, Alicia D’amico y Julio Cortázar en Humanario”. En *Visualidad y dispositivos (s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*. Buenos Aires: Ediciones UNGS.

¹⁴² Si bien se trata de ilustraciones y no de fotografías, quizás el concepto de “barricada” que Mitchell (2009) propone pueda contribuir a pensar esta relación entre imagen y texto. Mitchell refiere a barricada cuando en la relación entre el fotógrafo y el escritor predomina una retórica de la resistencia en lugar de la colaboración. Cf. Mitchell (2009) “El ensayo fotográfico: cuatro casos de estudio” en *Teoría de la imagen*. Op. Cit.

de su construcción de subjetividad como forma de resistencia. Y contra dispositivo en cuanto y en tanto las diversas formas de montaje entre imágenes y versos no invitan al lector a una “no sujeción” absoluta sobre lo visible y enunciable pero sí se torna imposible homologar los procesos opacos de subjetivación que transita el personaje de Beya con las múltiples lecturas abiertas que el lector pueda imaginar. Por ello, la tensión entre dibujos y versos reafirman una horizontalidad entre lenguajes (lo visible y enunciable) incluso amalgamándose sin que por ello la novela gráfica privilegie uno por sobre otro. En este sentido, el libro se figura en una suerte de tridimensión en el sentido de que es posible advertir el cuerpo de Beya a partir de un corpus de imágenes y versos que portan muchas caras, muchos lados como un cubo monocromo que invita al lector a pensar su propia versión de esa *instalación literaria* que lee y mira.

El resultado (aunque los autores no lo hayan buscado) es una política de intervención artística. Durante las ediciones de la Feria Internacional del Libro en Buenos Aires en los años 2013 y 2014 respectivamente, Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría impulsados por la repercusión que la novela gráfica tuvo en el ámbito porteño¹⁴³ convocaron a realizar un mural colectivo en contra de la trata de personas. A lo largo de metros de lienzo blanco con algunas imágenes de Beya realizadas por Echeverría, la gente intervino la tela y se manifestó en contra de la trata de personas. Un mural colectivo, intervenido por el espectador que tenía como referente a una *instalación literaria*, la novela gráfica, que se expandió hacia el afuera del texto, hacia una tridimensión material.

¹⁴³ Como advertí en el capítulo precedente, no olvidemos que la legislatura porteña premió a la novela y la declaró de interés cultural.

Los fantasmas del masajista: cuerpos diáfanos, traslúcidos y opacos

Con esta novela entramos en el terreno que recorre la relación entre literatura y fotografía, Valeria de los Ríos (2015) esgrime: “La historia de la relación entre literatura y fotografía en Latinoamérica es antigua. Desde su llegada al continente en 1840, la fotografía fue anunciada en distintos formatos, desde la crónica noticiosa hasta la carta privada” (2).¹⁴⁴ También repone que su aparición física dentro del texto literario es impulsada por las vanguardias históricas, en particular el Surrealismo. Por su parte y en el marco de los estudios visuales, Piderit Guzmán (2016) repara que fue a partir de los años sesenta cuando la relación entre imagen fotográfica y palabra escrita se convirtió en un problema o pregunta teórica. Para la crítica esto se relaciona con la problematización de la fotografía ya no como reproducción objetiva del mundo real sino como un tipo de herramienta discursiva, es decir como un dispositivo en el sentido foucaultiano.¹⁴⁵ Además podríamos entrar en la órbita que une los textos de Bellatin con la fotografía puesto que son varias las narraciones (tanto de su autoría como de otros fotógrafos) que incluye imágenes¹⁴⁶.

No obstante, propongo partir de *Los fantasmas del masajista* (2009) como un texto que permite continuar pensando la figura de la *instalación* que este apartado focaliza

¹⁴⁴ Cf. De los Ríos, Valeria (2015). “Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatin”. Revista Trans, 19. También de los Ríos advierte: “la fotografía pronto comenzó a aparecer en escritores como José Martí, Rubén Darío, Eduardo Ladislao Holmberg, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Clemente Palma y Roberto Arlt. De un modo referencial o ekfrástico, a veces nombrada explícitamente o sólo sugerida, la fotografía atrajo sobre todo la imaginación de los escritores de finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, generando en ellos deseo y ansiedad. La fotografía vista como cifra de la modernidad y producto de la ciencia y el progreso, era al mismo tiempo consignada como proceso vinculado a la magia, por sus oscuros poderes de duplicación” (2).

¹⁴⁵ Para un recorrido por los abordajes teóricos a partir de los sesenta, ver Torres, Alejandra; Pérez Balbi, Magdalena (comp.). (2016) *Visualidad y dispositivo(s)*. Arte y técnica desde una perspectiva cultural. Buenos Aires: Ediciones UNGS. En particular en esta compilación: Carlón, Mario, “Las nociones de la teoría de la mediatización, revisitadas en el nuevo contexto teórico y discursivo contemporáneo”; Piderit Guzmán, María Fernanda, “Humanario: los recorridos del texto y la imagen fotográfica” y Rueda, María de las Ángeles, “Cultura visual, historia del arte y medios”.

¹⁴⁶ Algunos ejemplos son: Bellatin, Mario (2009). *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía. Bellatin, Mario (2014). *Perro héroes*, Buenos Aires: Interzona. Bellatin, Mario (2006). *Jacobo El Mutante*. Fotografías de Ximena Berecocha. Buenos Aires: Interzona.

sin que por ello se ingrese en un debate acerca de la relación entre literatura y fotografía en general, o en la propuesta poética específica que Bellatin diseña al respecto, pero sí con la intención de que esta perspectiva (la de las figuras del arte) contribuya a los lineamientos que los estudios especializados sobre narración y fotografía en Mario Bellatin desarrollan.

Tal como señala Cherri (2015) a partir del año 2001 el escritor mexicano comenzó a incluir fotografías en sus libros con la publicación de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2005). Cherri observa que este giro se relaciona con lo que él denomina una “falsa retórica” en la obra de Bellatin pero también con una preocupación por el estatuto de lo literario y por la imagen de autor. Por su parte, Valeria de los Ríos (2015) señala una relación de analogía entre la literatura y la fotografía al menos en *Las dos Fridas* y *Los fantasmas del masajista* como una relación improbable entre imagen y texto que desestabilizan la noción de sujeto y representación. Mientras que Gianna Schmitter (2017) trabaja sobre el concepto de Bellatin “formato-foto-amalgama”¹⁴⁷ que contribuyen a diseñar un meta-sentido que señala la construcción de la propia obra del escritor. Sobre algunas ideas específicas acerca de *Los fantasmas del masajista* retomaré estas lecturas.

Para comenzar, anteriormente me he referido a la figura de la *performance* que es posible identificar en este texto a partir de la repetición y variación de temas y procedimientos. Hice foco en cómo el tema de la repetición (en sus diferentes niveles) y el deterioro corporal establecen una alianza entre escritura y *performance* en esa condición efímera propia de la *performance*. Sin embargo, a esta condición que intenta estar ausente o transitoria en la figura de la *performance* se le superpone otra, la de la *instalación*, a partir de esa galería de 22 fotografías con epígrafe que se suceden en la

¹⁴⁷ En *El libro uruguayo de los muertos* (2014) Bellatin escribe: “Actualmente estoy construyendo una serie de textos-imagen, como los llamo [...] No puede aparecer uno sin el otro, es decir la imagen sin el texto y viceversa. Bajo ciertas características además (279).

narración y en la que uno podría pensar, tal como la *instalación* lo propone, en un carácter perdurable o de permanencia. Es decir, siguiendo lo propuesto a partir de *Beya*, es posible pensar en que un texto como *Los fantasmas del masajista* a partir de su doble narración, primero en prosa; luego, a partir de imágenes y epígrafes, también funcionan como el soporte, el espacio propicio para pensar en una *instalación literaria* en la que el lector se convierte en activo partícipe por un lado, y en la que el espacio de la escritura se convierte en un lugar visible, puesto en escena de un proceso de trabajo (sobre esto volveré hacia el final del apartado). La hipótesis de partida es que en *Los fantasmas del masajista* la figura de la *instalación* orbita a través de la interacción entre texto e imagen para poner en escena cuerpos diáfanos, traslúcidos y opacos que entran en tensión ostentando, como en *Beya*, una horizontalidad entre lenguajes artísticos en las que pasado y presente articulan una mirada contemporánea aunque de modo diverso a la novela de Cabezón Cámara y Echeverría.

La serie de fotografías se suceden unas a otras a lo largo de once páginas resultando un total de 22 imágenes (en la edición de Eterna cadencia). Cada una de ellas está acompañada de un epígrafe que intenta anclar o explicar a la fotografía. Todos estos pies de foto comienzan con un sustantivo que nombra a la foto: lugares, seres y objetos. Por ejemplo: “Clínica especializada en personas que han perdido o están por perder algún miembro” (73). “Madre de mi terapeuta favorito” (77). “Juguete para loros” (82). Es decir que el epígrafe está diseñado para cierta indexicalidad, característica que comparte con una de las posibilidades de la fotografía,¹⁴⁸ aunque cabe anticiparlo, se trata de una indexicalidad que no se comporta como tal. Otra

¹⁴⁸ Sigo acá las explicaciones de Valeria de los Ríos (2015) quien a través de los postulados de Silverman explica que la indexicalidad se centra en el pasado (desde la noción pierceana de índice) presumiendo que una foto análoga está ahí por un referente ausente. Entonces se le da a la foto un poder de evidencia y es en este sentido que de los Ríos (siguiendo a Silverman) establece que la indexicalidad retuerce toda futuridad de la imagen. Finalmente, la fotografía en Bellatin pierde esta indexicalidad y muestra que el mundo está estructurado por la analogía (que contiene diferencia y semejanza).

característica es que las imágenes no son nítidas, hay una propuesta de “lo desenfocado, lo borroso, en blanco y negro o colores lavados, que justamente hacen evidente los procedimientos y contextos de composición.” (Schmitter 2017 23). En cuanto a la cámara fotográfica, Botero (2014) esgrime que:

En ambos libros [*Biografía ilustrada de Mishima* y *Los fantasmas del masajista*] se publican junto a la historia una serie de imágenes realizadas con cámara lomo, máquina que utiliza un lente gran angular que produce que la concentración de los colores tenga lugar en el centro de la imagen, dando el efecto de una visión de túnel. Tanto el enfoque como el ajuste de exposición son rudimentarios, por lo que es común obtener como resultado imágenes desenfocadas, de las que se destaca su valor pictórico, muy por encima del mimético.

También Schmitter (2016) releva en una nota al pie que, según el autor, quien autorizó a publicar las fotografías en su artículo, le explicó que son fotografías tomadas con cámaras estenopéicas o de plástico. A golpe de vista lo que queda muy claro es que los epígrafes intentan anclar a la imagen pero éstas no parecen tener absolutamente nada que ver. Esto produce dos o tres operaciones simultáneas que el lector debe realizar: relacionar la imagen y el epígrafe entre sí al tiempo que debe confrontar esto con la lectura previa de la parte en prosa. Porque al igual que en *Beya* hay un orden de la lectura. En la novela gráfica el orden viene dado por las normas del género (me refiero a la lectura sucesiva de las viñetas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo) independientemente de las viñetas fragmentadas, yuxtaposiciones o encuadres de los versos que juegan con la simultaneidad que también es propio de las novelas gráficas y los cómics. En *Los fantasmas del masajista* primero se lee el texto, luego, las imágenes. A su vez, cada una de ellas está dispuesta en una página de modo que la mirada también invita a seguir un orden lineal. En este sentido, el lector advierte inmediatamente la trampa que esas fotos guardan: completar el sentido, buscar la

relación, re-significar la historia, otorgarle importancia a una escena o aspecto que en la lectura había pasado por alto.



“Clínica especializada en personas que han perdido o están por perder algún miembro (73)”. ©Mario Bellatin.

Figura 1



“Espacio para las camillas individuales (74)”. ©Mario Bellatin.

Figura 2

Gianna Schmitter (2016) en su estudio sobre la relación entre fotografía y literatura en Mario Bellatin, propone una estética de lo traslúcido y explica que las propuestas gráficas del escritor enfoca y desenfoca lo narrado a partir de las posibilidades técnicas que ofrece la fotografía. Es decir, que aparece lo borroso y lo fragmentado que reenvían a un uso de lo traslúcido tanto como herramienta técnica como conceptual. Para la crítica, la intención de Bellatin es deformar la mirada. Entonces, Schmitter define lo traslúcido por la presencia de obstáculos transparentes que aparece borrosos o movidos cuestionando la relación con lo real y mimético: “Lo traslúcido es un modo de embrague de sentido, un sistema de deformación de sentido debido al desplazamiento que transforma la mirada” (229).

En efecto, en las figuras 1 y 2 se pueden observar las características que Schmitter destaca: lo borroso, los colores lavados o blanco y negro, la idea de obstáculos que no permiten visualizar nítidamente la imagen. Aunque también, agrego, la presencia de los epígrafes juega a degradar lo traslúcido de la imagen en opacidad:



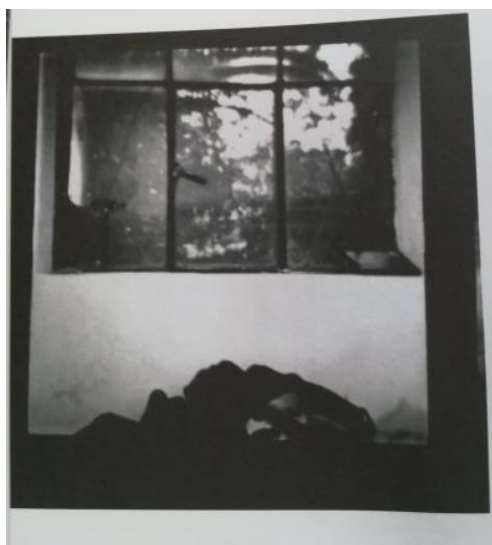
“Cantante Waldick Soriano” (92). ©Mario Bellatin.

Figura 3

En esta figura 3, el epígrafe de la foto indica que el sujeto que allí aparece borroso es el cantante Waldick Soriano estableciendo una relación opuesta a los principios de evidencia o indexicalidad de la fotografía. Un cuerpo al que se le atribuye opacidad a partir de la orden verbal (sabemos que esa imagen no le pertenece al cantante).

En este sentido, Bellatin construye un dispositivo visual que ordena, re-dirige hacia una operación conceptual al que mira que en este caso es el lector-espectador. Este dispositivo puede ser leído como dos aspectos de la misma cuestión: donde lo visible y lo enunciable se excluyen mutuamente o donde se amalgaman (“no puede aparecer el uno sin el otro” dice Bellatin) ostentando un cuerpo que se opaca en el espacio abierto por la interacción entre texto e imagen.

Por otra parte, la crítica que se ocupa de las relaciones entre literatura y fotografía en Bellatin como son los casos de Schmitter (2016, 2017) y de los Ríos (2015), observan que muchas fotografías utilizadas en diferentes narraciones del escritor “migran” a otras. Del mismo modo que Bellatin recorta, traslada, repite de un texto a otro: personajes, frases, historias, motivos; las fotografías se desplazan y son re-utilizadas a veces con otro pie de foto, otro encuadre o directamente sin epígrafe. Es el caso por ejemplo, de la figura 4:



“Habitación de la madre de Joao (88”).
©Mario Bellatin.

Figura 4

Schmitter (2017) explica que la reutilización de la foto implica su independización respecto al referente y al mismo tiempo, se presta al juego, al simulacro.¹⁴⁹ Es interesante destacar el gesto del escritor frente a sus materiales de trabajo: del mismo modo que manipula la escritura, la recorta, la despoja, la repite, la varía, etcétera también lo hace con la fotografía sin que por ello ninguna de las dos prácticas se privilegie por sobre la otra. Es cierto que hay en el texto de *Los fantasmas del masajista* varios homenajes (a Chico Buarque, por ejemplo) pero también a modos de hacer, modos de trabajo ya utilizados por las prácticas vanguardistas que también buscaban la horizontalidad de lenguajes.¹⁵⁰ Ahora bien, es evidente que la propuesta del texto de Bellatin no se queda en estas instrumentalizaciones de técnicas vanguardistas o en el homenaje sino que explora a través de la relación entre literatura y arte (si pensamos a la fotografía como tal) en un tipo de ficción en la que la pregunta por lo real se desplace a una pregunta por lo real de la ficción. En el sentido, en que esa galería final que el lector-espectador recorre entra en diálogo con la versión en prosa previa exigiendo al lector que se pregunte por su propio proceso de interpretación en esa primera lectura. Cuando Didi-Huberman (2014) a través de las figuras del hombre de la creencia y el de la tautología estudia el arte conceptual y el minimalismo, se detiene, a partir de esos objetos “simples” y “geométricos” de artistas como Donald Judd o Michael Fried en la experiencia del dar a ver y esgrime:

El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan

¹⁴⁹ Schmitter (2017) identifica que esta foto [figura 4] posee un encuadre diferente en la edición de Eterna Cadencia respecto de la de Alfaguara. Además, la misma fotografía nuevamente re-encuadrada fue utilizada en el texto de Bellatin *Las dos Fridas* (2005).

¹⁵⁰ Sobre esta filiación con las vanguardias en dos momentos de los Ríos (2015) anota: “Su inclusión en un texto escrito se vincula con la idea de manipulación y montaje como procedimientos herederos de prácticas artísticas vanguardistas” (7). Y también respecto del personaje de la declamadora y la canción de Buarque: “creando una especie de montaje oral, de carácter vanguardista” (7).

unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación del sujeto, por lo tanto una operación hendida, agitada, abierta (47).

Por ello, Bellatin en *Los fantasmas del masajista* “da a ver” no porque dispone de una galería de fotografías sino porque la imagen y la palabra ya están presentes al comienzo de la narración a partir de esos cuerpos diáfanos que el lector puede imaginar en el narrador carente de un brazo y el masajista delgado por la angustia. Cuerpos diáfanos que a través del relato oral (del narrador) diseñan otros cuerpos que a medida que avanza la narración se van opacando hasta convertirse en imágenes fantasmales.

Ahora bien, al comienzo de la historia en prosa, la narración diseña de manera bastante directa, sin metáforas (como es propio en Bellatin) una suerte de estampa fija en la que la presencia del masajista atravesando un momento de notable delgadez y la del narrador cuya espalda se contractura por la falta de su antebrazo derecho, exhiben como se ha dicho previamente, cuerpos anómalos pero también diáfanos. Estos cuerpos dejan ver la angustia del masajista por la pérdida (de su madre) y la carencia de origen del narrador (la falta de su antebrazo). Sobre esa imagen de unos cuerpos diáfanos en el sentido de que dejan “pasar la luz” y sus percepciones auditivas y táctiles transcurre el relato que de a poco muestra nuevos cuerpos (la mujer de la pierna amputada y la madre declamadora) que ya no serán diáfanos sino translúcidos tal como se explicitó. En efecto la estética que Schmitter lee en las imágenes fotográficas se anticipan en la prosa o, quizás, se re-significa, en tanto y en cuanto la historia de la declamadora mantiene una presencia ambivalente en el texto. Como se ha desarrollado con la figura de la *performance*, su historia siempre está referida, de sus actuaciones poco se dice, aunque sabemos que había llegado a ser muy reconocida en el ambiente

y que su técnica era novedosa. Al mismo tiempo, en ese discurso referido se narra su muerte como si su ausencia se duplicara. El pasado-presente de la madre coagula en una imagen fantasma (como la pierna de la paciente de João) que reencarna en una lora condenada a la repetición:

Cree además [el masajista] que el fantasma de la madre muerta está presente en el cuerpo del ave. Me dijo que lo despertaba todas las mañanas a las seis, utilizando el tono exacto de voz empleado por su madre para hacerlo [...] De la misma manera como la mujer que sufre dolores terribles en una pierna inexistente, João parece contar ahora también con una madre fantasma (68-69).

En este sentido, el cuerpo de la madre, de la lora, de la mujer carente de una pierna, y de aquellos personajes apenas referidos en las canciones populares: el albañil que cae de la construcción en el tema de Buarque o el joven malandro que tiene relaciones con su tatarabuela y luego la asesina se tornan translúcidos, a veces, opacos por esa presencia-ausencia de cuerpos que el texto va degradando como si la escritura también tuviera color. Referencias de esas historias breves, muchas veces mezclados con el sueño del propio masajista que vuelven aún más difusas estas presencias corporales.

Valeria de los Ríos (2015) establece una relación de analogía entre estas presencias-ausencias corporales y la fotografía y explica que todas estas alusiones se vinculan con la imagen fotográfica. Porque la prosa juega con huellas o testimonios de algo que ya no está y de este modo resalta lo espectral. Por ello, aparece el tema de la duplicación sonora a través de la contestadora automática que el masajista le regala a su madre y que simboliza la reproductibilidad. O bien, la profesión de la declamadora cuya actividad consiste en repetir oralmente un texto que ya fue escrito. Todas estas cuestiones, de los Ríos las vincula con la imagen fotográfica que reproduce un momento que ya no existe. Imágenes que al referir a un instante que ya no está

recuerda a la perspectiva de Didi-Huberman (2014) y su relectura de Benjamin sobre las imágenes dialécticas, el filósofo esgrime:

todos se paran como frente a una puerta abierta a través de cuyo marco no se puede pasar, o no se puede entrar [...] Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un delante-adentro: inaccesible y que pone distancia, por más próxima que esté-puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne-. Esto quiere decir, justamente-y de una manera que no es sólo alegórica-, que la imagen está estructurada como un umbral. Un marco de puerta abierta, por ejemplo. Una trama singular de espacio abierto y cerrado al mismo tiempo. Una brecha en una pared, o un desgarramiento, pero obrado, construido, como si hiciera falta un arquitecto o un escultor para dar forma a nuestras heridas más íntimas. Para dar a la escisión de lo que nos mira en lo que vemos, una especie de geometría fundamental (169).

Este análisis es desarrollado a propósito de los artistas Robert Morris o Tony Smith, entre otros, que a partir de sus imágenes de cubos, puertas, féretros o pórticos juegan con el fin. Para Didi-Huberman enterrar la imagen es seguir produciéndola y en el ejercicio de la mirada coincide el duelo y el deseo. Una *fantasmática* del tiempo, dice Didi-Huberman. De allí, que el lugar de la imagen importa al igual que el lugar que se abre en cada imagen que Bellatin selecciona para su texto [figura 5]:



“Urna donde depositaron las cenizas de la madre muerta (87)”. ©Mario Bellatin.

Figura 5

La imagen y el pie de foto invocan a la ausencia, al espectro que se abre a la vista del lector. La declamadora orbita como un fantasma tanto en el texto como en las imágenes que abren un umbral interminable en la mirada del lector.

Si como dicen Kozak y Stubrin (2015) la instalación y su variante de tecno-instalación a través de los recursos técnicos y las tecnologías problematizan su dimensión política, en *Los fantasmas del masajista* el dispositivo visual y enunciativo que Bellatin diseña para hacer experimentar al lector acerca del poder de la mirada, del lenguaje y de la conjunción de ambos alerta sobre la capacidad de la técnica (en este caso fotográfica) de producir imágenes no sólo dialécticas en el sentido de Didi-Huberman sino también ficcionales en las que el lector-espectador deba suspender la pregunta por lo real para adentrarse en lo real de una ficción que produce cuerpos angustiados, espectrales que se van oscureciendo en una atmósfera, un ambiente que al final nos envuelve en tanto experiencia real de lectura. Con “lo real de la ficción” me refiero al ejercicio que el texto impone al lector en su gesto interpretativo. La galería de imágenes supone volver a leer/mirar aquello que ya pasó por la vista del lector y que lo lleva a cuestionarse sobre nociones de trama, relevancias acerca de los temas, formas narrativas y representaciones mentales previamente esbozadas por el lector.

A propósito de esta cuestión, Mónica Bernabé (2015, 2017) al indagar sobre los límites de la literatura observa que en determinadas ficciones contemporáneas se presenta lo que denomina *el factor documental* y explica: “...insisto, no debe entenderse como una forma de documentar o referirse a lo real, sino como la puesta en funcionamiento de un dispositivo óptico, una suerte de materialismo que remite a una huella efectiva de lo real en el campo perceptivo” (2015 336). De modos divergentes, Bellatin y Cabezón Cámara recurren al *factor documental* en el que combinan un dispositivo óptico pero también enunciativo figurando *instalaciones literarias* en la

que lo conceptual y perceptual se asocian para crear dentro del soporte del libro un ambiente, un entorno y producir un reordenamiento de lo enunciable y lo visible para el lector-espectador.

Hay algo más que podemos advertir en estos procesos de producción que demuestran tanto Cabezón Cámara y Echevarría como Bellatin. Las reescrituras anteriores de *Beya* y la suma de las ilustraciones y las fotografías tomadas por Bellatin ostentan un proceso de producción abierto ya sea porque estos escritores practican más de un tipo de disciplina artística como el caso de Bellatin y sus experiencias como director teatral, cineasta, fotógrafo o por el trabajo colectivo en Cabezón Cámara y Echevarría en el que ambos participan de un mismo proceso productivo. Federico Galende (2014) analiza algunas prácticas artísticas experimentales de los años setenta e identifica la diferencia entre el artista operativo benjaminiano y el artista trabajador y observa que:

El artista operativo (...) cuenta todavía con la intención de dirigir a la conciencia del espectador una porción de verdad de la que ha sido despojado (le enseña por medio de las técnicas de montaje el distanciamiento o el extrañamiento, que el arte burgués ha tratado de engañarlo), mientras que el artista trabajador introduce sin ninguna intención en lo público la misma visibilidad de la que el trabajo de los trabajadores ha sido despojada (238).

Esta condición del artista trabajador que Galende lee en algunos artistas chilenos de los años setenta podría considerarse para pensar estos casos actuales. Las ficciones exhiben un proceso y el artista ostenta su condición en el trabajo¹⁵¹. Una condición que se evidencia creativa, conceptual como una política de la producción literaria: pensar, trabajar, hacer y producir revitalizando el oficio del escritor.

¹⁵¹ No es casual que muchos artistas y escritores contemporáneos trabajen en sus obras a partir de desechos, residuos que el sistema capitalista expulsa como forma de reflexión o crítica sobre el actual mundo del trabajo. Para una aproximación sobre este eje Cf. Isabel Quintana “Arte y trabajo: vidas precarias”. *Estudios de Teoría Literaria*. Revista digital: artes, letras y humanidades, Año 5, Nro. 9, marzo 2016. Facultad de Humanidades / UNMDP.

Algo de esto nos devuelve a la figura de Duchamp cuyos *ready-made* eran objetos manufacturados y extraídos del ámbito industrial, del mundo del trabajo para ubicarlos en otro contexto. En este sentido, es que tanto Oyarzún (2000) como Kozak y Stubrin (2015) vinculan a los *ready-mades* como precursores de la instalación. Las fotografías de Bellatin en *Los fantasmas del masajista* ya utilizadas o no, cuyos referentes contienen esa indiferencia característica del *ready-made* duchampiano, las referencias descentradas de los dibujos de Echeverría sobre Kill Bill, Houdini, Juana de Arco, la Virgen, se disponen y montan como parte del entorno necesario para el desarrollo de cada ficción¹⁵². En definitiva, la *instalación* se figura a partir de un montaje de elementos herederos de los *ready-made* duchampianos. Entre la *puesta en escena* de cuerpos, actuaciones, subjetividades y también objetos en estos últimos casos, las ficciones gravitan bajo la estela del *ready-made* que, como anticipé en el capítulo precedente, buscan la manera de hacerlo operar en el terreno de la escritura.

¹⁵² Me refiero a lo que explicité en el primer capítulo acerca de la elección del artista sobre el objeto indiferente. En la estructura misma del *ready-made* se halla la indiferencia con la que luego el espectador se identificará. En este caso, Bellatin elige fotografías de sujetos, personas, lugares que nada tienen que ver con lo que el pie de foto pretende indicar: ¿Por qué ese sujeto y no otro para estar en lugar de Waldick Soriano? ¿Por qué esa espalda de un desconocido para referirse a la espalda del sueño del masajista? Del mismo modo podría decirse de los dibujos de Echeverría ¿por qué evocar a Houdini, Kill Bill, Juana de arco dentro de las posibilidades del paradigma?

CAPÍTULO III

Modos del Ready-made

*«Les he tirado a la cara
el estante de las botellas y el orinal
y ahora los admiran
por su belleza estética»
[Marcel Duchamp, 1962]*

*<<Contra toda opinión, no son los pintores
sino los espectadores quienes hacen los cuadros>>
[Marcel Duchamp]*

Ready-made literario

Previamente analizamos la figura de la *instalación literaria* como modalidad de la *puesta en escena* a partir de un montaje de elementos (cuerpos y objetos) que se ponen en escena como una herencia del *ready-made* duchampiano. No obstante como se ha desarrollado en el primer capítulo, el propio *ready-made* se transpone en la escritura y permite no sólo “poner en escena” sino además otorgarle densidad conceptual a las narrativas. La figura del *ready-made* tal como esta tesis la construye adquiere sus modos de funcionamiento en las ficciones. Se trata de una alusión o presencia que siempre está latente en pequeños detalles que se diseñan (un personaje, un objeto, un motivo, una estructura o secuencia textual, una escena enunciativa) y que inadvertida, está ahí para recordarnos que la literatura puede funcionar como “un puente de plata entre lo hecho y no hecho” en palabras de Aira.

Una observación se impone para llevar a cabo esta empresa y es que la figura del *ready-made* tal como se ha desarrollado en el primer capítulo se despliega de su puesta en funcionamiento en la escritura a partir de las conceptualizaciones que Aira realiza de la obra duchampiana. Esto quiero decir, que en los textos que se analizan en este capítulo, se procura identificar, analizar y exponer desvíos de la categoría artística incluso cuando estas reformulaciones se alejen de la propuesta duchampiana original. No solo porque en su traspaso a la escritura la figura pueda operar de modo oblicuo sino porque a lo largo de la historia del arte el propio concepto de Duchamp sobre todo a partir de los años cincuenta cuando éste volvió a ver la luz en el campo artístico de la mano del arte Norteamericano ha sido re-interpretado y caracterizado de diversos modos. Esta impronta es uno de los rasgos que ha hecho perdurar al *ready-made* y sus sucesivas re-elaboraciones. Así, Buchloh (2009) al explorar la historia del arte conceptual propone pensar diferentes fases de recepción sobre la obra de Duchamp.

Argumenta que en las dos primeras, a partir de los norteamericanos Johns y Rauschenberg a comienzos de los años cincuenta, y de Warhol y Morris a principios de los sesenta, las reelaboraciones se fueron ampliando hasta el punto que, luego de 1968, año tomado en cuenta como una tercera fase de recepción, la comprensión de este modelo por parte de los artistas conceptuales privilegia la declaración de intenciones por sobre la contextualización. Esto significa que persiste la afirmación de “esto es una obra de arte” por sobre los rasgos de objeto de uso y consumo como producto de la producción industrial o su carácter serial o dependencia a un contexto que les da sentido. Asunto que por fuera de la etapa del conceptualismo fue repasado, recuperado e incluso re-interpretado como veremos más adelante a partir de las revisiones de Bourriaud (2009). En línea con Buchloh, Foster (2001) en su desarrollo sobre los retornos de la vanguardia a partir de las neo-vanguardias también propone diferentes instancias de recepción en las que diversas generaciones de artistas desarrollan re-elaboraciones del paradigma del *ready-made* para hacerlo transgresivo en su contexto. Entonces, Foster explica que en el arte conceptual a partir del *ready-made* se explora el aspecto enunciativo de la obra; en el minimalismo o el arte pop, en cambio, se concibe al *ready-made* como un artefacto que tematiza la serialidad de las imágenes u objetos del capitalismo avanzado o también; que en el arte específico de los años setenta se concibe a esta categoría artística como una “presencia física”, entre otras posibilidades que destaca el crítico.¹⁵³

Estos relevamientos de la crítica del arte demuestran el derrotero que tuvo y sigue teniendo el *ready-made* duchampiano producido a principios del siglo XX y

¹⁵³ Cf. También algunas conceptualizaciones que se han desarrollado en el primer capítulo a partir de los análisis de Oyarzún, Pablo (2000), Bourriaud (2009) Op. Cit. Y cf. Huyssen (2006) quien contextualiza la relación entre Duchamp y Warhol en “Warhol y Duchamp: una digresión en la historia del arte”, *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. Además véase Infra. Capítulo I, página 73 el comentario sobre García Díaz y Villalobos quien refiere a la transposición de procedimientos vanguardistas en la literatura en general y de César Aira en particular.

recuperado con mayor énfasis hacia mediados del periodo hasta la actualidad. Por su parte, Boris Groys (2014) plantea que desde Duchamp y su uso del *ready-made*, el mayor cambio radica en la posibilidad que tiene el artista de producir obras de un modo alienado e industrial al tiempo que esas obras conservan dicha apariencia. Ejemplos de ello son Andy Warhol y Donald Judd (desde estéticas diversas) en donde se puede apreciar que la conexión entre el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra se interrumpió justamente por estas condiciones de producción. En la actualidad, para Groys también persiste esta condición sumada a otras como la de los medios contemporáneos (redes sociales, Internet) que posibilitan al público global compartir y producir fotos, videos que no se diferencian de las obras que el filósofo denomina post-conceptuales. Para muchos artistas y críticos este fenómeno del borramiento del trabajo en la práctica artística ha sido visto como una liberación del trabajo mismo. El artista se torna un portador de ideas más que un sujeto de trabajo duro ya sea alineado o no. De esta manera, la estrategia del *ready-made* duchampiano parece minar los derechos de propiedad intelectual logrando que el arte y la cultura tengan un uso irrestricto del público. Sin embargo, para el filósofo alemán, indagando sobre los modos de funcionamiento del arte (traslado de obras, construcción de espacios para el museo, galerías o instalaciones), del mercado y del universo de internet considera que el “arte post-Duchamp” se revela como un trabajo alienado y abstracto por sobre el creativo. En definitiva, lo que produce valor artístico es un trabajo inadvertido en la construcción y creación de espacios destinados al arte.

En consonancia con lo referido, Bourriaud (2009) se propone leer a Duchamp desde la ideología de su tiempo para cuestionar la noción de “apropiación” con la que se leyó al *ready-made*. La aparición de este objeto de arte novedoso implicó un “gesto-límite” y aumentó el propio léxico del arte. Para argumentar en contra de la idea de apropiación,

el crítico parte de la categoría de indiferencia a la que remite Duchamp en varios de sus escritos para destacar el punto de partida para la confección de un *ready-made* en contraposición aquel término que el propio Duchamp nunca utilizó. Esta noción de indiferencia significa que el artista elige un objeto que le es indiferente, es decir, que carece de la belleza estética y retiniana de la pintura y la escultura, y en esa elección se evidencia, para Bourriard, el acto contrario a la ambición en la que se funda la propiedad. Justamente porque el *ready-made* implica ofrecer una nueva idea sobre un objeto, es decir, sustraerlo de su territorio y de allí que la noción de apropiación no tiene vigencia. De este modo, el crítico explica que Duchamp encuentra en el *ready-made* una “fórmula estética de la desposesión” (173).

Tanto las perspectivas de Groys como la de Bourriard resultan operativas para deliberar sobre los modos del *ready-made* en las narrativas en cuestión. Así, la óptica contemporánea de Groys desde una lente marxista es iluminadora para pensar qué ocurre entre el cuerpo del escritor puesto en la ficción (narradores que escriben, poetas que originan canciones-poemas, escritores que publican) y la escritura que producen. Por ello, indagar sobre la condición del cuerpo, de las subjetividades, de la imagen de escritor/a en las ficciones nos conduce hacia dos lugares posibles. Por un lado, el *ready-made* como figura del arte establece una conexión con el cuerpo del artista, del escritor o escritora y/o narrador/a de las ficciones en cuestión; y por otro, existe un vínculo con un cuerpo textual que responde a la propia materialidad de la escritura. Asimismo, la perspectiva althuseriana de Bourriard sobre la “estética de la desposesión” (referida anteriormente) enfoca los textos literarios puesto que son susceptibles de analizarlos a partir de los modos en que el espacio de la villa, el diseño de objetos, los derechos de autor, el contexto de la sociedad capitalista que las narrativas elaboran se vinculan con cuestiones de posesión o des-posesión a partir del

ready-made literario. En este sentido y para encuadrar este concepto duchampiano, el *ready-made* en los textos del corpus asume sus propios modos y características que resultan productivas para la intervención crítica y analítica de un rasgo (formas de transposición del *ready-made*) que ciertas literaturas contemporáneas empiezan a demandar.

Para profundizar en torno a esta figura dos modalidades son posibles de identificar: “El relato como libro o el libro como relato” y “Entropías literarias”. En el primer caso, se trata de partir de las escenas enunciativas que algunas ficciones despliegan y detenerse en narradores que son artistas o escritores que relatan su periplo a partir de una experiencia corporal. Aquello que he mencionado sobre convertir la experiencia en materia para narrar y que anticipé a partir del concepto de *libro ready-made* que Aira propone en su ensayo *Las tres fechas*. Desde este punto de partida la figura de un libro emerge a veces duplicado en el propio libro que lee el lector; otras, la imagen de un libro oculto, subsidiario al relato que se esboza a partir de retazos, alusiones o referencias como sinécdoque de un libro por venir o ya hecho y por último, un libro que emerge de la vida del artista y habita el relato ¿Por qué figurar una imagen de libro que se está haciendo? En la era del blog, del texto digital, de la cibercultura y del canon digital (Mendoza 2011) ¿Por qué volver a una imagen como la del libro impreso? O tal vez, la pregunta pueda transformarse en otra ¿De qué tipo de libro se trata? Estas son algunas preguntas que guiarán la primera sección.

En cuanto a la segunda, *entropías literarias*, el nombre está inspirado en este vocablo que se define como un término de la física para referir a “un desorden del sistema” (según la Real Academia Española) y que Cabezón Cámara utiliza con frecuencia en sus ficciones para describir cosas que normalmente no suelen estar juntas. De allí que esculturas deformes de santos habiten la villa El poso o que la cabeza (exorbitante) de

una virgen sea transformada con dientes de rubí, cabellos de hilo de oro y ojos de zafiro entre otros cambios (*La Virgen Cabeza*). También que un cuerpo totalmente carbonizado funcione como objeto de arte (*Romance de la negra rubia*) o una cara deformada lleve el paisaje en su rostro (*Un episodio en la vida del pintor viajero*) o que un trabajador alienado realice una representación teatral de un pesebre viviente (*Mano de obra*).

Speranza (2006) a partir de su análisis sobre el continuo aireano ofrece una clave de lectura para profundizar: la relación entre la entropía y lo informe (recuperado de Bataille) resulta productiva ya no para pensar en el proyecto literario de Aira que Speranza despliega, sino también, para leer los vínculos entre literatura, arte y lo que las narrativas proponen como marginal o popular que se ha desarrollado en el capítulo precedente y que continúan en este. Se trata, entonces, de personajes y objetos entrópicos que se exhiben o son observados como objetos de arte (a partir de algo ya hecho) o bien, de objetos cotidianos intervenidos que habitan un espacio entre el culto y la funcionalidad. También se trata de cómo estos personajes y objetos se insertan en un contexto de consumo de arte, de bienes y productos culturales invitando a reflexionar sobre los roles de los escritores en tanto productores, consumidores como también el de los lectores/espectadores. Estas son algunas cuestiones relevantes que guiarán el segundo y último apartado.

El relato como libro o el libro como relato

Uno de los modos en que la figura del *ready-made* cobra presencia en el texto ficcional se vincula con aquella idea que esboqué en el primer capítulo (Véase Infra. Cap. I, páginas 71-72) que Aira denomina *libro ready made* en su ensayo de *Las tres fechas*. Para el escritor aquellos casos como el de Ackerley quien escribe a partir de su diario de viaje o el de Foster quien se limita a recopilar sus cartas y editarlas en forma de libro son *libros ready-made* porque ya estaban escritos desde el momento en que se sucedieron los hechos y actúan retrospectivamente sobre éstos. Esta lectura resulta sugerente para analizar un modo de funcionamiento de esta reformulación aireana del *ready-made*. La vida del artista o escritor se vuelve libro desde el momento en que su vivencia se narra como un acontecimiento. O en verdad el libro ya tenía existencia a partir de las propias experiencias del artista o escritor. Aclaremos: experiencias ficcionalizadas en personajes que mucho o poco tendrán que ver con las experiencias reales de los escritores. Más allá del grado de autofiguración que las novelas del corpus presenten cabe destacar que el *libro ready-made* funciona como una figura que parte de lo hecho (un episodio de la vida del narrador, por ejemplo) hacia lo no hecho (constituir la experiencia en un libro impreso, una canción, una memoria escrita) y se despliega fuertemente en las ficciones que este apartado recorre. En esta sección se trabajan las novelas *La Virgen Cabeza* y *Romance de la negra rubia* de Cabezón Cámara en un primer momento, *El Gran vidrio* de Bellatin en un segundo momento e *Impuesto a la carne* de Eltit en una tercera instancia.

El *libro ready-made* aireano encuentra un grado de complejización en la novela *La Virgen Cabeza*. Puesto que, a través de la enunciación escénica aquella en la que Qüity narra su periplo y Cleo interviene la escritura, surgen diversas figuraciones del “libro”

que merecen su desarrollo específico. Para comenzar, la pregunta de partida es la más evidente: ¿Por qué *libro ready-made*? en la conceptualización de Aira, expuse que éste se refería aquellos casos en los que el escritor compila escritos de vida cotidiana (diarios de viajes, cartas) y los ofrece como libro. Pero también me referí a esa potencia que alberga toda la literatura de actuar de modo retrospectivo sobre los hechos en virtud de que ese material del que está hecha la literatura siempre es susceptible de pensarlo como fragmentos, episodios, alusiones de la vida del escritor (sean explícitos o implícitos). Pero además hay otra cuestión para deslindar: en el caso de *La Virgen Cabeza* si bien hay atisbos relacionados con autofiguras siempre se trata de una magnificada ficción. Aunque en el epílogo final se quiera indicar lo contrario. Así, la novela presenta a una narradora que se figura como escritora y realiza una serie de operaciones de escritura a saber:

- a) Relata su experiencia desde que ingresa a la villa, la desalojan y se dedica a escribir.
- b) El relato que el lector lee aparentemente es el libro que la narradora está escribiendo en su presente de enunciación y que incluye las grabaciones orales de Cleo transcritas por Qüity.
- c) Además, la narradora a lo largo de toda la novela refiere a la composición de una ópera-cumbia, al parecer en autoría compartida entre ella y Cleo, cuyos derechos de copyright prohíben su reproducción. Aunque el lector puede suponer que parte de esta ópera-cumbia está referida en varios epígrafes que inauguran los capítulos y que, en efecto, son versos de rima libre en *spanGLISH*. Como si esa canción fuera una nueva versión del relato del libro.

- d) Por último, como resultado de la impresión del libro que el lector supuestamente lee se añade un epílogo en donde se agrega una carta que Cleo le deja a la narradora, un comentario de ésta y una respuesta para Cleo.

Como advertí con la enunciación escénica, Qüity relata su historia alternando un presente de enunciación y un pasado reciente que le permite establecer una reflexión acerca de los hechos que cuenta al tiempo que le muestra al lector la versión de Cleo como indiqué en a y b. Esta característica general de toda la novela da lugar a las diversas imágenes de libro que esa escritura engendra: “Y ahora estás haciendo este libro y yo me imagino que se lo vas a vender a Hollywood y que el hijito trolo y salvadoreño de Madonna va a interpretar mi papel” (24) esta es la voz de Cleo que graba, pero también la propia de Qüity que refiere a su propia escritura: “Por eso este salón blanco, estas ventanas blindadas, esta temperatura controlada. Escribo lo que pasó antes y nada o casi nada varía a mi alrededor... (27)”. La narradora constantemente marca la diferencia entre su presente de enunciación primero refugiada en el Tigre y luego instalada en Miami una vez que los hechos (el periodo de prosperidad en la villa y posterior desalojo violento) pasaron. Del mismo modo que como parte de un pasado un poco más reciente, Qüity compone las letras de una ópera-cumbia que lanzó a la fama a Cleo como se indicó en c: “Qüity, mi amor, yo me doy cuenta de que estoy en la tele por la Virgen y por los muertos y por vos que escribiste casi todas las letras de la ópera cumbia que me lanzó a la fama latina mundial” (24). Qüity refiere a los derechos de copyright: “Fue acá en Fort Lauderdale donde le compusimos estos versos al Torito. Podemos incluirlos en el libro porque no son parte de la ópera cumbia” (100). Una ópera-cumbia que funciona como una escritura enigmática puesto que no se reproduce en la novela o justamente lo contrario cuyas alusiones abren una posibilidad. Se trata del conjunto de epígrafes con el que

comienzan muchos capítulos: “Todo empezó con los canas/que me rompieron la cara/ahí vino Santa María/que me la dejó bien sana/y dijo que no quería/que yo ande chupando pijas/como crazy todo el día” (33). Este es el primer epígrafe que aparece en el quinto capítulo y que muestra dos cuestiones: por un lado, que esa ópera-cumbia está escrita en primera persona puesto que la canta Cleo aunque sabemos que la letra le pertenece a Qüity. La segunda, que si bien es exigua su presencia y más adelante se intensificará, está escrita en español con algunas palabras o expresiones en inglés (el verosímil podría ser porque las protagonistas residen en Miami) pero también advierte sobre el auto-exilio al Norteamérica (ironía con la que trabaja la novela) y la combinación de la lengua literaria y popular: “En el humus sin igual/ de esta pampa singular/nos pusimos a cavar/ y nos brotó un manantial: más fuerte que carro hidrante,/mejor que gas hilarante,/ fuente de agua mineral/milagroso y refrescante/como las waves del Jordán (69)”. O: “Aguante, Virgen Cabeza/que esta Catedral miseria/is very serious thing/aunque una fiesta sin fin de pura merca y cerveza nos tenga de la cabeza (85).” Masiello (2001) establece que frente a ciudades neoliberales que construyen relatos totalizadores surgen proyectos literarios que intentan intervenir y construir desde el fragmento y desde una propia invención. En este sentido, para la crítica la inscripción de lo popular retorna para sostener esta tensión. De esta manera, las narrativas se asientan en su rebelión contra el orden establecido y de allí que los temas, los espacios y los lenguajes que las ficciones despliegan se vuelvan “ingobernables” explica la crítica. La mirada de Masiello advierte acerca de algunas características que las ficciones despliegan en torno a esta cuestión de lo popular. En *La Virgen Cabeza* esta presencia se desarrolla en diferentes planos (el espacio de la villa, los temas centrales que urde) pero sobre todo en la puesta en abismo que se ilustra a través de la escena enunciativa entre Qüity y Cleo.

Esto significa que la combinación y unión de la lengua intelectual de Qüity y la villera y travestida de Cleo inscriben una invención de lo popular que desarticula relatos homogéneos.¹⁵⁴ Por ello, todos estos epígrafes de la ópera-cumbia además duplican la historia que el libro cuenta: el momento epifánico de Cleo, la creación del estanque, la fiesta en la villa, entre otros sucesos. Como si se tratara de un relato miniatura que ofrece la misma historia con variaciones como las del verso la lengua y la enunciativa, un gesto barroco propio de la impronta de Cabezón. En este sentido, la conjunción entre Qüity y Cleo, una escritora de clase media devenida villera; la otra, de clase baja devenida médium y artista popular conjugan escritura y oralidad creando un cuerpo escrito en el que la prosa y el verso se anudan para producir un corpus textual: un novela a dos voces, una ópera-cumbia y versos para un amigo muerto (me refiero al poema que se inserta en la novela). Esta insistencia en el lenguaje poético que Cabezón elabora por debajo de la trama sirve para trabajar con los efectos en el lector y que es trabajada por la escritora no sólo en *La Virgen Cabeza* sino también en el resto de sus novelas, de allí que se haya señalado la base octosílaba que utiliza en *Beya* y *Romance de la negra rubia* respectivamente. Aquello que Masiello (2013) observa en la poesía en tanto que construye un cuerpo. A partir del acento, la entonación o el ritmo es que pueden surgir lecturas alternativas y “tocar el oído del lector” como expresa la crítica. No olvidemos los juegos con el lenguaje que Cabezón Cámara dispone en la trama no sólo al insertar poemas con determinada métrica y ritmo sino también otros fragmentos como la propia ópera-cumbia y los versos pero también en su prosa cuya cadencia involucra la cuestión sonora y el ritmo como

¹⁵⁴ Masiello (2001) esgrime: “Aunque a menudo es acusada de actuar en favor de los intereses de las elites, como tantos críticos culturales han señalado últimamente, la literatura que regresa a los orígenes populares expone las mutilaciones del cuerpo social y revisa esas suturas con las que se pretende inútilmente ligar las partes fragmentadas. Finalmente, nos permite reflexionar sobre las intervenciones del conocimiento para llenar los vacíos y nos incita a pensar en el movimiento que gobierna la política y la forma de los textos” (287).

característica que se destacan de su escritura. Como dice Masiello a propósito de algunos textos poéticos que trabaja, tratan de crear una experiencia de lectura que involucra al cuerpo de quien lee. Esta puesta de Cabezón Cámara de un lenguaje subrepticio que juega con lo poético sirve para sostener la otra línea narrativa: la tematización permanente entre vivir o escribir, entre contar la vida de la escritora o realizar una “pura ficción” que se presenta como un contrasentido en el personaje-escritora que narra su vida. *La Virgen Cabeza* figura un *libro ready-made* que instala la paradoja entre “vivir o escribir” o “vivir para escribir” porque desde el momento mismo de los acontecimientos el libro ya está hecho. En este sentido, esta tematización es inseparable de la forma del relato.

De forma similar, la narradora de *Romance de la negra rubia* tematiza su escritura a partir de la enunciación escénica en la que el lector advierte que ella narra desde un lugar de escritora luego de haber transitado una experiencia única que, como he señalado, fue sobrevivir a su acción de quemarse a lo bonzo, enamorarse e injertarse el rostro de Elena. Siempre el presente de enunciación es el de la escritura retirada: “Acá estamos ella y yo frente al espejo de su boudoir, el que dejó para mí como dejó este piso de mil metros que ahora compartimos con Tadzio y Hans, donde yo escribo, tomo vino y trato de no fumar y ellos no sé muy bien qué hacen con su vida...” (53-54). O: “...y se abrió la primera fisura de la grieta que nos juntó como siamesas la que me hizo a mí ser yo y mirarla a ella cada vez que me cruzo en un espejo y cada tarde cuando escribo como si hablara con Elena con su boudoir: escribo viéndonos. Escribo con ella para ella y así acabamos las dos con esta obra (55).” Una escritura que se multiplica en estas escenas que son estructurales para la trama. Por eso también posee un epílogo cuyo subtítulo es “Ahora” donde Gaby narra su presente a partir de una escena de escritura:

Cuando alzo la vista lo que veo es el río. Me despierto temprano, no tanto como para ver los reflejos rosados del amanecer en el vasto horizonte marrón y celeste de mi piso vigésimo, pero lo suficiente para gozar de la mañana [...] Supongo que dicho esto, dicho qué es lo que me hace feliz hoy, no hace falta que aclare que llevo una vida tranquila y que tengo un escritorio contra una ventana y que desde ahora, desde acá mismo, me relato mi vida porque creo que es un libro. Porque siempre quise escribir uno y ha de ser que soy una de esas personas que no pueden separar arte de vida y la vida me quedó así, medio barroca, retorcida como una torre de Borromini, confusa, agujereada, pegoteada, derretida, diría, con los contornos que no termina de transformarse en otra cosa y no puede ser más que lo mismo en un derrumbe congelado antes de licuarse del todo. Desde esa caída que no cae, desde esa suspensión escribo. Y escribo cosas como esta (68).

Gaby escribe un romance de su vida, de un conjunto de vivencias que la transforman de manera radical y de la que pareciera que la única forma de capitalizar ese pasado reciente es por medio de la escritura. Porque *Romance de la negra rubia* busca tematizar y convertir en procedimiento la vida de una artista-escritora que quiere acercar el arte (y la literatura) a la vida pero aunque diga que lo hace, la novela exhibe esto como una problematización: o se vive o se escribe cuestión sobre la que la literatura siempre produce, reflexiona y genera hipótesis como respuesta. Por ello, para escribir, Gaby necesita alejarse, retirarse y permanecer en soledad. La protagonista deja su militancia, renuncia a su puesto de gobernadora, se corre de la acción o podríamos decir que se “sale de la vida” para dedicarse a la escritura. Como si fueran destellos de la figura que Barthes (2005) piensa para escritores como Kafka, la de la soledad práctica, empírica que tiene el autor a la hora de escribir. Barthes reflexiona sobre la soledad como necesidad en tanto una condición trascendente del “Hacer la Obra” o como florecimiento en tanto “Aflojamiento de las restricciones impuestas por el mundo” (313). Claro que se trata de Gaby que poco tendrá que ver con la Gabriela autora y por ello, la soledad se figura en el nivel del relato como si se tratara por

medio de la escritura ficcional de reflexionar sobre *la escritura de vida* a la que alude Barthes (2005) quien esgrime: “La experiencia-en la obra proustiana-bajo su nueva luz, introduce, diferente de la biografía, la *escritura de vida* (...). El principio nuevo que permite esta nueva escritura= la división(...) incluso la pulverización del sujeto” (278-279). Se trata no de una simple adecuación de la escritura y la vida (una simple biografía dice Barthes) sino de las escrituras y los fragmentos de los planos de la vida. De este modo, se figura un *libro ready-made* que devuelve al lector una historia hecha de retazos de una vida de ficción. Se vuelve más interesante esta tematización entre la escritura y la vida si prestamos atención a las formas de producción que desarrolla Cabezón Cámara en la que el trabajo en colaboración, la re-edición de un texto con cambios o la realización de un mural colectivo –como he señalado respecto de *Beya*– justamente perfora una idea solitaria de la escritura.

Por ello, en ambas novelas el *libro ready-made* se disemina en diferentes pliegues del texto cuyo objetivo es transformar en tema y procedimiento el viejo dilema del escritor que vive o escribe. El intento por horadar esta diatriba se encuentra socavado por el simulacro y la ficcionalización que más que acercar la literatura a la vida re-instalan una idea de libro literario como sitio de supervivencia de la escritura. De una escritura impresa, de un libro que convive con otras formas de producción (no olvidemos que la narradora también escribe un blog), de la cibercultura, de un libro que se alude, figura, tematiza para perdurar en los pliegues de la ficción. Porque las novelas profundizan acerca de los modos de producción tanto de la literatura como del arte. Y en este sentido, Cabezón Cámara hace visible esos procesos en la que conviven diversas leyes en torno a la propiedad intelectual al referir al copyright de la ópera-cumbia o al copyleft implícito del blog que la narradora escribe en *La Virgen Cabeza*.¹⁵⁵ En cuanto

¹⁵⁵ Al copyright se le opone el copyleft y las licencias *Creative commons*. El copyright es la licencia que protege el derecho de reproducción y supone que nadie puede, sin permiso de su dueño, hacer

al primero, la narradora advierte que debido a esta licencia no puede reproducir la canción en cuestión. Sin embargo, la protagonista decide a través de la posibilidad de los epígrafes-poemas, hacerlo parcialmente. Este detalle del relato exalta lo que se puede considerar como “indiferencia” duchampiana por parte de la narradora. Que- siguiendo a Bourriaud- se desvincula de la idea de apropiación. Porque su elección desinteresada convierte a esos fragmentos en pequeños ready-mades de la ópera-cumbia a la que se alude. En este caso, no se trata de un objeto cotidiano sino de una operación semejante a “LHOOQ” de Duchamp en la que se parte de un objeto artístico y obra pre-existente. Los fragmentos parciales de la ópera-cumbia se desplazan del campo de la canción sacra y popular que lanzó a la fama a las protagonistas hacia el terreno de la novela para profanar los mecanismos legales del derecho a la propiedad intelectual. Porque en definitiva, la narradora también escribe su vida en un blog cuya información está disponible y libre para todos. Se trata de una profanación ficcional, que se vuelve tema, forma del relato pero que en definitiva sigue manteniendo la firma de la escritora: Cabezón Cámara, autora de *La Virgen Cabeza*. Una firma que funciona como acto de expresión, como “gesto” de autora que instala un vacío tal como Agamben (2009) esgrime a propósito del conocido texto de Foucault sobre ¿Qué es un autor? de 1969. Precisamente esta condición intrínseca es la que permite hacer funcionar la figura del *ready-made*. Bourriaud considera como punto central de esta categoría la del desplazamiento que implica que el objeto artístico funciona plenamente cuando se exhibe en el museo. Y esto es lo que conlleva a una contradicción absoluta como rasgo fundamental del *ready-made*. En este sentido, tanto el *ready-made* duchampiano y los pequeños fragmentos de la ópera-cumbia de *La*

reproducciones o copias de una obra con esta licencia (o película, imagen, etc.). En cambio, el copyleft es una estrategia que tiene el objetivo de favorecer la libre copia, distribución y circulación de las obras, de parte de ellas o de sus versiones modificadas. A partir de esta idea, se creó una licencia llamada *Creative commons* (su traducción aproximada sería “bienes comunes creativos”). Esta licencia se utiliza mucho en blogs, bancos de imágenes y sonidos.

Virgen Cabeza no se ubican en ningún campo en particular sino que se encuentran entre dos zonas sin establecerse en ninguna. La fama de la ópera-cumbia es tan conocida por todos-argumenta la novela-que no tiene sentido referir a ella pese a que su reproducción parcial indique lo contrario. Si hay una estética de la desposesión como lee Bourriaud en el *ready-made* de Duchamp esta viene dada por la firma que articula a propietarios y desposeídos bajo un mismo mecanismo: la exposición (y producción) del objeto. Esto significa que la exposición sucede cuando una obra se firma con un nombre propio para dar validez ante los lectores (el público dice Bourriard) a un conjunto de formas: un *libro ready-made* que forma el relato de Qüity, la ópera-cumbia, el poema al amigo muerto o el blog de la narradora.

Como contrapunto, Mario Bellatin en *El gran vidrio*, particularmente en las autobiografías “La verdadera enfermedad de la Sheika” y “Un personaje en apariencia moderno”, aborda una idea de libro cuya línea entre literatura y vida se amalgaman para producir un relato que nunca es el libro que el lector lee pero siempre se parece y cuyas alusiones conducen a una obra abstracta, abierta y en proceso. El narrador y escritor aparece miniaturizado en la ficción como el escritor mario bellatin.¹⁵⁶ Cuando abordé la enunciación escénica me referí a dos cuestiones de *El gran vidrio*: en “La verdadera enfermedad de la Sheika” emerge la imagen de un escritor que sueña, entra en trance y encuentra allí su fuente de escritura y en “Un personaje en apariencia moderno” en cómo la literatura y la vida producen un efecto de choque, de confrontación al combinar escenas de la vida de Bellatin y su hacer como escritor con las múltiples personalidades de las autobiografías: niño, escritor, religioso, mitómana, marioneta, el escritor mario bellatin, etcétera. De esta manera, mientras que en “La enfermedad de la sheika” se hace referencia a dos libros distintos uno que pareciera ser

¹⁵⁶ Para una lectura desde el abordaje autobiográfico sugiero las lecturas de: Cherri, Leonel (2015, 2016) y Donoso, Macaya (2017) Op. Cit.

la historia que el lector está leyendo y el otro, el sueño que le vendió a la revista *playboy*, lo que conforma el centro del relato en realidad es un corpus de textos, de historias sobre el sueño, el recuerdo y el trance del narrador vinculados a sus prácticas religiosas en las que vivir y escribir son coincidentes con la imagen del autor Mario Bellatin y por lo tanto el *libro ready-made* ya está sugerido en el texto. Cabe recordar que esta autobiografía comienza con la visita del narrador a la casa de un supuesto matrimonio que él dice haber retratado en su último libro, que la mujer y el marido lo insultan por haber vendido el sueño a la revista (titulado “La enfermedad de la sheika”), y que en ese marco, el narrador recuerda la historia de la líder espiritual, un sueño y una serie de accidentes que multiplican los relatos circulares. De allí que la autobiografía remita a un corpus de historias, relatos y textos que se diseña al interior de la autobiografía; nominalizo algunos para ilustrar este corpus textual que trazan el propio cuerpo de la escritura:

1. Relato sobre la visita del narrador a un matrimonio que retrata en su último libro y que tiene un perro carente de pelaje llamado Lato.
2. Relato sobre el padre del amigo del narrador a quien ese perro le perteneció anteriormente.
3. Alusión a un sueño del narrador vendido como relato a la revista *Playboy*.
4. Relato del sueño místico sobre la enfermedad de la sheika.
5. Recuerdo de otra derviche de la comunidad sufí, Cherifa quien fue atropellada por un vehículo cuando salió a comprar el té.
6. Dentro de este recuerdo, evocación del narrador acerca de un sueño con Cherifa viajando en un autobús con la mujer del comienzo de la autobiografía y el perro carente de pelaje, Lato.

7. Relato de un sueño de muerte sucedido de un trance en el que el narrador lleva al hombre del matrimonio en una ambulancia. Esto desencadena:
8. La noticia de la muerte del amigo, Nuh, afectado por el sida en cuyo velorio los derviches giradores realizan su liturgia.
9. Recuerdo de la muerte del amigo caído desde el coro de una iglesia.

Estos son algunos de los relatos que se van imbricando en la autobiografía; entre recuerdos, trances y sueños pero también rituales, profecías y literatura (los libros que escribe el narrador) ocurren estas historias en diversos planos cuyo pasajes o transiciones no son del todo claras. Como he señalado en el capítulo anterior, entre el sueño y la vigila, entre la experiencia y el recuerdo, el narrador que carece de un brazo (cuya prótesis fue arrojada al Ganges) escribe su vida concomitante y análoga a la imagen del autor “Mario Bellatin” (que carece de un brazo, que se convirtió al Islam, que es escritor) en la que conjuga lo ya hecho con el futuro por venir: “La escritura como profecía, ha dicho la sheika en más de una ocasión. No en vano en la religión islámica el milagro es un libro y nosotros somos sólo una letra de ese libro” (98).¹⁵⁷ En este sentido, se trata de un corpus textual concentrado en la imagen de un libro, un *libro ready-made* capaz de unir sueños y profecías realizadas en el instante mismo que el narrador/autor las evocó o imaginó en sus sueños, experiencias y recuerdos.

La tercera autobiografía “Un personaje en apariencia moderno” complejiza estos niveles para confrontar eso que se reconoce como “la vida del escritor Mario Bellatin”¹⁵⁸ y el juego de la ficción en la que sus otras personalidades se despliegan: la marioneta, la mitómana, el escritor, todos ellos narradores de esta autobiografía. Alan

¹⁵⁷ Como se ha mencionado en el primer capítulo, esta idea de la profecía también se evidencia en otros textos de Bellatin donde aparece la cuestión del *I Ching*, libro de las mutaciones, sobre el que también refieren Aira, Elizondo y Piglia entre otros.

¹⁵⁸ Me refiero a las alusiones explícitas sobre la vida de Bellatin como, por ejemplo, nombrar los títulos de sus novelas o aludir a historias de su vida que circulan en numerosas entrevistas como el hecho que en su infancia escribió un libro sobre perros, entre otras referencias.

Pauls (2014) denomina a estas escenas “vidas ready-made” para referirse a los textos del escritor del que parece provenir el material del que están hechos y el soporte en el que se inscriben. También los llama *biografemas*, o “bloquecitos de vida ya encuadrados” que funcionan como artificio en el texto y que son legibles y articulados estéticamente. El crítico y escritor realiza una operación de lectura que resulta significativa: equipara “vida y literatura” al poner esos retazos de vivencias de Bellatin al mismo nivel que cualquier idea de obra o ficción. En efecto, uno podría advertir que esos “bloquecitos de vida” son parte del texto literario como un material más de trabajo. Para Pauls se trata de una literatura expandida que, alimentada por el giro conceptual y performático, pierde especificidad e imponen reglas o axiomas más allá de las historias que quieran contar.¹⁵⁹ Y en este sentido, Bellatin realiza un movimiento semejante al que advertí respecto de las prácticas religiosas en *El gran vidrio*: le concede estatuto literario a esos fragmentos de vida propia. Pero de vida propia atravesada por el artificio de la ficción. Lo que Julio Premat (2017) a partir del análisis de la tapa y contratapa del libro denomina “la autobiografía como prótesis” (391), la literatura como objeto artificial a partir de un hermetismo (“a este libro no se lo entiende” (389) dice Premat). Es decir, un libro escrito que requiere de una “fachada” que es la tapa con la imagen de un edificio destruido y que pretende explicar “las fiestas de cristal” tal como la contratapa quiere especificar. Una fachada, siguiendo a Premat, para volver al libro inteligible.¹⁶⁰

¹⁵⁹ “La regla lo atraviesa todo: en el caso de Aira, por ejemplo: atraviesa la existencia (escribir una página por día), la práctica (no corrige nunca, huir hacia adelante ante el primer nudo de inverosimilitud, incorporar hechos del presente inmediato cuando el relato no avanza), la relación con el mundo (publicar siempre en editoriales distintas). ¿Qué es lo que le importa a Bellatin de la literatura? (...) definir “las reglas del juego” de un sistema del que las obras, en caso de que las haya, serán apenas manifestaciones accidentales. De ahí que a menudo sus libros (...) no se presenten como obras, es decir: como productos acabados, sino como documentos de un *work in progress* fragmentario, cuyos materiales, etapas e instrumentos aparecen puestos al desnudo...” (Pauls 181).

¹⁶⁰ Cf. Premat, Julio (2017), “Fachada, Abecedario, *El gran vidrio* de Mario Bellatin”. Op. Cit.

Esta tercera autobiografía que, como he mencionado anteriormente, articula una sospechosa unidad al hacer converger diferentes momentos de las experiencias de Bellatin diseña un *libro ready-made* en el que vida y literatura se vuelven indiscernibles para constituir puro artificio y material literario.

Además, *El gran vidrio* cuyo subtítulo se presenta como tres autobiografías también está construido a partir de otros textos que circularon previamente y en este sentido, invita a realizar una lectura diferente respecto a lo establecido con Gabriela Cabezón Cámara. Me refiero a que en el caso de la autobiografía “Mi piel luminosa” aparece publicada en el sello de *Los cien mil libros de Mario Bellatin* bajo el título *La novia desnudada por sus solteros...así*. También en *La escuela del dolor humano de Sechuán* aparecen fragmentos de la misma historia. Algunas otras variantes aparecen en revistas o en pequeños fragmentos en otras publicaciones del escritor.¹⁶¹ Otro caso se da con el texto *Giradores en torno a mi tumba* (2014) que podría referir a los derviches de la historia de “La verdadera enfermedad de la sheika” aunque en verdad el texto remite a diversas historias ficcionales y no ficcionales de escritor. Entonces, si la escritora en las novelas *La Virgen Cabeza* y *Romance de la negra rubia* tematiza y convierte en procedimiento cuestiones ligadas a las formas de producir literatura, Bellatin directamente establece nuevos modos de hacer y producir sus obras. En esta dirección y retomando a Bourriaud, el crítico establece que con *Rueda de bicicleta*, Duchamp trasladó a la esfera del arte el proceso capitalista de producción abandonando los materiales convencionales que representaban el trabajo pre-industrial para producir arte. Entonces, el artista-sostiene Bourriaud- ya no trabaja más con la materia clásica del arte y se convierte en un consumidor de la producción colectiva. Esto suscita una pregunta obligada en el caso de los textos literarios: ¿Qué ocurre con

¹⁶¹ Para mayores precisiones sobre las versiones Cf. Goldchluk (2011) Op. Cit.

la escritura que sigue siendo materia de la literatura aunque haya una propuesta en la que los materiales circulan de un terreno a otro? Bellatin se convierte en su propio consumidor puesto que interviene, edita, copia y pega fragmentos de su escritura que forma parte de un proceso creativo que está siempre en obra, haciéndose. Él mismo a partir de las posibilidades de la escritura digital recorta sus textos y también otros materiales -como hemos visto con la fotografía- para re-utilizarlo en futuros proyectos y así formar nuevos *libros ready-made*.

Mientras Cabezón Cámara tematiza y convierte en procedimiento el motivo entre vivir o escribir, narrar la peripecia y convertir la vida en relato reflexionando sobre modos de producción y derechos de propiedad intelectual¹⁶²; Bellatin fusiona, hibrida, mezcla sus retazos de vida para convertirlos en ficción. Porque de lo que se trata es de construir un cuerpo textual sea que provenga de la pura invención, sea que se extraiga de la vida del artista, siempre recuerda que el libro ya está escrito incluso independientemente de que también lo acompañe una fotografía, una obra de teatro, una performance o un congreso de dobles. Me refiero a otros textos de Bellatin como el que esta tesis estudia *Los fantasmas del masajista* que se completa con fotografías o bien a las puestas en escena que realiza de sus obras como los casos estudiados de *La escuela del dolor humano de Sechuán* o *Poeta Ciego* y por último, a la acción performática que realizó en París sobre el congreso de escritores ya mencionado en el que asistieron actores en lugar de los escritores conocidos anunciados al evento y en el que ellos repetían las ideas de éstos acerca de la literatura. Acción que requirió de una preparación previa por parte de los actores que debían aprenderse los textos entre otras

¹⁶² Aunque la operación no sea la misma que en Bellatin no quiero omitir las claras alusiones autofigurativas entre la narradora, Qüity, periodista y escritora y Cabezón Cámara también periodista y escritora. Asimismo, el título de la novela *La Virgen Cabeza* podría remitir al apellido de “Cabezón” de la escritora más allá de la connotación evidente y polisémica del “cabeza” de la jerga villera o el “cabecita negra” del contexto peronista en Argentina. O también del uso de la apócope en la narradora, Gaby de *Romance de la negra rubia poeta* coincidente con el nombre de Cabezón Cámara.

acciones. El *libro ready-made* también se diseña por fuera del libro impreso para habitar en el espacio del arte, de la literatura y por supuesto, de la vida del escritor. De ahí que con frecuencia encontremos variantes de los textos y publicaciones de Bellatin. Nuevas versiones de una obra ya publicada o un texto previo que circuló en la web como anticipo de una ficción publicada con posterioridad o la técnica del *copy and paste* entre otras operaciones o “sucesos de escritura” como los llama el propio Bellatin.¹⁶³

Como punto de encuentro las narrativas de Cabezón Cámara desarrolladas y *El gran vidrio* de Bellatin por caminos diferentes se encuentran en esta figuración de un *libro ready-made* formado a partir de la experiencia corporal del narrador/escritor/autor (autofigurado). Que también cabe señalar alude a una tradición sobre la novela moderna inaugurada por Cervantes en aquellas puestas en abismo del libro dentro del libro, del barroco, de Borges y de personajes como Scharlach para lo que el libro es cifra fundamental para condenar a Lönnrot por nombrar uno de los tantos ejemplos borgeanos en relación a la figura del libro. Sin embargo, la diferencia en estas ficciones se relaciona con imágenes de un libro que habita en un contexto diferente, un entorno en donde el libro no sólo es un libro impreso en papel. Volviendo a las preguntas que abrieron esta sección ¿De qué libro se trata en la era de la cibercultura y el texto digital?¹⁶⁴ Se trata de un libro virtual que sea capaz de habitar en los dos mundos: el del papel y el de las ideas: un libro conceptual. El primero, emerge del relato a partir de figuraciones de la vida del escritor. El segundo, surge de las propias experiencias del escritor para conformar un relato.

¹⁶³Un artículo que engloba algunas de estas características de Bellatin se detalla en Cuartas, Juan Pablo (2016), “Los sucesos de escritura: encuadre y delineado en Mario Bellatin”, *Revista traslaciones*, vol. 3 (5) pp.123-137.

¹⁶⁴ Cabe añadir que Mario Bellatin participa activamente en el espacio virtual escribiendo en blogs como por ejemplo en el de Daniel Link (<http://linkillo.blogspot.com.ar/>) o bien, en revistas, diarios virtuales u otros espacios de la web.

Y el *libro ready-made* también puede estar hecho no sólo de figuraciones de vida sino también de retazos de una historia nacional. Es el caso de la novela *Impuesto a la carne* (2010) de Eltit. Como esta novela no ha sido abordada en otras instancias de la presente investigación, me detendré con mayor detalle en diversos aspectos del texto que son pertinentes en relación con la figura del *ready-made*.

La propuesta de partida es desarrollar cómo a través de la situación enunciativa que he denominado performativa puesto que se producen diversos grados de concomitancia entre el presente de enunciación y el enunciado se configuran dos asuntos centrales: una idea de libro en curso, fragmentado, hecho de relatos, documentos que se sitúan entre la escritura y la oralidad a partir de una perspectiva artística como posición para narrar.

Impuesto a la carne presenta a una madre y una hija, ambas en un mismo cuerpo que permanecen en un hospital a la deriva de los médicos y sus fans. Desde la voz de la hija que contiene en su pecho a la madre, se delinea la historia de ambas que es también la historia de “la patria o el país o el territorio o el hospital” (18) -así como el texto repite en una de sus variaciones- a través de 200 años de historia. Eltit elige el año 2010 como fecha de publicación para conjurar una escritura de un Chile bicentenario. Desde el paradigma biopolítico surgen las lecturas en dónde ingresa la metáfora del hospital como Nación, el control y disciplinamiento de los cuerpos que a su vez resisten a un estado pos-dictatorial inmerso en la regulación del mercado y la globalización como la crítica ha señalado.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Cf. Solorza, Susana (2014). “El estado-hospital: corporalidades anárquicas, biopolítica y violencia en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit.” En *Revista de Estudios de las Mujeres* - Vol. 2, 2014, pp.159-171. Pino, Miriam, (2014) « Ficción y crónica anarcobarroca en *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit », *Amerika* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 22 juin 2014, consulté le 04 avril 2017. URL : <http://amerika.revues.org/4824> ; DOI : 10.4000/amerika.4824. Cf. Capote Cruz, Zaida (2017). Reseña de "Impuesto a la carne" de Diamela Eltit *Revista de Estudios de Género. La ventana* [en línea] 2011, IV (Julio-Sin mes): [Fecha de consulta: 4 de abril de 2017] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88421343013>>

Sin embargo, el texto delinea en paralelo a estas lecturas pertinentes, otro recorrido que intenta reflexionar o posicionarse desde una perspectiva artística. La hipótesis preliminar es que la novela propone desde una construcción enunciativa particular, una trama entre la oralidad y la escritura que disloca el carácter irreductible a sus formas instalando un discurso sobre el cuerpo en el que la voz y sus modulaciones vuelven a pensar la relación entre literatura, arte y tomas de posición sobre un contexto a partir de la construcción de un *libro ready-made*.

En cuanto a la construcción enunciativa la hija narra la historia médica de ella y su madre que, a su vez, es la historia nacional o la historia de un continente. La hija es la vocera, la que lleva adelante un relato que de modo yuxtapuesto narra, describe, sugiere, una serie de intervenciones médicas que padecen ella y su madre. Ambas comparten el mismo cuerpo y la hija es interrumpida por la voz de la madre o en ocasiones es la propia hija quien absorbe su discurso.

¿Por qué le dije al médico que no quería que mi mamá durmiera? Ese fue un error imperdonable. Pero es que mi mamá se queda dormida y yo le hablo y no me contesta y francamente me desespero porque no sé qué me pasa con ella, con mi madre./ Si mi madre no me contesta, yo prácticamente me paralizó, experimento sucesivas complejidades vasculares, mientras espero un signo, un murmullo, una frase de mi mamá que me saque de una encarnizada indolencia que me invade y me deja laxa, expuesta a los síntomas de una muerte en curso, una muerte que se aproxima a mí de manera suave aunque decidida (52).

La enunciación tendrá momentos dialógicos entre la madre y la hija y por otros será la hija quien esté a cargo de la narración. Un texto cuyo punto de referencia es, como anticipé, el bicentenario. Porque en términos narrativos no existe una progresión del relato, no se narra una serie de acontecimientos encadenados sino breves “escenas” sufridas, experimentadas en el cuerpo de las protagonistas cuyas lecturas se abrirán a

las metáforas y alegorías que la novela armará y des-armará. Entonces, la enunciación se desdobra: por un lado, son dos mujeres en un mismo cuerpo- la hija contiene a la madre en su pecho. Por otro, cada una se identifica a partir de su voz (no siempre articulada). Y mientras que su cuerpo se configura como un cuerpo intervenido, medicalizado, popular, la hija dice: “diagnosticadas por los médicos (y sus fans) como extremas, bajas, demasiado morenas;” (33) sus voces se alzan en una suerte de monólogo-dialógico interior que completa la posición desde el cual se narra.

En efecto, el relato alterna el presente de enunciación a través de un presente histórico como la frase “hoy, nos pertenecemos” (11), un presente simultáneo¹⁶⁶ evidenciado en oraciones como “ahora mismo deambulamos” (11) y un pasado configurado a partir de evocaciones, reminiscencias y recuerdos. María Isabel Filinich (1994) desarrolla esta cuestión que recupera Genette para estudiar las narraciones latinoamericanas, respecto del relato simultáneo en el que existe una concomitancia entre el presente de la enunciación y el enunciado y esgrime: “Esta concomitancia debe ser tomada más bien como un intento nunca logrado por parte del tiempo de la enunciación de captar el tiempo enunciado. [...] se pretende dar la imagen paradójica de narrar al mismo tiempo que se actúa (54). Este recurso contribuye a fundar una escena enunciativa que trasciende el procedimiento en sí y permite diversas posibilidades en el juego escriturario a partir de dos mujeres que intentan hacer oír su voz. Por esta razón es posible reconocer el despliegue de una performatividad tal como Butler (2011) contempla esta categoría. Esto implica que la performatividad en el lenguaje respecto al género responde a una práctica discursiva regulada por el poder que requiere de la cita y la reiteración de la norma y es por ello que no es un acto individual y consciente. Esta reiteración de la norma señala que el cuerpo no posee una naturalidad *a priori* y

¹⁶⁶ Genette (1989) define al tiempo “simultáneo” como “un presente contemporáneo de la acción” (274).

por lo tanto, se hace posible otro tipo de comportamientos que expone a los cuerpos como abyectos. Desde este lugar, estas mujeres enuncian, traman un discurso alternativo que pretende ir por fuera de las regulaciones médicas (y patriarcales) discursivas. Así, por medio de esta enunciación performativa, la novela desarrolla un efecto de perpetuidad en los personajes que parecen condenados a sufrir (confinadas al hospital).¹⁶⁷

El comienzo de la novela promueve un sintagma que estructurará en parte el propósito de esta hija y su madre: “Nuestra gesta hospitalaria” (9). Me detengo en esta idea de gesta que aparecerá de modo reiterado a lo largo de todo el relato porque es el punto de partida en donde se establece esta tensión entre la oralidad y la escritura. La crítica italiana Laura Scarabelli (2015) advierte:

Ya a partir de la primera línea de la novela, el elemento que más llama la atención [...] es [...]: una <gesta> hospitalaria, término que remonta a la actividad de los juglares medievales que en los cantares de gesta divulgaban oralmente las principales hazañas de los héroes, debido al analfabetismo de las sociedades de la época (978).

Scarabelli traza una lectura vinculada a una forma de testimonio, la madre y la hija son “meta-testigos” de papel y desde esa función Scarabelli analiza un segundo movimiento relacionado con las formas de resistencia a partir de la idea de comunidad desarrollada por Espósito (2010). Más allá de la lectura sugerente de Scarabelli quien hace foco en la palabra y sus derivas para pensarlo desde el testimonio; me interesa detenerme en esta referencia sobre el concepto de gesta y su vínculo con la forma oral y artística. La hija narra la hazaña que vive con su madre en ese hospital-nación. Dentro de la voz de la hija, por momentos se filtra la de la madre que, a veces, la calla,

¹⁶⁷ Cf. Butler, Judith (2011), “Cuerpos que importan” en *Estudios avanzados sobre performance*. Op. Cit.

la corrige, la desmiente, la acompaña, la juzga, etcétera. La hija a su vez, quiere dar testimonio, dejar su historia para la memoria de la Nación. Y en ese intercambio la novela propone dos caras de una misma moneda: por un lado, una oralidad ambigua y por otro, la configuración de dos voces (y sus modulaciones) unidas a un solo cuerpo. Con respecto a la oralidad ambigua, Eltit habitualmente representa o figura en sus textos las voces marginales, subalternas, populares muchas veces ligadas a la oralidad. *Impuesto a la carne*, no es la excepción: las mujeres son descritas a sí mismas como populares y catalogadas por los médicos como “negras curiches” o: “Así le dijo a mi mamá: Bajas/feas/seriadas...” (25). Las voces de la madre y la hija se pretenden como parte de una “gesta”, con marcas propias del discurso oral:

De inmediato la nación o la patria o el país se pusieron en contra de nosotras.

En contra de nosotras, ¿hace cuánto?, ¿unos doscientos años?

Sí, ya han pasado, quizás, ¿doscientos años?

Sí, doscientos años que estamos solas tú y yo, me dijo mi mamá.

Lo repitió cada día.

Solas tú y yo. (10)

Sin embargo, esa oralidad por momentos asumirá la pretensión de la escritura. El procedimiento de la repetición funciona de modo ambiguo. Por un lado, la repetición como recurso característico de la oralidad, propio de los cantares de gesta. Pero por otro, también pueden leerse como repeticiones cercanas al discurso poético no sólo por las ligeras variaciones que se van desplegando: a veces es “la nación o la patria o el país”; otras, “la patria o el país o el territorio o el hospital”; sino también por la utilización de los espacios en blanco, el armado de los párrafos y la puntuación que sin dejar de ser un texto en prosa, juega con la idea de fragmento y de las posibilidades que permite la escritura. La hija dice: “Un médico blanco, frío, metálico, constante. / Eso me

dijo mi mamá: Un médico frío, metálico, contante. Blanco” (13)¹⁶⁸. De allí que la hija quiera dejar un testimonio escrito:

Por la sangre perdida cuento con el ímpetu anarquista que me traspasó mi madre para construir mi relato o mi crónica o al menos algunos apuntes que iluminen mis ideas. [...] Mi programa (humano) es apelar a un escrito sin pretensiones, escalofriantemente sencillo, a un simple diario local o a una memoria que no se termine de comprender del todo y que, sin embargo, nos permita hacer un milímetro de historia.

Una gesta encabezada por nosotras, unas mujeres solas en el mundo (31 énfasis míos).

Entonces entre la oralidad y la escritura, el texto utilizará fórmulas propias del relato oral como la repetición casi a modo de epíteto pero desarmando su función inicial: la de recordar en términos estables o patrones fijos; así, se incorporan variaciones que a través de los diversos significantes, multipliquen el sentido y quiebren cualquier posible unicidad del discurso oral. La voz será lo que media entre ellas:

Lo decía con su voz más aguda y convincente hasta que el dramatismo lírico de su tono consiguió perforar un tercio de mi cabeza.

No tenemos a nadie, solo cuentas conmigo, murmuró mi mamá.

Gritó: Solas las dos.

Su grito resonó y se expandió por el canal más sensible e hysterizado de mi oído y después de herir mi audición, ella susurró de manera consistente: Solas en el mundo (11).

Y en ese estertor de la madre, la hija define su identidad a partir de una perspectiva artística que contaminará todo el relato:

Su murmullo asoló mi espalda y luego repasó el milimétrico contorno de mi cara. Mi madre reiteró sus palabras mientras ensayaba una medición

¹⁶⁸ Capote Cruz (2017) reconoce el dato histórico de la cita: “Manuel Blanco Encalada fue el primer presidente de la República de Chile, electo en 1826.” Al mismo tiempo las narradoras constantemente destacan la blancura, palidez o altura de los médicos como una marca de clase social, rúbrica que en las novelas de Eltit es frecuente.

completa de mi cuerpo. Y así, en medio de una escalofriante simetría, hoy nos pertenecemos: *rebeldes, unidas, curvadas, teatrales* (11 énfasis míos).

De esta forma, se termina de exhibir la otra cuestión, las variantes que estarán presentes en todo el texto: la voz, el murmullo, el grito, el susurro, el chillido entre otros. La madre y la hija se presentan como una suerte de “juglares” que relatan su propia gesta dislocada: entre la oralidad y la escritura. Esta contaminación desde una perspectiva artística es la que iluminará el texto constantemente como una suerte de telón de fondo para esas protagonistas que describirán sus asedios médicos, corporales a partir de su voz, de su gesta y de las escenas teatrales y las películas como modo de exhibir cuerpos cuyos significantes irán variando: cuerpo médico, cuerpos enfermos, medicalizados, intervenidos, orgánicos. Las caracterizaciones de los sucesos se realizan bajo esta perspectiva: “Mi madre todavía habla y habla de esa semana, la primera de nosotras. Una semana de nuestra vida convertida en un espectral teatro médico, un laboratorio teatral reforzado por un desatado ímpetu farmacológico” (17).

Ricardo Piglia (2001) a propósito del poder y los relatos sociales en la literatura, en una entrevista publicada en *Crítica y ficción*, esgrime acerca de la máquina de “hacer creer” que puede producir el Estado. Así, el crítico y escritor reconoce el discurso que circuló en plena dictadura argentina asociado al relato médico. La necesidad (argumentaba el propio Estado de excepción) de operar, intervenir quirúrgicamente al país para quitarle el mal que lo asolaba, el virus mortal que lo acechaba. Dado que las dictaduras de Chile y Argentina fueron parte del mismo plan de avance norteamericano, esta novela recupera ese relato de la Dictadura sobre la enfermedad para intervenirlo a partir del mismo proceso: una suerte de inoculación del lenguaje poético y de otras prácticas artísticas. De esta manera, el espacio del hospital, ese sistema que se presenta como inmunitario, se contamina de una visión artística. O mejor dicho, la narradora infecta, a través de las palabras y de las voces, a este espacio

biopolítico para contagiarlo de uno escénico: “Los hospitales, la patria y cada uno de los consultorios de la nación son conocidos también como el teatro del grito” (59).

Surgen así, escenas que se ubican entre la narración literaria y el cine:

El médico sacó una pastilla y la dio vuelta entre los dedos, jugó con la pastilla como en la escena muy repetida de un antiguo y anacrónico film de vaqueros, jugó con la pastilla como lo hacían los pistoleros cuando sacaban un dólar de plata para probar su suerte, un dedo de plata entre el dedo índice y el pulgar, girando el dólar, el dólar en el aire, el dólar muerto por un tiro y el vaquero, después de su acto[...]Era esa película antigua de vaqueros, en blanco y negro, la que estaba actuando el médico, jugando con la pastilla entre los dedos, mientras me preguntaba con el tono pesadillesco de un film de tortura: ¿por qué no quiere que su mamá duerma?, mientras seguía volteando la pastilla, una pastilla que me iba a dar tarde o temprano, una píldora que debía tomar en su presencia para marcar de manera fastuosa el control que ejercía sobre mí, sobre nosotras, porque el médico también controlaba a mi mamá (50-51).

Este extenso pasaje tiene varios elementos concentrados que cabe señalar. En primer lugar, el modo en que el momento se relata a partir de un conjunto de imágenes bien identificables que ilustran la escena: el médico con la pastilla en la mano. En segundo lugar, se cuenta la comparación explícita del film y se pone de manifiesto la diferencia entre el momento y la imagen que el texto crea y la tematización acerca de esto. Y por último, se describe el “tono” de terror con el que la hija caracteriza al médico.

El cuerpo se figura desde la voz y sus modulaciones. Madre e hija comparten un cuerpo que no sólo está intervenido, medicalizado y operado por los médicos, el territorio, la Nación en estos doscientos años de historia bicentenaria, sino que además, es un cuerpo sin totalidad. Nancy establece: “El alma se escapa por la boca en palabras. Pero las palabras son todavía efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentados por el cuerpo” (15). El cuerpo emerge como extensión del alma que se escapa por la boca. Surge de este modo, otra

dimensión del cuerpo: la voz como materialidad, sus modos: el grito, el murmullo, el susurro, la voz aguda; formas que las protagonistas encuentran para hablarse y hablar, confeccionar su relato que va más allá de la palabra.

En esta línea, Mdalén Dolar (2007) estudia la dimensión de la voz como objeto desprendido de un cuerpo orgánico, la voz es lo que une al Sujeto y al Otro sin formar parte de ninguno. Asimismo, estudia diferentes aspectos entre los que se encuentra la dimensión política y establece que existe una división en el interior de la voz: el habla por un lado, y la voz propiamente dicha, por otro. De este modo, la voz al igual que los cuerpos también posee una parte animal, una *zoé* y una parte política, una *bíos*, que refiere a la vida en comunidad. Lo importante para Dolar es que esta parte animal (excluida/incluida) habita en el corazón mismo de lo social y por lo tanto es el “producto del *logos* mismo, al que al mismo tiempo sostiene y atormenta” (131). Este recorrido que realiza el teórico indaga sobre el valor de la voz más allá del *logos*, por ejemplo, en aquellos actos rituales y performativos en los que se necesita (incluso a pesar de que haya un escrito) pronunciar la voz para darle validez y status a aquello que se presume como un acto, un ritual sagrado o de otra índole; incluso se necesita de la voz en los procedimientos seculares como ciertas acciones jurídicas. En efecto, ciertos tipos de testimonios deben ser leídos en voz alta o declarados para constituirse como tal.¹⁶⁹ Dolar, además, dedica un capítulo a los usos de la voz en algunos cuentos de Kafka como el de “Josefina la cantante o el pueblo de ratones” o “Investigaciones

¹⁶⁹ Dólar explica: “La voz fue el medio de democratización de la justicia, y su soporte fue otro de los elementos de la “ficción política”, a saber, que la democracia es una cuestión de inmediatez, es decir, de voz; la democracia ideal sería aquella donde todos pudieran oír la voz del otro (de ahí el caso modelo de Ginebra que da Rousseau). La prohibición de escribir era una excentricidad revolucionaria, que pronto sería reemplazada por el requisito de que cada palabra de relevancia legal, pronunciada por la viva voz, quedara registrada por escrito; su presencia viva debe ser fijada por un protocolo escrito que por sí solo puede funcionar como un *acta* legal. Y aun así la palabra escrita no tiene poder si no está precedida por la viva voz y basada en ella. La autoridad de la escritura depende de que sea copia fiel de la voz. El segundo acto, en el sentido de un documento legal, debe seguir al primero, al acto de la voz, y la jerarquía de ambos es la ficción legal crucial” (132-133). Cf. Dólar, Mladen (2007), *Una voz y una más*, Buenos Aires, Manantial.

de un perro”. El crítico establece que tanto el personaje de Josefina como el del perro crean su propio *ready-made* a partir de la nada. En el sentido de que los personajes recurren a la estrategia del arte, del arte no excepcional que puede surgir en cualquier momento y está hecho de “cualquier cosa”. En el caso de Josefina ella logra elevar su chillido a la categoría de arte y lo convierte en un chillido diferente (aunque no se diferencie del resto de los chillidos de los ratones) y en el caso del perro, éste lleva a cabo su inanición y también lo eleva a la categoría de arte como forma de abrir una grieta que permita una reflexión. Esta búsqueda también es susceptible de señalar en las protagonistas de *Impuesto a la carne* puesto que ellas transforman su voz, su vocalidad pero también su *logos* en una gesta escrita que posibilite abrir una fisura capaz de marcar la diferencia en el sistema cerrado e inmunitario del hospital, la Nación o el territorio. La madre y la hija hacen uso de esa *zoé* de la voz a través del chillido, el susurro, el grito y el murmullo para inscribirse en una dimensión política a través de sus testimonios que conjugan escritura y oralidad desde esta vocalidad que la novela diseña. Ambas mujeres contenidas en un mismo cuerpo que no es orgánico sino que a partir del desdoblamiento de sus voces se *excriben* fuera del discurso médico o si se quiere fuera del discurso histórico de la Nación para ordenar performativamente uno alternativo a través de un relato dislocado que se ofrece a dos voces. En suma, literatura, arte y voz se conjugan para modelar un cuerpo asediado por la medicina, por el territorio, la patria o el país que a través de los modos de la voz y también de la palabra, sale de sí, se descorporiza en esas emanaciones y se *excribe* fuera del discurso en la modulaciones de la voz que también son cuerpo. Esta palabra resiste en una doble y aparente materialidad: en la voz de la hija y de su madreórgano. O sea, en un cantar de gesta que se plasma en una segunda materialidad: un corpus de textos, apuntes, crónicas, documentos que conforma el relato de las mujeres. Voz y escritura

se figuran en una idea de libro ya hecho, un *libro ready-made*, a partir del carácter performativo de su enunciación:

Mi madreórgano ahora se abre paso a través de mis arterias y entona una inédita canción nacional. Impone su tono lírico en los confines más peligrosos y lesionados de mi cuerpo (el dolor que me provocan mis extensos treinta puntos me resulta insoportable, insoportable, inhumano. Insoportable). La canción me recorre con una inexpresable armonía y pugna por aflorar e inundar nuestra sala común para adormecer a las operadas y proporcionarles un descanso mediante la paz de los acordes. [...] Tengo a mi madreórgano adentro dirigiendo una sinfonía nacional dramática y hasta excesivamente monocorde. [...] nos hemos convertido en unas anarcobarrocas totales o finales (184-185).

¿Sinfonía monocorde o escritura barroca? ¿Cuerpos teatrales o escenas fílmicas? ¿Cantar de gesta o canción lírica? Una gesta escrita cuyo cuerpo textual propone, en términos de Rancière (2014), una redistribución de lugares para pensar la relación entre diversos regímenes de expresión en las que la jerarquías de la palabra, la imagen o el drama no intenten estar subordinadas unas a otras; y en el que las voces de estas mujeres trazan su propio cantar de gesta escrito, un *libro ready-made* que el cuerpo de la escritura diseña como producto inacabado de una memoria, de un testimonio o de un escrito en curso, que se va haciendo a medida que esas mujeres puedan tener su voz para resistir. La madre y la hija no dejan de intentar sus formas de resistencia mediante la palabra y la voz: “Es mi madre [...] la que quiere controlar y quizás amotinar a las operadas uuuuuuuuu ulula mi madre en mi oído [...] uuuuuuuuuu ululan las pobres operadas, organizando la jauría más solitaria y la más veraz, la jauría del hambre y abandono” (182). Una vocalidad “otra” que penetra al sistema discursivo médico, a la palabra oficial, al saber médico y patriarcal que dispone de los cuerpos y regula los discursos.

Como se ha desarrollado, el *libro ready-made* adquiere distintas dimensiones o alcances en cada uno de los casos que hemos recorrido. Mientras que en *La Virgen Cabeza* y *Romance de la negra rubia* se trata de figurar un libro en el que la narradora cuenta su vida, su experiencia y la convierte en libro impreso y canción-poema; en *El gran vidrio* se trata de desplazar del campo de lo real (en relación con la vida del escritor) a aquellas referencias sobre “Mario Bellatin” hacia el plano de la ficción para plasmar diversas imágenes de libros (a partir de un corpus de textos, relatos, sueños) al tiempo que la propia vida del escritor se convierte también en *libro ready-made*. En ambos casos el *libro ready-made* permite mostrar diversos procesos de producción o reflexiones acerca de ellos que cada escritor despliega dejando huellas de su hacer escriturario.

Finalmente, *Impuesto a la carne* anuda escritura y voz a partir de documentos, testimonios, papeles que son “cualquier cosa” como forma de diseñar un contra-discurso opuesto al de los médicos y sus fans, al del control de los cuerpos, al del sistema patriarcal que distribuye las violencias y abusos a estas mujeres consideradas sub-pacientes. Un *ready-made* hecho no sólo de la vida de las protagonistas sino de una historia del hospital, de la Nación o el territorio que se quiebra y abre un espacio en contra de un Chile bicentenario inmerso en el sistema inmunitario de los relatos oficiales de la historia.

Al comienzo de la sección mencioné la lectura que realiza Boris Groys (2014) acerca del arte post-Duchamp en el contexto contemporáneo sobre la irrupción que se producía entre el trabajo del artista y la obra realizada. Una obra que en la actualidad se encuentra alienada y cuyo trabajador-artista se ha proletarizado. Por ello, el filósofo se pregunta qué pasa con el cuerpo del artista cuando el trabajo resulta alienado. De esta manera, Groys sentencia que el cuerpo del artista se vuelve *ready-made*: “Uno

puede decir que es precisamente este cuerpo del trabajador modernizado el que es usado por el arte como *ready-made*” (127). Es interesante este punto de vista que Groys propone en la que el mundo del arte no está exento de los cambios del mundo capitalista y global y cómo éstos alcanzan al artista. El filósofo toma como ejemplo el caso que ofrece la performance de Marina Abramóvic “The Artistic is present” realizada en el MoMA de Nueva York en el año 2010. Allí, la artista se sentaba a lo largo de todo el horario de apertura del museo expuesta a la mirada del espectador que podía sentarse frente a ella a observarla. Groys lee esta acción como una tematización de la disciplina y esfuerzo que se requiere para permanecer toda la jornada laboral en el museo al tiempo que su cuerpo se sometió a las mismas condiciones que las obras del MoMA.

Pero ¿Qué pasa en el terreno de la literatura con el cuerpo del escritor, con su obra y su condición de trabajador? Tanto en este capítulo como en el precedente me referí a una condición que poseen estos escritores de mostrar sus producciones como procesos abiertos (en el sentido que siempre están reescribiendo, republicando, modificando sus textos), colaborativos (muchos trabajan con otros artistas o escritores) y versátiles (algunos estos escritores se animan a experimentar con otros soportes o prácticas de arte). Esto servía como afirmación del propio trabajo de escritor, una política de la producción literaria. Ahora bien, en diálogo con Groys si el cuerpo del artista se vuelve *ready-made*, en el caso del escritor, éste también lo hace pero en diferentes niveles y procedimientos: mientras que Bellatin utiliza su vida como material y fuente de escritura; Cabezón Cámara figura y tematiza la situación del artista, del escritor y de la experiencia que se vuelve relato. Eltit por su parte, utiliza alusiones, referencias y retazos de una historia nacional (la de Chile) para volverla escritura femenina y contra-discurso como forma de resistencia. Son escritores que re-componen aquel

vínculo entre obra (en este caso ficciones escritas) y el cuerpo del artista porque la escritura media entre ambos. Esto marca una distancia entre la literatura y las prácticas artísticas puesto que, como expresa Aira, la literatura es obra y discurso al mismo tiempo.¹⁷⁰ Es en este sentido, que las diversas figuraciones del *libro ready-made* que se despliegan en estas novelas tanto en el cuerpo del narrador/escritor como el de la escritura que desarrollan y la convierten en “libro” constituyen la forma misma del relato. Se lee un libro que a su vez corresponde a otro figurado en el que se cuentan episodios de la vida de ese escritor (muchas veces concomitantes a las imágenes reales de los escritores, otras, no tanto) al tiempo que esas historias son el núcleo del relato que el lector tiene entre sus manos. Una escritura material, un libro impreso que aboga por establecer continuidades (a partir de las autofiguraciones, las transposiciones) con los cuerpos reales de los escritores que se figuran e inscriben en un *libro ready-made*.

¹⁷⁰ Las palabras precisas del escritor argentino son: “A la literatura le es más difícil establecer la duplicidad de obra y discurso porque ella ya es discurso” (47). “Sobre lo contemporáneo”. Op.Cit.

Entropías literarias: obras de arte viviente, esculturas deformes y una virgen cumbiera

Siguiendo con la lectura que Groys realiza sobre el cuerpo-*ready-made*, éste no sólo servirá como experiencia para narrar sino también será un cuerpo que se transforme en arte o bien los personajes brindarán una mirada artística sobre determinados objetos. Me refiero a aquello que mencioné al comienzo del capítulo con respecto a los personajes y objetos entrópicos que las ficciones diagraman y que mucho exhiben sobre el arte, la literatura y lo que a partir de ello se diseña como marginal o popular. Al comienzo se anticipó que el concepto de “Entropía” remite a una noción de índole física que remite a “un desorden del sistema”. En esta dirección propongo pensar como otra deriva posible del *ready-made* a las *entropías literarias* pensadas como aquellos elementos que surgen de los textos en el que la reunión de formas dispares o el desorden de cosas (personas, objetos) conviven o se fusionan para producir algo nuevo. Esto significa poner el eje ya no en una imagen de libro sino en objetos o personajes que se figuran como *ready-made* en dos sentidos: porque se parte de una aspecto “ya hecho” y se ubican a través de la mirada de un narrador o personaje en un plano espacial diferente; o bien, porque el propio narrador o personaje se convierte en un cuerpo *ready-made* que se exhibe. De allí, que Qüity observe esculturas de santos a partir de un criterio estético, que Cleo intervenga la cabeza de una escultura de la virgen (*La Virgen Cabeza*), que Gaby se convierta en objeto de arte (*Romance de la negra rubia*), que un trabajador de un supermercado actúe en un pesebre viviente (*Mano de obra*) o que Rugendas lleve el paisaje y el procedimiento en su rostro (*Un episodio en la vida del pintor viajero*).

En el estudio sobre la influencia de Duchamp en Aira, Speranza recupera el concepto de entropía y la define como “un estado de desorden creciente y no diferenciación de la materia” (299), para pensar una forma de instrumentación de lo *informe* en muchos artistas modernos. Y para ello, desarrolla éste concepto a partir de Bataille. Es decir, sobre la operación que se puede articular para desclasificar y desafiar ciertas discusiones en torno al arte como el estilo, la obra, la cronología o la oposición entre forma y contenido. Speranza se detiene en este concepto de lo *Informe* que Bataille definió en el *Diccionario crítico* publicado en la revista *Documents* y destaca la negatividad del término (en el sentido de que no es una cualidad, un motivo o un concepto) sino una “operación” y que permite “poner en marcha una desclasificación radical (...) en su doble acepción de descenso y desorden taxonómico” (297). Pero la argumentación de Speranza se dirige un poco más allá, y entonces, recupera la aceptación de la entropía en la literatura y el arte (el trabajo con materiales bajos combinados con otro tipo de objetos o texturas) como una manera de instrumentar lo *informe* que concluye en la producción de una “mala forma”. De esta manera, Speranza establece que en la literatura de Aira predomina la ausencia de verosímil psicológico, genérico o histórico incurriendo en una “mala forma” de la novela. Esta relación entre lo informe y la entropía que Speranza elabora ilumina otras ficciones del corpus más allá de las del autor de *La villa*. En este apartado, volveremos sobre aspectos de *La Virgen Cabeza*, *Romance de la negra rubia*, *Mano de obra* y *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

Es posible adscribir lo informe y la inclinación a la entropía en *La Virgen Cabeza*. Para empezar, dos escenas se destacan; Qüity para narrar a la Virgen y los santos que rodean a Cleo y a su altar las observa y concluye: “La Correa debía ser obra del mismo

escultor que había hecho a la Virgen, era igual de raquítica y cabezona” (55). Un párrafo después agrega:

No exagero: la Virgen Santa y todos sus santos parecían sarcófagos de yeso a la medida de desnutridos o extraterrestres (...). Que semejante deformidad se debía a la torpeza del escultor es obvio. Pero también es obvio que la deformidad pudo haber sido otra: patas grandes como patagones o cuerpos gordos o larguísimos o cabeza chiquita, por enumerar algunas posibilidades, así queda habilitada la interpretación: ¿por qué cuerpos tan débiles y cabezas tan desorbitadas? (55-56).

Si pensamos en la categoría de lo informe, en estas esculturas se produce cierto desplazamiento acerca de las representaciones propias de la hagiografía, en la que la proporción prima como valor figurativo, que se re-direcciona desde la representación hacia la perspectiva, lo que cambia no sólo es la forma sino también la mirada y por lo tanto, el criterio para observar.

Para poner en correlación con lo desarrollado en el primer capítulo, Aira construye una efrásis del carrito cartonero que he propuesto como la figura de un *ready-made* hecho de restos y puesto en el espacio de la villa. Este carrito posee una funcionalidad específica que es trasladar cartones u otras cosas. Y argumenté este movimiento como una salida de invención para el contexto de crisis-política y económica de Argentina que la novela exhibe. Un carrito confeccionado a partir de materiales desechados que circulan en esa cartografía que se traza entre la ciudad y el barrio. En suma, se trata de un carrito “informe” porque al estar hecho de restos, sus proporciones entre las ruedas, las telas, las sogas, etcétera son anamórficas. Entonces, el espacio de la villa -no sólo aireana- sino también la de Cabezón Cámara se presenta como un lugar privilegiado para romper con las formas. Por ello las esculturas de santos son desproporcionadas, acordes con una estética villera como esgrime la narradora. Masiello (2013) en su reflexión sobre la imagen de lo popular entre las que piensa a *La Virgen Cabeza*

observa que siempre la otredad (aquello que se figura como una imagen de lo popular a partir de personajes como Cleo o espacios como la villa miseria) está marcada por una distancia que separa al narrador del sujeto popular y en esa medida aparece la ironía, el humor o la crítica a la ley. Además, esta imagen de lo popular se relaciona con las pasiones y los afectos que ingresan por medio de las bases materiales del texto, las palabras, las pausas o los cortes que atraviesan la enunciación. Por ello, para Masiello es importante leer “el estilo” en la respiración, el ritmo y la forma como punto de contacto entre nuestros cuerpos y el cuerpo escrito. En esta línea, el lector siempre estará cambiando de posición puesto que “los sujetos populares se redefinen (ora cartoneros, ora inmigrantes, ora los muchachos de las villas) así como nuestra ubicación con respecto a ellos” (219). La crítica coloca el acento en los efectos sensoriales a partir de este tropo de lo popular que puede crear diversos efectos de lectura. Entonces, volviendo a *La Virgen Cabeza*, las imágenes de las esculturas son descritas por la protagonista y por lo tanto, su mirada es la que media a la hora de establecer el aspecto de estos santos ¿Es obra del escultor o mirada de la narradora la que las percibe como deformes? Así como se ha desarrollado la relación del régimen escópico barroco en Aira o Eltit, también es posible de advertir una visión barroca en la novela de Cabezón Cámara. Además de lo ya esbozado sobre los planteos de Jay (2003), también el crítico establece que en esta visión barroca el cuerpo retorna para sustituir la mirada descorporizada del espectador cartesiano optando por las formas irregulares, excéntricas, opacas y repleta de recovecos o formas múltiples.¹⁷¹ Esta relación con el barroco no se da únicamente bajo este régimen escópico sino también en el nivel del estilo y la estética (aquel que también refiere Masiello) como ya explicité en capítulos anteriores acerca de la proximidad de Cabezón Cámara con el

¹⁷¹ Cabe señalar que si bien esta visión fue imperante en el siglo XIX, a lo largo de toda la Modernidad, tal como Jay explica, esta visión ha convivido junto con otros posibles regímenes escópicos.

neo-barroco. Es en esta dirección que la escritora plasma cuerpos por fuera de la heteronormatividad para abrirlos a subjetividades alternas (diferentes, *queer*) cifradas, en este caso, en los personajes de Qüity y Cleo.¹⁷² Personajes cuya perspectiva se ubica en primer plano y mina el modo de contar y de mirar. Por ello, la lógica de la narradora que juzga a las imágenes desde su visión y que es una especie de “conversa” (de periodista de clase media a poeta-villera), intenta justificar las esculturas deformes como obras propias de un “realismo villero” (56), tal como la novela conjetura. En verdad la perspectiva de Qüity permite re-colocar a estos santos pertenecientes al campo “sagrado” en el ámbito profano de la villa, allí donde la entropía funciona como soporte de lo informe. La segunda escena que llamará la atención es cuando Cleo abandona Miami y se lleva a la Virgen de gira. Cleo decide construirle una iglesia nómada, una suerte de altar propio y para ello transforma de modo prácticamente surrealista a la escultura cabezona:

Para la cabellera le pusimos dieciséis mil trescientos cincuenta y un hilos de oro blanco de veintidós quilates; no por canuta; no son veinticuatro porque hubo que ponerle paladio y plata para que fuera más claro y ni así brillan los hilos como brillan los pelos de ella, que es rubia como un fuego que no quema, como una diosa vikinga, no sé cómo explicarte: echa luz.

Le puse los dientes también; los mejores dientes que te puedas imaginar, mi vida, diamantes blanco azulados, usé sesenta y cuatro: la sonrisa de Santa María irradia luz como un plato volador, un aire veraniego, un impulsor de nanomáquinas, o como que te digan que te re curaste cuando tenías una enfermedad mortal. Y le puse rubíes a esos labios finitos que tiene y que usa para dar consuelo, cincuenta y cinco rubíes. Le hice los ojos también, ¿nunca te hablé de los ojos de la Virgen? Son azules, pero azules como el Mediterráneo en Sicilia, azules como los dos zafiros gigantes que hice traer

¹⁷² Véase *Infra* Capítulo II, página 157. Además para una lectura en clave de género sobre la narrativa de Cabezón Cámara sugiero los textos de Bianchi, Paula Daniela (2015), “Suspensión de derechos en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* de Aníbal Jarkowski”. *Orillas*, 4. Pp.1-14. También, Domínguez, Nora (2013), “Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres”. En *Aletria*, abril, nº 1, vol.23. Y Ruiz, Carolina (2017), “Cuerpos y Literatura disidentes. *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara”, *Badebec*, vol. 6 Nº 12 (2017), pp.352-365.

de Sri Lanka para Ella, Qüity. (...) Está en una caja de vidrio muy transparente (...) y filma, Qüity, es como una caja negra con imagen, graba todo lo que le pasa alrededor en un círculo de trescientos cuarenta y tres metros y una definición de siete megapíxeles. Y tiene unos mini altavoces de última tecnología, de AMP 4x120, la potencia de las columnas de sonido que usamos en los estadios. La computadora que le metimos adentro está programada en *loop*, pasa música santa todo el día, como la cumbia y el avemaría y otras canciones de la virgen. Reza el rosario también, Qüity. Entiende las órdenes que le digo y entonces canta, pasa música, reza o no hace nada.” (158)

La Virgen es intervenida en Miami, una vez que las protagonistas se hacen millonarias con el éxito de la ópera-cumbia. En esta cabeza se insertan, incrustan y graban, los elementos de una cultura del consumo, de la tecnología digital, de la cultura masiva como puede ser pensaba la cumbia que suena en ese altar nómada. Una virgen con altar ambulante, un objeto en el que su constitución se vuelve producto de culto no comercializable y a la vez funcional. Cleo también narra a su Virgen bajo una mirada y una intervención artística que logra unir elementos heterogéneos y desordenados de la cultura. A propósito del uso de géneros mal llamados menores y el modo de incorporar formas populares o masivas a las tramas narrativas en la literatura de Aira, Contreras (2002) manifiesta que el uso de estas fórmulas narrativas en el escritor se presenta no como una apropiación de materiales y formas desprestigiadas de la cultura sino en su uso instrumental. Es un principio artístico en el sentido de que estos se emplean en virtud de una eficacia narrativa. En esta línea también se pueden considerar las novelas de Cabezón Cámara bajo esta impronta de lo instrumental o lo que la crítica también denomina como “lógica de uso”: se escribe y se utiliza lo que está al alcance según las historias; sin jerarquizar ni géneros ni formas de la cultura. A

esta posición agrego otra complementaria: esta instrumentalización muchas veces aparece mediatizada bajo una perspectiva artística¹⁷³ que adoptan las narradoras.

Entropías literarias en las que los personajes bajo una mirada escópica barroca observan objetos cotidianos que adquieren estatuto de arte o bien cuerpos que se hacen arte, en el sentido de que se trata de personajes que para narrar su vida, contar su experiencia o exhibirla también se desplazan. Lo hacen hacia una zona que logra unir dos lados: el de la experiencia y el del arte sin permanecer en ninguno como la propia caracterización que realiza Bourriaud acerca del *ready-made* duchampiano en la que el objeto una vez sacado de su contexto de origen se des-territorializa y ya no pertenece a ninguno de los espacios.

En *Mano de obra* (2002) se relata una escena en la que el narrador describe la representación del pesebre navideño que el supermercado instala. Se trata de un pesebre viviente, en el que los trabajadores deben actuar en un umbral entre ser estatuas o personajes que emulan la historia bíblica. El cuerpo trabajador se desplaza hacia un cuerpo teatral que intenta por todos los medios resistir a la mirada acechante del cliente. Cuerpos-trabajadores cuya función impuesta por los supervisores deben representar una escena de nacimiento, una pulsión de vida para cuerpos inertes y alineados:

Estoy en la tarima del pesebre, erecto, incitando con mi fe a los compradores. De pie, sí, solemne, mientras la mujer (una de las últimas cajeras) sentada, a duras penas, sobre un piso de mimbre, sostiene en su regazo al insignificante Dios de plástico [...] Juntos, debemos esconder la carcajada que nos suscita la representación de una familia, (qué me dicen, ¿ah?, ¿qué?). Pero nosotros, con la venia de Dios, nos empeñamos, con una rigidez alucinante, en actuar al grupito que ha sido favorecido por una

¹⁷³ Téngase en cuenta lo que se ha señalado previamente acerca de *La Virgen Cabeza* en la que la enunciación escénica permite- a partir de las voces de Qüity y Cleo- combinar las referencias literarias y artísticas tales como los poemas de Juan L. Ortiz y los temas populares como la cumbia. Cf. *Infra*. Cap. II “*Ejecuciones: devenires ficciones*”. Páginas 17-20.

serie de regalos idiotas. Estos horribles animales (sintéticos. Con cuánta saña se abusa de la masificación de las materias) que me causan alergia en la planta de los pies [...] Luego bebo (a hurtadillas) el concho de pisco que me recompensa. Brindo directamente del gollete para que se conserve por toda la eternidad posible este numerito que se manda Dios en la incierta conmemoración de su ilustre nacimiento [...] Ya pronto mi Dios se va a quedar dormido para descansar en el séptimo día que me dio licencia. Y yo fuera de sus leyes, ajeno a la hora del descanso, me pregunto: ¿En qué maldito instante el supervisor va a encender la luz roja que dictaminará el fin de mi jornada? (67-68).

Un pesebre vivo que, a través de la enunciación performativa del narrador, devuelve al lector más que una puesta bíblica, unos cuerpos expuestos que se objetivizan y se figuran como productos de la explotación. Cuerpos asalariados que se convierten en actores vivientes. Si el pesebre neoliberal pretende señalar al cuerpo de Cristo como parte de un valor propio de la clase media, los cuerpos populares y trabajadores que beben pisco a hurtadillas, se rascan el pie y la uña roñosa de manera imperceptible¹⁷⁴ (ese cuerpo móvil que he señalado en el primer capítulo) en cambio, funcionan como parte de una resistencia. La forma que adquiera esta resistencia no es oponerse directamente al supermercado explotador sino subvertir la fijación de cuerpos significantes y orgánicos. La novela, como he señalado¹⁷⁵, diseña una perspectiva marginal que indica un carácter artístico de los cuerpos como forma de acción. Los personajes son obras vivientes, obras entrópicas *ready-made* que subvierten la representación moral del pesebre. Por ello, en esta representación el narrador despliega estrategias que permitan a su cuerpo transformado en “arte vivo” *excribirse* de toda significación. El narrador bebe, tiene pensamientos obscenos, se rasca la uña roñosa

¹⁷⁴ “Así, hoy es Dios quien me induce al pisco. Mi Dios (mi diosito lindo) me lo concede porque yo soy el padre de su hijo y como suplemento (no me digas que Dios se va a privar, no te atrevas a afirmar qué Dios haría una cosa así) cumplo con el oficio histórico que le fue asignado a la puta. Yo soy (también) la niña obscena que va a enderezar su alicaído senil miembro. Me he vestido con el disfraz que mejor me representa y Él me ha reconocido. Aquí mismo. Yo, su padre. A la entrada del súper, encabezo el pesebre disfrazado como un santurrón de pacotilla. Pero Dios se alegra conmigo y estamos a punto de reírnos (de matarnos de risa) porque me hace cosquilla para que yo, a mi vez, realice el trabajito que requiere su miembro. Viejo Dios impotente” (65).

¹⁷⁵ Véase *Infra*. Capítulo I, Página 66.

del pie, se excita ante las miradas de los clientes, es decir, ante el aparato sacro que representa el pesebre y el nacimiento de Cristo. El personaje se abyecta en el sentido que diera Kristeva (1988) de “expulsarse” (arrojarse afuera del yo) para salirse de la representación que el supermercado le impone, salirse del “libreto”, en definitiva, *excribirse* fuera del discurso representado.¹⁷⁶ El protagonista imprime su propio hacer a la obra a partir de esas pequeñas improvisaciones que realiza. Un pesebre hecho a partir de los cuerpos explotados de los personajes bajos, marginales y populares que el neoliberalismo arroja al supermercado símbolo del capitalismo y el consumo masivo. Si muchos *ready-made* de Duchamp eran extraídos del sistema capitalista y puestos a funcionar en el espacio del arte; en *Mano de obra* ya no se trata de productos industriales o manufacturados sino de los propios cuerpos (de la mano de obra) marcados por la explotación y alineación del sistema que se desplazan al escenario bíblico permitiendo abrir una hendidura para que la subjetividad de esos personajes irrumpa y diseñe un pesebre viviente.

Quien también se sale del libreto es el cuerpo carbonizado y sobreviviente de Gaby la protagonista de *Romance de la negra rubia*. Ella se presenta en un museo como obra de arte, como una instalación en la que debe trabajar diariamente. Gaby se convierte en un cuerpo asalariado del arte:

“Yo sólo les trabajé de víctima todo el día, hasta me volví obra de arte: me metieron en el medio de una mega instalación en la Bienal de Venecia. Yo

¹⁷⁶ Cf. Kristeva, Julia (1988). *Poderes del Horror* (Pouvoirs de l'horreur) Traducción de Nicolás Rosa, Editorial Siglo XXI. Capítulo 1. Nombre de la traducción castellana: “Poderes de la perversión”, Madrid, España, 1988. Edición original: Editions du Seuil, París, 1980. Disponible en: <http://www.carlosbermejo.net/Seminario%20virtual2%20-1/PODERES%20DEL%20HORROR.pdf> [última consulta 10 de mayo de 2018]. Para Kristeva ciertas literaturas (Kafka, Artaud, etc.) realizan un esfuerzo estético por recuperar esa represión primaria en donde sujeto y objeto se rechazan, se vuelven no asimilables y abyectos dentro de lo que fue la Modernidad Occidental y a partir de la crisis del cristianismo. Siguiendo estas líneas, es interesante pensar que la elección de Eltit de una escena bíblica no sea casual.

era la sacrificada”. Me quedaba ahí sentada de la mañana a la noche los cuatro meses de la muestra. (37).

La novela ironiza sobre el universo del arte contemporáneo y las condiciones de gusto, mercado, curadurías. Pero además esta bonza que trabaja en el museo y se expone a las miradas espectadoras también ostenta su condición objetual. Gaby lleva inscripto en su cuerpo un problema social (la cuestión habitacional) que la conduce a entrar en acción y de ahí que se prende fuego. Al sobrevivir su cuerpo adquiere un valor, es una novedad y es mirado como obra de arte o mejor dicho como producto de una resistencia. Ella es obra porque su experiencia la condujo allí desde el momento mismo en que se sucedieron los hechos. Se prende fuego y sobrevive para impedir un desalojo. La forma de visibilizar dicha resistencia es, entonces, exhibirse en el museo. Pero al igual que los cuerpos trabajadores de *Mano de obra*, la narradora también es explotada en el espacio del museo: “y me dio mi primera clase de negociación [Elena]: ¿Vos querés estar ahí todo el día? “No”. “No te preocupes, te necesitan, volvés mañana y con condiciones...” (53). De esta manera, Gaby se aparta del libreto, de la convención y abandona la instalación en favor de vivir el goce con su nueva conquista. Entonces, Elena le negocia las condiciones en las que el cuerpo de Gaby se exhibirá diariamente en el museo. Y al mismo tiempo, ambas deciden realizar una nueva instalación imprimiéndole su propia versión de la historia local y personal de la narradora. Es decir, Gaby pone en escena su vida y logra conjugarla con el arte. Una novela que explora este anhelo vanguardista más que como utopía como ironía que muestra las paradojas del arte mismo. Me refiero a que el texto, a través del humor, refiere constantemente a este universo contradictorio: “Los críticos se coparon, a todos les parecía que habíamos superado a la loca de Abramovic, qué oscuros sus latigazos comparados con mi llamas...” (38). Y en esa ironía se visibilizan las contradicciones

de un arte que intenta la experimentación, la ruptura pero que también está inmerso en el mercado de consumo. Aunque no se trata de lo mismo ya que como sostiene Groys (2014) se producía arte antes de la emergencia del propio mercado (del arte) como también se lo produjo en la época moderna y en sociedades no capitalistas argumentado con ello que el arte se sitúa en una tradición que no está necesariamente regida por el mercado. En este sentido, la novela no busca ofrecer una respuesta o una crítica al universo del arte contemporáneo sino que la propia ironía de la trama exhibe las paradojas del arte como forma de reflexión.

Obra viviente, obra *ready-made* también es posible de identificar en el personaje de Rugendas en *Un episodio en la vida del pintor viajero*. El artista a través de un rito de paso magnifica su don de pintor (y artista) a partir del acontecimiento que inscribe al paisaje en su rostro luego de que un rayo lo arrojara del caballo al suelo mendocino. La cara deformada y plástica de Rugendas posibilita que el procedimiento que lleva en su cuerpo actúe sobre la realidad que percibe. Efrén Ortiz Domínguez (2006) propone que los indios, malones y gauchos que retrata el pintor son producto mediatizado por él. De este modo, para el crítico, Aira sugiere que el valor testimonial del arte es relativo. Entonces, si no se trata de testimoniar el paisaje, la naturaleza o bien, la escena cotidiana de malones e indios; entonces esa mediatización que señala Ortiz Domínguez está allí para abroquelar la conjunción arte/vida que se figura en la novela. Motivo que también aparece en la veta de escritor que tiene Rugendas quien escribe cartas ordenadas, detalladas y explícitas que- según el narrador- se podría haber reconstruido su vida día por día. Es decir, la vida del pintor también se insinúa como epistolario *ready-made*. Sin embargo, este motivo sobre el arte y la vida se vuelve aún más interesante cuando Rugendas se propone contar lo acontecido a sus allegados y conocidos. Todas las misivas son un intento frustrado por explicar su monstruosidad.

Si la pregunta en algún momento de la trama fue ¿Cómo hacer verosímiles esos paisajes por medio de la pintura? Ahora el interrogante es ¿Cómo hacer verosímil el nuevo rostro del pintor por medio de la escritura? Es en este sentido que el pintor alemán se transforma en una suerte de obra *ready-made* cuyo rostro devela: la huella del paisaje por un lado y un procedimiento (común a todas las artes) para crear obras. No olvidemos que Rugendas en estado de trance a causa de la ingesta de calmantes consigue idear un nuevo procedimiento. El pintor alemán es la novela, lleva en su cuerpo la forma y tema del relato ya hecho desde el momento mismo que su arte (el paisaje) lo aprehende. Aira crea su propio *ready-made* literario cuyo relato ya no es cotidiano sino que es extraído del ámbito artístico (la historia del pintor) para impregnar la vida (ficcional e histórica) de un artista que se convierte en obra, artista y procedimiento al mismo tiempo. Un artista de la mala forma cuya nueva técnica dada por el detalle y la repetición el narrador nos revela que: “...cien años después se llamaría <surrealista>, y en aquel entonces era la <fisionómica de la naturaleza>, vale decir el procedimiento” (89). En la naturaleza y procedimiento del pintor alemán se encuentra lo informe de la novela.

Estos textos operan con el mismo ímpetu de las vanguardias al querer horizontalizar arte y elementos heterogéneos de la cultura pero a diferencia de éstas configuran un espacio literario que no apela a las divisiones pasadas. En consonancia con lo referido, Huyssen (2006) sostiene que las técnicas e invenciones artísticas de las vanguardias fueron capturadas por la industria cultural que fue quien efectivamente logró modificar la vida cotidiana. Esto significa que paradójicamente la misma tecnología que contribuyó al nacimiento de la obra de arte de vanguardia y a su quiebre con la tradición le quitó la posibilidad de habitar la vida cotidiana al querer dichas vanguardias separarse de la cultura de masas y consumo.

En contraposición, estas narrativas encontraron en la lógica reflexiva del *ready-made* formas alternativas para orbitar y conjeturar sobre ese universo del capitalismo globalizado del que el arte actual forma parte. Desde este lugar, los escritores inundan sus espacios literarios con formas del arte contemporáneo que opta por trabajar con materiales cotidianos para imaginar nuevas instancias de intervención. La literatura por su parte, deglute, procesa y re-elabora aquellas propuestas artísticas. Esto sucede a partir de las figuras del arte que estos textos diseñan y que permitan una lectura acerca de los contextos en los que se inscriben. Y en este sentido, vuelvo a la idea presentista que Hartog (2007) esgrime y que desarrollamos en la introducción y el primer capítulo. Esta categoría el historiador la piensa en relación a una experiencia del tiempo contemporánea que se ancla en el presente en detrimento de una proyección hacia el futuro (y muchas veces hacia el pasado también) porque no sólo la caída de las utopías o engrosamiento de los fundamentalismos genera una percepción del tiempo que realza una distancia mayor entre el horizonte de espera y la expectativa sino también porque la propia cultura del consumo y el estrepitoso avance tecnológico inducen a concebir un tiempo perpetuo y huidizo que se manifiesta en síntomas como el anacronismo. En cuanto a las ficciones en cuestión es posible advertir un interés por incorporar en sus producciones nociones relativas a la experiencia contemporánea que se puede traducir en temas y procedimientos que se traman en los textos como también en formas de producción- tal como se ha venido desarrollando- posibilitando lecturas que gravitan bajo las diversas coordenadas espacio-temporales que se han analizado. Insisto, no debe entenderse este presentismo sólo como “puro presente” -que por momentos Hartog extrema y en el que también hay un borramiento del pasado- sino que estas ficciones constantemente están privilegiando un presentismo sobre el que se diseñan los universos literarios que cada escritor imagina enraizados en un transcurrir

que es concomitante a su propio hacer escriturario. Al mismo tiempo, estos escritores por fuera del material escrito habitan en el universo de la cultura, del arte y del espacio de la web a partir de sus participaciones públicas en ferias del libro, festivales de literatura y/o arte; escriben en blogs propios o ajenos, montan una performance o instalación, realizan un film, despliegan una política editorial particular. No olvidemos las participaciones de Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría en las Ferias del libro para realizar los murales colectivos o las intervenciones de Mario Bellatin como el *Congreso de Dobles de escritores* (2003), su proyecto sobre *Los cien mil libros de Mario Bellatin* (2014) presentado en *Documenta13* Kassel en la que elabora ediciones semi-artesanales de sus libros, la realización del film-ópera *Bola negra* junto a la compositora Marcela Rodríguez que antes fue un cuento y luego una novela gráfica con ilustraciones de Liniers (2017); o la estrategia editorial de César Aira en cuanto a su afán por inundar el mercado de libros de su autoría como también de ofrecer sus textos a editoriales multinacionales y a proyectos pequeños o sociales como el de Eloísa Cartonera. En el caso de Eltit además de sus intervenciones artísticas como integrante del CADA también son numerosas las participaciones en la escritura de guiones teatrales o de cine tanto de obras propias como en colaboración con otros artistas (la fotógrafa Paz Errázuriz o Lotty Rosenfeld) como he indicado en otros capítulos, en definitiva, estas menciones son algunos casos de las numerosas prácticas que estos escritores efectúan.

Las esculturas deformes, el pesebre viviente, el cuerpo carbonizado y el rostro amorfo del pintor aparecen como tema del arte para ostentar personajes cuya mirada escópica barroca deforma los objetos o bien, cuyos cuerpos son expuestos a la mirada de un espectador/lector porque se convierten en obra. En este sentido, Rancière (2010), se refiere a una característica del arte contemporáneo en el que todas las competencias

específicas tienden a salirse de sus lugares de acción. De esta manera, el filósofo francés propone tres formas en las que el arte lleva a cabo esto privilegiando una de ellas en la que las obras o performances proponen una nueva escena de igualdad. Aunque Rancière refiera a obras teatrales o performances su argumentación también sirve para pensar en estas literaturas en cuestión en las que el rol del lector se transforma también en un espectador a partir de la interacción entre lo verbal y lo visual o bien de las figuras artísticas que se van diseñando. Entonces, para el filósofo ya sea una obra o una performance, éstas se construyen entre actores y espectadores que relacionan o unen lo que se sabe de lo que se ignora, es decir, en palabras de Rancière que: “Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores” (28) para ir en contra de la lógica embrutecedora sobre la que se argumenta en *El espectador emancipado*. Asimismo, Buchloh (2009) advierte que cuando el conceptualismo enfrentó las verdaderas consecuencias del legado Duchamp lo que hicieron los artistas fue reflexionar acerca del rol del autor (la muerte, su papel) al tiempo que redefinían las condiciones de recepción y el rol del espectador. Este camino que señala el crítico inaugurado por el conceptualismo pero también por el giro performático señaló una senda que la literatura contemporánea toma parte. Así como el escritor puede convertirse en consumidor de su obra, el lector también ocupa el sitio de espectador en tanto y en cuanto las ficciones no sólo producen imágenes, escenas o -como vimos en el capítulo precedente- una relación entre lo verbal y lo visual sino también porque son literaturas que se preocupan por producir conceptos además de historias.

En relación con esta cuestión, cabe señalar que escritores como Eltit, Bellatin, Aira y Cabezón Cámara establecen diversos vínculos con prácticas, procedimientos y usos de técnicas vanguardistas desde Duchamp, Roussel y Cage, hasta el surrealismo y las

reelaboraciones de las vanguardias de los sesenta y setenta, el arte conceptual y el arte político. Sin embargo, considero que estos escritores no producen desde una propuesta de “retornos” de estas prácticas en el sentido que diera Hal Foster (2001)¹⁷⁷ sino que están más interesados por inscribirse, desde su práctica literaria, en el proceso contemporáneo del arte más allá de sus divergencias. Laddaga (2007) es más contundente al respecto y establece:

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 (...) a una fórmula que podría cifrarse (...) de esta manera: *toda la literatura aspira a la condición del arte contemporáneo* (14 énfasis en el original).

Mi punto de vista y en virtud de lo que se ha venido analizando, es que no se trata de dirimir entre la larga tradición de la letras (con la que los autores del corpus también dialogan, se distancian o retoman) o la del arte contemporáneo sino la de inscribirse en condición de coetáneos, de prácticas, modos de hacer como parte de un mismo proceso. Aquello que Aira (2016) se pregunta: “¿por qué la literatura contemporánea no tiene enemigo propio? ¿Por qué no existe un Enemigo de la Literatura Contemporánea? Quizás no existe algo que haya sido institucionalizado como <literatura contemporánea>” (48). Y en efecto, es posible pensar en una literatura contemporánea a la vez que esta idea no se ha institucionalizado. Entonces, la crítica literaria toma los parámetros del arte contemporáneo para situarla. No obstante, si bien podría convertirse en debate el hecho de definir una fecha de comienzo para el arte

¹⁷⁷ A partir del concepto de “acción diferida” tomado del psicoanálisis, Foster (2001) realiza una lectura sobre la relación entre las vanguardias históricas y las neo-vanguardias. De esta manera, los artistas de los sesenta y setenta recuperaron procedimientos de aquellas (como el ensamblaje, el *ready-made*, el arte reticular, el *collage*, la pintura monocroma y la escultura construida) para “retornar” y tener una posición crítica de las propias convenciones, de las posiciones autónomas y de las condiciones históricas. En este esquema complejo debe entenderse que para Foster la vanguardia continúa retornando pero desde el futuro y de ahí su paradójica temporalidad. Cf. Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. España: Akal.

contemporáneo -siguiendo a Aira en su ensayo sobre el tema- se podría decir que “de Duchamp para acá” el arte realiza su mayor viraje e ingresa en una nueva era¹⁷⁸. Esto sirve para pensar en las referencias que muchas narrativas desarrollan respecto de las vanguardias ya sea por la utilización y/o transposición de algunos procedimientos y que instala la pregunta por el tipo de inscripción que estos textos quieren mostrar. Sin embargo, es posible considerar que estas referencias y usos (que las narrativas del corpus también efectúan) tienen su importancia en tanto utilización de los procedimientos, de los homenajes, filiaciones o diálogos que establecen con ellas al tiempo que construyen su propio camino e impronta en el contexto global y local en el que se desarrollan dichas producciones. Entonces, en este caso ya no se trataría de un arte contemporáneo enraizado en los comienzos que Aira determina sino en un momento más cercano en el tiempo como el que Laddaga (2007) o Andrea Giunta (2012) piensan. Aquí se presenta una superposición de contemporaneidades posibles que enriquecen el debate. La reflexión de Julio Premat (2013) puede resultar iluminadora en este sentido ya que advierte cómo en el campo literario (tanto desde la crítica como desde los escritores) se utiliza el concepto de vanguardia para pensar las ficciones contemporáneas. El crítico reconoce que es problemático usar este término que puede significar cosas diferentes y se propone analizar “el relato” que circula sobre la vanguardia en lo contemporáneo. De este modo, observa que en dichos relatos existe por un lado, cierta nostalgia acerca del fenómeno vanguardista (y su carácter utópico) y por otro, el hecho de que este término aún sigue teniendo una serie de valores intrínsecos como: la originalidad, el arte de rebelión, el antiautoritarismo, etcétera que permiten este retorno y operatividad en su uso y en su instrumentalización (en particular referidos a las vanguardias de los sesenta y setenta). Y en este sentido, la

¹⁷⁸ Cabe mencionar que en la introducción contrasto esta propuesta de Aira con la de Andrea Giunta (2014) acerca de las periodizaciones para el arte contemporáneo.

vanguardia funciona como un “vector de producción de teorías, pensamientos y textos: una maquinaria de discursividad” (Premat 14). Considero que esta máquina de discursividad también fue absorbida y re-elaborada por la literatura que como bien expresa Montaldo (2017) “entró en otro estadio de sí misma” (113).¹⁷⁹ En este sentido, estas narrativas actualizan su presente a partir de instrumentalizaciones y diálogos con su propia tradición literaria que les atribuye su impronta de contemporaneidad.

Se trata de ver cómo a través de estas figuras del arte (la puesta en escena en su modalidad de las *ejecuciones* y el *ready-made* en su modalidad de las *entropías literarias*) logran exaltar y poner en primer plano una cuestión central: mostrar ese “estado creciente de desorden y no diferenciación de la materia” en la acumulación de temas, motivos y procedimientos a las que convoca la entropía para visibilizar lo marginal y popular como una poética de la mala forma, una poética entrópica.

Volviendo a Groys, el crítico establece que cuando el artista exhibe su propio cuerpo en el museo el que en verdad resulta expuesto es su “cuerpo-para-trabajo”. Esto y su representación es lo que lo vuelve interesante para el arte, esgrime Groys.¹⁸⁰ En el caso de las ficciones en cuestión ¿Cómo leer esta figuración del cuerpo transformado en obra de arte? Estos textos rodean los cuerpos para el trabajo a través de personajes que se convierten en arte al tiempo que se literaturizan, es decir, narran su vida, sus experiencias, exhiben su propia subjetividad en la que el único verosímil que importa

¹⁷⁹ Repongo el contexto de las palabras de Graciela Montaldo (2017), ella explora las ideas de obsolescencia y politización del tiempo y esgrime: “La literatura se vio, en este contexto, cuestionada por la avalancha de lo nuevo: la digitalización de la escritura y las formas intermediales. Se vio también, como un siglo atrás, amenazada de muerte por discursos que la declararon obsoleta en un mundo que apostaba a la desmaterialización. Sin embargo, ningunas de las fantasías apocalípticas tuvo lugar. La literaria ni siguió igual ni murió; hizo lago más sabio: mutó, entró en otro estadio de sí misma (113). En Walker, Carlos (2017). *Mil hojas, formas contemporáneas de la literatura*. Santiago de Chile: Hueders.

¹⁸⁰ Groys también añade que lo mismo sucede en la vida cotidiana en la que los cuerpos tanto desde la vigilancia institucional como las exhibiciones de las personas (a través de las fotografías, las redes sociales, los sitios web, etcétera) documentan su cuerpo-para-el trabajo estableciéndolo como un asunto ubicuo y universal. Y que ser un artista ha dejado de ser exclusivo, el público comparte el arte con el propio artista y esto es una característica de la sociedad actual.

es el del artista o escritor que une su experiencia de vida y subjetividad con el arte, con la literatura y con aquellos elementos desordenados de la cultura que constituyen parte del soporte que les da forma de libro a cada ficción. La escritura es el medio a través el cual estos escritores se inscriben en el debate acerca de los cuerpos, la vida y las subjetividades al tiempo que exploran otros modos de producción tal como se ha advertido en diversas instancias incluso más allá del libro impreso a partir de acciones que algunos de estos escritores realizan.¹⁸¹

Finalmente, cabe destacar que si Duchamp adjuntó una serie de escritos para su obra *El gran vidrio* es porque una porción del valor conceptual residía en el discurso sobre la obra. Es por ello que la literatura de modo inverso puede incorporar el valor visual y no-retiniano del *ready-made* para figurar las posibilidades reflexivas y conceptuales de una literatura que también es arte.

¹⁸¹ Porque no es cuestión de privilegiar la escritura por sobre otras prácticas o viceversa sino de seguir habitando los espacios y las posibilidades expansivas de la escritura al tiempo que también se puedan intervenir espacios reales de acción como el mercado, el museo, los festivales de literatura y arte cuestiones estas últimas que merecen una investigación aparte.

Puntos de contacto II: Ready-Made y Puesta en escena dos figuras del arte en el terreno de la literatura

Como he mencionado, los escritores que se abordan en esta investigación proponen diversos modos de hacer literatura y también de expandirse hacia otros terrenos de las prácticas artísticas. No obstante, se ha puesto el acento en las figuras del arte propuestas a partir de su funcionamiento en los textos literarios y en el nivel de la escritura, es decir, de su materialidad y en su interacción entre la imagen y el texto permitiendo conjurar desde el propio terreno de la ficción importantes reflexiones acerca de la literatura, el arte y cuestiones actuales asociadas a contextos locales y globales. Esa evidencia radica en la constitución de personajes que actúan, se ponen en escena, despliegan corporalidades sin límites, mutan, se disfrazan, simulan y entran en contacto con objetos heterogéneos de la cultura, objetos que fueron des-territorializados de su lugar de origen y pasan a formar parte de un escenario nuevo: una villa, una novela, una instalación, una representación teatral en el espacio de la ficción.

En el primer capítulo se establecieron algunos puntos de contacto entre las figuras de la *puesta en escena* y el *ready-made*. En primer lugar, se señaló cómo ambas utilizan como procedimiento una puesta en abismo que permite crear las escenas enunciativas. Éstas resultan de importancia para establecer posiciones narrativas determinadas que colaboran en el diseño de las diferentes modalidades de las figuras. También, a partir de Aira se ha enfatizado acerca de la migración de medios como característica posible entre las artes y de allí que podemos evocar la técnica de Poussin elaborando dioramas y diagramando miniaturas para trasladar a sus cuadros. Esta idea de escenificación de objetos permite poner en correlación una idea de *puesta en escena* por un lado y el *ready-made* por otro trazando un mapa que se ha recorrido hasta ahora. En primer

lugar, por medios de estas nociones se han explorado corporalidades específicas como el cuerpo móvil en *Mano de obra* o el cuerpo sinéptico de *La villa*; una imagen-cuerpo que constituye un tercer cuerpo en *Beya* y cuerpos performáticos en *Bellatin*. En segundo lugar, y de forma más específica a través de las diferentes modalidades se ha desarrollado la figura de las *ejecuciones* a partir de dos formas: los ritos de pasaje y los bailes y contorsiones. Los primeros ostentan subjetividades y cuerpos liminales para subvertir representaciones sociales al tiempo que se hacen arte o vuelven literatura. Aquí se diseñan personajes que producen literatura o arte como materia prima para narrar. Mientras que los segundos se conforman como subjetividades estrambóticas que se tornan inclasificables y sin límites como respuesta a formas homogeneizadoras de subjetividades y corporalidades de la cultura global. La siguiente modalidad se trata de las *performances* que producen cuerpos anómalos e impersonales; populares y marginales que desestabilizan ordenamientos determinados como respuesta oblicua a lo real. La figura de la *instalación* despliega un montaje que asocia lo verbal y lo visual escenificando cuerpos, imágenes, objetos al tiempo que ostenta un proceso de producción y en consecuencia una condición de trabajo que los escritores exhiben estableciendo una política de la producción literaria.

En cuanto a los modos del *ready-made* se han analizados narradores que cuentan su experiencia para figurarla en un libro que muchas veces coincide con el que el lector lee de manera tal de constituir un *libro ready-made* hecho de la vida del narrador. En cambio, las *entropías literarias* la figura se desplaza de la imagen de un libro a la imagen de objetos o personajes que a partir de lo ya hecho se re-ubican en un plano diferente para construir o exhibirse como algo nuevo. Entropías que escenifican los objetos de arte o culto signados por el consumo capitalista y que señalan “un cuerpo para el trabajo” tanto en los personajes como en la imagen de los escritores.

Esta suerte de breve cartografía de las figuras responde al dilema de lo visible en este intercambio que se ha analizado entre las palabras que funcionan como imágenes y las imágenes que desvían el relato. También se ha señalado que esta cuestión de lo visible está atravesada por un régimen escópico barroco y por las filiaciones de los autores respecto del pasado a partir de las estéticas y tradiciones con las que dialogan (desde el barroco y el neo-barroco, el giro performático y conceptual hasta las vanguardias en el sentido amplio del concepto) pero que van más allá de estas cuestiones puesto que proponen sus propios modos de hacer, producir, ejercer el oficio de escritor y ensayar modos alternativos para representar asuntos concernientes al arte y la literatura explotando las posibilidades de la escritura.

Para continuar con esta relación entre las figuras tanto la *puesta en escena* como el *ready-made* establecen otros puntos de contacto susceptibles de señalar. El primero tiene que ver con que estos conceptos provienen de otras artes, al tiempo que emergen en el propio campo literario y por tanto ambos constituyen una impronta asociada a la exposición en el sentido de ocupar un lugar de visibilidad, es decir, una escena. Previamente he señalado cómo Eltit piensa al teatro y la puesta en escena y la filtra en su escritura explorando técnicas narrativas, modos de contar y/o representar. Esto significa que la propia idea de puesta en escena es llevada por la autora al terreno de la escritura apropiándose de sus condiciones, aquellas que se presentan como posibles para la literatura pero dejando de lado los debates y derivas que se podrían dar en el terreno del teatro. También he señalado la importancia y versatilidad que Aira le concede al *ready-made* duchampiano apropiándose de la categoría para hacerla funcionar en sus textos literarios y ensayísticos de maneras diferentes y explotando las capacidades conceptuales de ésta. Entonces, estas figuras del arte que se proponen portan una doble naturaleza que corresponde destacar: pertenecen al campo del arte

pero también -hace tiempo podríamos conjeturar- al de la literatura a través de estas apropiaciones que los escritores realizan y en este sentido es que comparten la virtud de la exposición, escenificación y exhibición. Son figuras que se pueden mirar y, tal como actúan en estos textos, también se pueden leer. Precisamente esta cualidad es la que permite ponerlas en correlación siempre teniendo en cuenta sus particularidades.

Mientras que la *puesta en escena* se conforma a partir de un espacio-escenario que a través de la enunciación coloca cuerpos en escena; el *ready-made* se conforma a partir de algo ya hecho e indiferente (un escrito, un objeto cotidiano o de arte, un personaje, un espacio) que se desplaza hacia un terreno nuevo y en el que, a veces, se le añaden nuevas características modificando dicho objeto, texto, personaje o espacio. Son figuras que en su funcionamiento pueden estar yuxtapuestas en un mismo pliegue textual y esto constituye un segundo punto de contacto entre ambas. En este sentido, fue posible analizar cómo el texto de *Beya* parte de formas hechas de la cultura para producir algo nuevo en el pasaje a la novela gráfica figurando un *ready-made* literario en su estructura como también figuraba una *instalación* a partir del tipo de relación que se establece entre el régimen visual y verbal. Asimismo se ha analizado como se traza un rito de pasaje en el personaje de Rugendas al tiempo que su rostro deformado conforma un *ready-made entrópico* al llevar el paisaje y la pintura en su rostro. O en Bellatin mientras los derviches giran para diseñar ejecuciones en la que el ritual adquiere estatus teatral esa misma historia forma parte de un trance y un recuerdo del narrador que escribe la historia de la sheika de la que los derviches forman parte, es decir, se dibuja un *libro ready-made* hecho de sueños, recuerdos y trances sufíes. Estas recapitulaciones tienen el propósito de señalar no sólo la yuxtaposición posible de ambas figuras sino exhibir esa plasticidad o sentido gimnástico y coreográfico que Barthes ([1977] 2014) pensaba para ellas. Escenas del lenguaje dice el autor de

Fragmentos de un discurso amoroso que se dibujan en el texto, que se mueven o circulan para escapar a una lógica mimética pero también para conjurar una forma textual que no se limite al tropo. Estas figuras que esta tesis denomina “del arte” pertenecen al espacio del lenguaje y de la literatura pero como dice Rancière (2010) ya no es posible distinguir o delimitar qué tipo de relación se entrelaza entre los regímenes de expresión que se urden en estos textos.

CONSIDERACIONES FINALES

Las narrativas estudiadas conforman un objeto susceptible de ser abordado desde aristas distintas como podría ser el análisis de las producciones, intervenciones, realizaciones que estos escritores efectúan por fuera de sus textos. Sin embargo, es posible caracterizar modos de relación entre literatura y arte contemporáneo a partir de lo que cada texto del corpus diseña en su escritura. Esta fue la premisa de partida de la presente investigación y por lo tanto, un primer recorte del objeto. Para llevar a cabo esta cuestión y tratándose de narrativas que precisamente cuestionan formas de representación acerca de contextos, discursos y lenguajes, la noción de figura propuesta en la *introducción* que se aleja de un carácter mimético o de tropo definida “como un desplazamiento del plano de la representación hacia el campo de la figuración en el que determinado concepto cobra forma” resultó imprescindible para delimitar el sintagma “figuras del arte” como directriz central para leer los textos.

Ahora bien, si estas literaturas obligan a pensar críticamente estos vaivenes entre la literatura y el arte motivándonos a salir del terreno estrictamente literario, asunto que ha sido y está siendo estudiado y abordado como problema de investigación en la crítica actual; también es posible pensar el movimiento contrario, en la forma en que la propia literatura busca estrategias para traccionar ese escenario actual y “vivo” del arte contemporáneo a la instancia de mediación de la escritura. Como si se tratara de un volver a la literatura, sus formas, estrategias, procedimientos, búsquedas para figurar, representar, dislocar “el afuera” dialogando con sus propias tradiciones literarias. Desde la literatura nacional y su fundación hasta las rupturas de las vanguardias latinoamericanas. También tejiendo vínculos con diversas estéticas y formas de representación como el romanticismo o el realismo. Y estableciendo proximidades y

distancias con el derrotero de la propia literatura latinoamericana a través del problema de la identidad y la otredad. Al mismo tiempo estas narrativas centran la atención en las prácticas contemporáneas del arte e incluso interviniendo desde las acciones de los escritores. En esta búsqueda señalan una paradoja que los escritores establecen en sus textos: ¿qué “dicen” sus narrativas? ¿Se cuentan historias? o ¿todo es susceptible de analizarse como puro artificio y referencia a la propia literatura o escritura? Justamente son ficciones que asumen la doble ciudadanía: la de potenciar el artificio literario al tiempo que se cuenta una historia en la que pareciera que el arte funciona como soporte de ella, una historia que incluye prácticas artísticas o incorpora otras formas de expresión y en la que es posible realizar una especulación sobre la literatura, sobre el arte y sobre los modos de vincularse con sus propios entornos de producción. De allí que se despliegue una preeminencia por figurar subjetividades y corporalidades que actúan, escriben, se exponen, se transforman; o bien, exhiben sus anomalías desde una afirmación para subvertir representaciones homogéneas o para cuestionar el exceso de imágenes del mundo que se dirime entre el derrumbe y las luchas masivas. Esta sobre exposición estereotipada que señala Didi-Huberman (2012) que confunde sentidos entre la banalización y el horror de un mundo capital y global cuyo conflictos se muestran y acrecientan cada más: problemáticas habitacionales, tráfico de cuerpos, fronteras intangibles en el trazado de las grandes ciudades, transformaciones perceptivas a causa del exceso de imágenes mediáticas y el rol de la literatura y del arte que incorpora y deglute cualquier material cultural, político y social. Todos estos asuntos son recuperados en estas ficciones estudiadas desde diversas propuestas y modos de figurarlos. De este modo, es posible trazar conexiones entre Diamela Eltit y Cabezón Cámara que buscan formas alternativas para referir a cuestiones vinculadas al género, las minorías a partir de un trabajo sobre los cuerpos y el lenguaje; al estado del

capitalismo y en Eltit particularmente del neoliberalismo pero que en lugar de adscribirse a un estética específica como podría ser el realismo buscan modos de articular lo visible y lo decible a través del cruce entre literatura y arte en relación a los diversos escenarios sociales. En Bellatin y Aira, en cambio, prevalece una intención de borrar ciertos referentes conocidos (Bellatin muchas veces omite alusiones geográficas y temporales) y abreviar por la referencialidad al arte y la literatura como artificio aunque a veces exista información explícita que entra en tensión (el barrio de flores, la villa, un lugar específico como Sechuán, etc.) con la elipsis señalada. Estos cruces permiten establecer que las ficciones estudiadas tampoco responden a un mismo modo de concebir y figurar el escenario actual aunque sí se evidencia su intención soslayada de considerarlo, imaginarlo, subvertirlo y transformarlo por medio de la escritura.

Este gesto permite señalar varias formas de contemporaneidad que las ficciones ostentan a partir de las filiaciones con el pasado en aquel diálogo señalado con las tradiciones literarias, las instrumentalizaciones de procedimientos creados por las vanguardias y las neo-vanguardias o los usos del barroco y el neo-barroco rioplatense en simultaneidad con la proximidad que estas literaturas entablan con su entorno actual. Un *presentismo* para usar la expresión de Hartog que se percibe como hipertrofiado y huidizo debido al creciente avance de la cultura de consumo y las tecnologías poniendo en escena determinados conflictos invisibilizados tales como concentraciones de poderes económicos, disputas bélicas-religiosas entre oriente y occidente, migraciones desesperadas, explotación laboral en áreas geográficas centrales y periféricas. La literatura, de este modo, provoca nuevas paradojas que vuelven sobre la pregunta en torno a modos de representación e intervención de una praxis vital. La misma se encuentra sobre expuesta y en tensión por un lado, a partir de las redes de protesta que reclaman por nuevas necesidades y demandas (leyes en torno

a la identidad y la sexualidad, derechos de la mujer, al aborto, a las políticas migratorias, a colectivos de ciudadanos que quedaron expulsados del sistema) y por otro, a partir del avance de políticas contrarias que intentan socavar derechos y exigencias de las democracias en alerta.

La literatura que siempre busca más acá y más allá de su medio, se dialectiza, dinamiza buscando flujos de comunicación transversales, anacrónicos y siempre reflexivos con el mundo. Las figuras del arte propuestas han permitido esa entrada y salida de la literatura para señalar que está dispuesta a habitar todos los mundos: ficcionales y no ficcionales. La literatura como campo expandido no solo ocurre en un movimiento “hacia afuera” sino también en su propio interior.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus Textual

- AIRA, César. (2006 [2001]). *La villa*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César. (2015 [2000]). *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz, Viterbo.
- BELLATIN, Mario ([2007]). *El gran vidrio*. Buenos Aires: Anagrama.
- BELLATIN, Mario ([2009]). *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BELLATIN, Mario (2010[1998]). *Poeta Ciego*. Buenos Aires: Mansalva.
- BELLATIN, Mario (2005[2001]). *La escuela del dolor humano de Sechuán*. En *Obra reunida*, Buenos Aires: Alfaguara.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela ([2009]), *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela, Iñaki Echeverría ([2013]). *Beya*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela ([2014]), *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ELTIT, Diamela, ([2010]). *Impuesto a la carne*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ELTIT, Diamela ([2002]). *Mano de obra*. Santiago: Seix Barral.

Otros textos literarios y ensayos de los autores del corpus

- AIRA, César (2009 [1993]). *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2014). *Artforum*. Buenos Aires: blatt & rios.
- AIRA, César (2015). *La mendiga*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- AIRA, César (1997). *Taxol: precedido de 'Duchamp en México' y 'La broma'*. Universidad de Texas: Simurg.
- AIRA, César (2012). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- AIRA, César (2016). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- AIRA, César (2000). "La nueva escritura". En *Boletín N° 8* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, pp. 165-170.
- AIRA, César (2014). *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

- AIRA, César (2003). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2011). *Raymond Russel. La clave unificada*. Disponible en: www.elboomeran.com.ar [fecha de última consulta junio 2018].
- BELLATIN, Mario ([2005]). *Lecciones para una liebre muerte*. En *Obra reunida*. Buenos Aires: Alfaguara.
- BELLATIN, Mario ([2009]). *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía.
- BELLATIN, Mario (2014). *Perro héroes*. Buenos Aires: Interzona.
- BELLATIN, Mario (2005). *Obra reunida*. Buenos Aires: Alfaguara.
- BELLATIN, Mario (2014). *Obra reunida 2*. Buenos Aires: Alfaguara.
- BELLATIN, Mario (coordinador), (2006). *El arte de enseñar a escribir*. México: Escuela Dinámica de Escritores.
- BELLATIN, Mario (2009). “¿Habrà quien considere el sueño como el acto más perfecto del cuerpo?”. En *Excesos del cuerpo, ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela ([2011]). *Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CABEZÓN, CÁMARA, Gabriela (2017). *Las aventuras de la china Iron*, Buenos Aires: Literatura Random House.
- ELTIT, Diamela ([1983]). *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las ediciones del Ornitorrinco.
- ELTIT, Diamela (2003 [1988]). *El cuarto mundo*. Buenos Aires: Norma.
- ELTIT, Diamela, Paz, Errázuriz ([1994]) *El infarto del alma*. Santiago de Chile: Francisco Zegers editor.
- ELTIT, Diamela (2007). “¿Qué eres?”. En *Provisoria-mente, textos para Diamela Eltit*. Antonio Gómez (Comp). Rosario: Beatriz Viterbo.
- ELTIT, Diamela (1993). “Errante, errática”. En *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Juan Carlos Lértora (Comp.). Chile: Editorial Cuarto propio.
- ELTIT, Diamela (2009). “Tiempo y literatura”. En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Rubí Carreño Bolívar (ed.). Madrid: Nuevos Hispanismos.
- ELTIT, Diamela (2008). *Signos vitales, escritos sobre literatura, arte y política*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- ELTIT, Diamela (2009). “Colonizadas”. En *Excesos del cuerpo, ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Otros textos literarios

DONOSO, José (1979) *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Argos Vergara.

DONOSO, José (1985[1965]) *El lugar sin límites*. Madrid: Seix Barral.

ELIZONDO, Salvador ([1965]) *Farabeuf o la Crónica de un instante*. México: Joaquín Mortiz.

PERLONGHER, Néstor (2008). *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue.

Bibliografía crítica específica

Sobre César Aira

CONTRERAS, Sandra (2002), *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.

CONTRERAS, Sandra (2006), “César Aira: vueltas sobre el realismo”. En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.). México: Universidad veracruzana.

GARCÍA DÍAZ, Teresa (coordinadora) (2006). *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. México: Universidad Veracruzana.

GARCÍA DÍAZ, Teresa y VILLALOBOS, J. Pablo. (2006). “Para leer a César Aira”. En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.). México: Universidad veracruzana.

GARCÍA, Mariano (2007). *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

LADDAGA, Reinaldo (2001). “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira.” *Hispanoamérica. Revista de Literatura*, año XXX, 88.

LADDAGA, Reinaldo (2007). “Dispositivos y sinapsis”. En *Espectáculos de realidad, ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

MBAYE, D. (2011). “La influencia extranjera o la fórmula Marcel Duchamp, Raymond Roussel, John Cage” en *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid publicada. ISBN: 978-84-694-6249-2

PITOL, Sergio (2006). “Lo que dice César Aira”. En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.), Universidad veracruzana. México.

SPERANZA, Graciela (2006). “César Aira, literatura <ready-made>”. En *Fuera de campo, Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

SURGHI, Carlos (2012). “César Aira y el procedimiento como experimentación”. En revista Laboratorio, n° 6, disponible en: http://revistalaboratorio.udp.cl/num6_2012_art9_surghi/ [Fecha de última consulta: junio 2018].

Entrevistas a César Aira

MORENO, María. “Entrevista a César Aira”, Winter 2009, Revista *Bomb* 116, disponible en <http://bombmagazine.org/article/3232/c-sar-aira> [Fecha de última consulta: junio 2018].

ADOLPHEN, Peter, entrevista a César Aira, noviembre de 2015, Blog el Boomeran, disponible en: <http://www.elboomeran.com/video/310/entrevista-a-cesar-aira/> [Fecha de última consulta: junio 2018].

LOPEZ, Ángeles, entrevista a César Aira, s/d, disponible en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0805/entrevistas/entrevistas-02.html> [Fecha de última consulta: febrero 2018].

Sobre Mario Bellatin

CARRILLO, Francisco Martín (2010). “La literatura como performance: Mario Bellatin y Severo Sarduy.” En *Revista Hispamérica*, año 39, n 115, pp. 37-47.

CHERRI, Carlos Leonel (2015). “Cine y literatura en América Latina, las intervenciones de Mario Bellatin”. *Boletín de pesquisa nelic*, Florianópolis, v. 15, n. 24, p. 5-22, 2015.

CHERRI, Leonel (2015). “Formas de la imagen en Mario Bellatin: una pregunta por lo sensible”. IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3,4 y 5 de junio. Disponible en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/> [Fecha de última consulta: junio 2018].

CHERRI, Leonel (2015). “La imagen de autor en Mario Bellatin y el <pequeño dispositivo pedagógico>”. *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre.

CHERRI, Leonel (2016). “De vidrios y dobles: Mario Bellatin y la experiencia autobiográfica”. En IV Coloquio Internacional Literatura y Vida, 8,9 y 10 de junio, Rosario.

- CHERRI, Leonel (2016). “La repetición como experiencia”. *Revista Abracalic*, Vol. 18, n 26.
- CONDE, Laura (2013). “Mario Bellatin: Una escritura tridimensional” [en línea]. *VI Jornadas de Filología y Lingüística*, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3847/ev.3847.pdf [Fecha de última consulta: junio 2018].
- CORTÉS-ROCCA, Paola (2012). “La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El Baño de Frida Kahlo*”. En *Filología* /XLIV pp. 121-138.
- COTE BOTERO, Andrea (2014). *El giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania. Disponible en: <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3056&context=edissertations> [fecha de última consulta junio 2018].
- CUARTAS, Juan Pablo (2016), “Los sucesos de escritura: encuadre y delineado en Mario Bellatin”, *Revista traslaciones*, vol. 3 (5) pp.123-137.
- de los RIOS, Valeria (2015). “Analogías: fotografía y literatura en Mario Bellatin.” En *Revista Trans*, 19.
- Donoso MACAYA, *La vanguardia y sus retornos: confabulaciones del presente en cuatro escritores latinoamericanos*. Tesis doctoral. Washington University Open Scholarship. Disponible en: <https://openscholarship.wustl.edu/etd/93/> [Fecha de última consulta junio 2018].
- DONOSO MACAYA, María de los Ángeles (2007). “Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción” o el paradójico borde de lo autobiográfico en “el gran vidrio”. En *Revista Cineaste* Vol. 40, No. 1, pp. 96-110.
- GOLDCHLUK, Graciela (2008). *¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin*. En *El hilo de la fábula*, (8-9), 93-100. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6265/pr.6265.pdf
- GOLDCHLUK, Graciela (2011). “Lecciones de realismo para una liebre muerta (sobre la obra de Mario Bellatin)”. *Simposio Internacional Imágenes y realismos en América Latina*, Leiden, 29 de setiembre al 1 de octubre de 2011.
- GORODISCHER, Violeta (2012). “Y mañana será Aira”. En *Radar libros*, suplemento de Página /12, domingo 27 de mayo de 2012. Disponible en

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4682-2012-05-30.html>

[última consulta mayo de 2018].

LADDAGA, Reinaldo (2007). “Teatros y escuelas”. En *Espectáculos de realidad, ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

LINK, Daniel (2008), “Post Scriptum”. *Condición de las flores*. Mario Bellatin. Buenos Aires: Entropía.

LÓPEZ RÍOS Mexitli Nayeli (s/d). “De la teratología a la anomalía fractal: lo monstruoso en La escuela del dolor humano de Sechuán y Shiki Nagaoka: una nariz de ficción de Mario Bellatin”. En la *Gaceta Frontal*, disponible en <https://gacetafrontal.com/2015/01/19/delateratologia/> [Fecha de última consulta abril 2017]

MONDACA ROMERO, Ignacio (2009). “Elizondo y Bellatin, la tradición de la ruptura”. En *Guardagujas*, dec 1, 2009. Disponible en <http://guardagujas.lja.mx/2009/12/elizondo-y-bellatin-la-tradicion-de-la-ruptura/> [Fecha de última consulta abril 2017]

OLIVER, Florence (2016). “De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporánea.” En *Cuadernos de literatura* Vol. XX n. °40 • julio-diciembre, pp.430-448.

PALAVERSICH, Diana (2003). “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. En *Revista Chasqui*, Vol. 32, No. , pp. 25-38.

PALAVERSICH, Diana (2005). “Prólogo”. *Bellatin, Mario, Obra Reunida*. Buenos Aires: Alfaguara.

PANESI, Jorge (2005) “La escuela del dolor humano de Sechuán”, en *El interpretador*, 20, www.elinterpretador.net [última consulta 5 de agosto de 2011]. Actualmente disponible en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/perros-heroes-por-panesi.pdf>

PAREDES, Judith Mavila (2006), “Cultura, cuerpo e identidad en Salón de belleza. Apuntes sobre un acto disidente”, en García-Bedoya, Carlos (comp.), *Memorias de JALLA 2004 Lima*. Tomo II, Universidad Nacional San Marcos, JALLA, Lima, pp. 1371-1377.

PAULS, Alan (2005), “El problema Bellatin”, en *El interpretador*, 20, www.elinterpretador.net, [última consulta 5 de agosto de 2011]. Actualmente disponible en <http://salonkritik.net/10->

11/2011/06/el_problema_bellatin_alan_paul_1.php [fecha de última consulta marzo de 2018].

PREMAT, Julio (2015). “Abecedario de *El gran Vidrio* de Mario Bellatin, entrada “Fachada”. En *Mil Hojas*, Walker, Carlos (comp.). Santiago de Chile: Hueders.

QUINTANA, Isabel (2009). “Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, 227.

ROJAS, Diego (2005). “La letra como anticipación”, *El interpretador*, 20, www.elinterpretador.net, [última consulta 5 de junio de 2005].

Sáenz, Inés; Singler, Cristoph (2014). *Marcel Duchamp/Mario Bellatin: trayectos de El gran vidrio*. Disponible en: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2014/04/05-06.pdf> [Fecha de última consulta: junio 2018].

SCHETTINI, Ariel (2005a), “La escuela del dolor humano de Sechuán”, *El interpretador*, 20, www.elinterpretador.net, [última consulta 5 de junio de 2005]

SCHETTINI, Ariel (2005b), “En el castillo de Barbazul. El caso Bellatin”, *Otra parte*, 6, Buenos Aires, pp. 14-17.

SCHMITTER, Gianna (2016). “El formato texto-foto amalgama de Mario Bellatin, o la puesta en escena de umbrales”. En *La imagen traslúcida en los Mundos Hispánicos*. La Plata: Orbis Tertius.

SCHMITTER, Gianna (2017). “Construir sentidos en el umbral: el formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatin.” En *Pasavento*, Revista de Estudios Hispánicos, vol. 5, n 1 invierno, pp.16-36.

SPERANZA, Graciela (2013). “Perros Héroes”. *Atlas portátil de América Latina, Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.

VAGGIONE, Alicia (2009). “Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 475-486.

Entrevistas a Mario Bellatin

AZARETTO, Julia, entrevista a Mario Bellatin, julio 2009, disponible en <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-a-mario-bellatin-68252.kjsp> [Fecha de última consulta: junio 2018].

GARDUÑO, Óscar, entrevista a Mario Bellatin, 2013, disponible en <http://revistareplicante.com/entrevista-con-mario-bellatin/> [Fecha de última consulta: junio 2018].

GOLDCHLUK, Graciela (2000). “Mario Bellatin, un escritor de ficción”. Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcic3b3n.pdf> [Fecha de última consulta: junio 2018].

LARRAIN, Ramiro, Entrevista a Mario Bellatin, en *Revista Orbis Tertius*, 2006 11(12). ISSN 1851-7811. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

MELLA, Daniel, entrevista a Mario Bellatin, 2014, disponible en <http://libreriodelaplata.com/es-mejor-creer-en-dios-entrevista-a-mario-bellatin/> [Fecha de última consulta: junio 2018].

RODRÍGUEZ, Fermín (2006). Entrevista a Mario Bellatin. En revista *Hispanérica*, año 35, N 103, pp. 63-69.

HIND, Emily (2004). “Entrevista con Mario Bellatin”. En *Confluencia*, Vol. 20, No. 1, pp. 197-204.

LOS ASESINOS TÍMIDOS, entrevista a Mario Bellatin, s/d, disponible en <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2008/08/entrevista-mario-bellatin.html> [Fecha de última consulta: junio 2018].

Pacheco Colín, Ricardo (2003). “Estrenan La Escuela del Dolor Humano de Sechuán”. Nota en línea. Disponible en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2003/83609.html> [fecha de última consulta junio 2018].

Sobre Cabezón Cámara e Iñaki Echevarría

BIANCHI, Paula Daniela (2015). “Suspensión de derechos en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* de Aníbal Jarkowski”. *Orillas*, 4. Pp.1-14.

CORTÉS-ROCCA, Paola (2011), “Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas”, en *Revista Hispánica Moderna*, Volumen 64, Number 1, June 2011, pp. 39-48.

DOMÍNGUEZ, Nora (2013) “Capturas”, en www.escritoresdelmundo.com, mayo.

DOMÍNGUEZ, Nora (2013), “La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos”, en *Boletín BNC Literatura y política*, N° 128, año 1, N° 1, pp.23-29.

DOMÍNGUEZ, Nora (2013). “Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres”. En *Aletria*, abril, n° 1, vol.23.

DOMÍNGUEZ, Nora (2014). “Historia de una transformación”, *Revista Ñ*, reseña, mayo.

- DOMÍNGUEZ, Nora « Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara », Cuadernos LIRICO [En línea], 10 | 2014, Puesto en línea el 14 marzo 2014, consultado el 10 marzo 2015. URL : <http://lirico.revues.org/1653>
- FIT, Rocío Celeste (2015). “Género, cuerpo y desbordes en dos novelas de Gabriela Cabezón Cámara”. En *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre.
- MARGUCH, Francisco (2013), “Coger y comer. Dos economías de lo común en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara.” *Lecturas du genre*, n 10.
- MARGUCH, Francisco (s/d), “Espacios anómalos: imaginaciones del presente”. Disponible en: <https://ffyh.unc.edu.ar/vii-encuentro-interdisciplinario-de-ciencias-sociales-y-humanas/wp-content/uploads/sites/24/2011/08/ponencia-marguch-eje-5.pdf> [Fecha de última consulta junio 2018].
- NÉSPOLO, Jimena (2013). “Representaciones de la Religiosidad Popular en la Novela Argentina Reciente”. En *Gamma*, XXIV, 50 (2013).
- ROTGER, Patricia (2015). “Monstruos: invención y política”. En ESTUDIOS - N° 34 -ISSN 0328-185X (Julio-Diciembre 2015) pp. 259-271.
- RUIZ, Carolina (2017), “Cuerpos y Literatura disidentes. *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara”, *Badebec*, vol. 6 N° 12 (2017), pp.352-365.
- SOTO, Ivana (2016). Reseña de obra teatral basada en *Beya* de Gabriela Cabezón Cámara, “La voz como huida espiritual”. En *revista Ñ*, febrero 2016.

Entrevistas a Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría

- Lezcano, Walter, entrevista a Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría, para Niapalos.org, 26 de marzo de 2013.
- Pacheco, Mariano, entrevista de *La luna con gatillo*. En *Resumen Latinoamericano*, 19 de Septiembre 2017. Disponible en: <http://www.resumenlatinoamericano.org/2017/09/19/argentina-entrevista-a-gabriela-cabezon-camara/> [última consulta: junio 2018].

Sobre Diamela Eltit

- AA.VV. (2000). *Nomadías*. Serie monográfica dedicada a Diamela Eltit. Santiago de Chile: Cuarto propio.

- BLANCO, Fernando (2009). “poéticas y prácticas de la alienación en *Mano de obra*”. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid: Nuevos hispanismos.
- BRITO, Eugenia (2006). “Utopías y quiebres en la narrativa de Diamela Eltit.” En Llanos, Bernardita (ed.) *Letras y proclamas: la estética literatura de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- CÁCERES MILNES, Andrés (1999), "La figura del Cuerpo en el poder del género: Una aproximación a la escritura de Diamela Eltit Andrés Cáceres Milnes, en ETCETERA, N°3.
- CAPOTE CRUZ, Zaida (2017). Reseña de "Impuesto a la carne" de Diamela Eltit *Revista de Estudios de Género. La ventana* [en línea] 2011, IV (Julio-Sin mes): [Fecha de consulta: 4 de abril de 2017] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88421343013>
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.) (2009). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid: Nuevos hispanismos.
- CARREÑO, RUBÍ, (2003), “*Mano de obra*, una poética del (des)centramiento”. En *Revista Casa de las Américas*, enero-marzo.
- CASTRO-KLARÉN (1993), “Escritura y Cuerpo en *Lumpérica*”, en Lértora, Juan Carlos (ed.) (1993), *Un poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Chile: Cuarto propio.
- DANIEL, NOEMÍ (2003) "El supermercado nuestro de cada día: Literatura, traición y mercado alegórico", en *Revista Casa de las Américas*, enero-marzo de 2003.
- DONOSO, Jaime (2009). “Práctica de la Avanzada: *Lumpérica* y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte.” En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid: Nuevos hispanismos.
- FALLAS ARIAS, Teresa (2013). “*Impuesto a la carne*: la irrupción de una escritura antiedípica y anárquica, desde la abyección del cuerpo femenino”. En *Filología y Lingüística* 39 (1): 179-189.
- FRANCO, Jean (2007). “Malas palabras. Sobre *Mano de obra* de Diamela Eltit. En *Provisoria-mente, textos para Diamela Eltit*. Gómez Antonio (Comp.). Rosario: Beatriz Viterbo.
- GARRAMUÑO, Florencia (2016). “Dimensiones de lo impersonal en la cultura contemporánea”. En *Badebec* VOL. 5 N° 10 (Marzo 2016).

- LABBÉ, Carlos (2010), “Cinco cortes y la novela sigue intacta. *Impuesto a la carne*. Diamela Eltit”, reseña en <http://www.sobrelibros.cl/> [última consulta diciembre 2016]
- LAGOS, María Inés (2000). “Introducción”. En AA.VV. *Nomadías*. Serie monográfica dedicada a Diamela Eltit. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- LÉRTORA, Juan Carlos (1993), *Un poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Chile: Cuarto Propio.
- LLANOS, Bernardita (ed.) (2006). “prólogo”. En *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- LLANOS, Bernardita (ed.) (2006). *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- MASIELLO, Francine (2004). “El trabajo de la novela”. En Proyecto Patrimonio, archivo Diamela Eltit.
- NEUSTADT, Robert (2004). “Arte y política desde 1960 en Chile”. *Revista de Crítica Cultura*, N°29/30, noviembre 2004, pp. 44-45.
- OLEA, Raquel (2009). “El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por lo patria y Mano de obra*. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid: Nuevos hispanismos.
- PINO, Miriam, (2014) « Ficción y crónica anarcobarroca en *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit », *Amerika* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 22 juin 2014, consulté le 04 avril 2017. URL : <http://amerika.revues.org/4824> ; DOI : 10.4000/amerika.4824
- RICHARD, Nelly (1993), “Tres funciones de escritura: Deconstrucción, Simulación, Hibridación, en Lértora, Juan Carlos (1993), *Un poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Chile: Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly (2009). “La memoria compartida”. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid: Nuevos hispanismos.
- RICHARD, Nelly (s/d). Tres recursos de emergencia: las rebeldías populares, el desorden somático y la palabra extrema. En Proyecto Patrimonio, archivo Diamela Eltit.
- SÁNCHEZ IDIART, María Cecilia (2016). “Desbordes. Vida, política y estéticas del exceso en Osvaldo Lamborghini y Diamela Eltit”. *Perífrasis rev.lit.teor.crit.* Vol. 7, n° 13. Bogotá, enero-junio 2016. Pp. 10-25.

SCARABELLI, Laura (2015). “Impuesto a la carne de Diamela Eltit. El cuerpo-testigo y el contagio de lo común”. En *Kamchatka* 6 diciembre 2015. págs. 973-988.

SOLORZA, Susana (2014). “El estado-hospital: corporalidades anárquicas, biopolítica y violencia en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit.” En *Revista de Estudios de las Mujeres* - Vol. 2, 2014, pp.159-171.

TAFRA, Sylvia (1998). *Diamela Eltit: El rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago de Chile: Ril editores.

Entrevistas a Diamela Eltit

SOLORZA, Paola Susana. “Entrevista a Diamela Eltit: una literatura no consensual. Cuerpo, lugares bordes y resistencia”. *Anclajes XX*. 1 (enero-abril 2016): 79-89. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/anclajes-2016-2015>.

Bibliografía general (teórica y crítica)

AGAMBEN, Giorgio (2002). *Homo Sacer I*. España: Editora Nacional Madrid.

AGAMBEN, Giorgio (2003). “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Otra Parte*, número 20, otoño 2003. Pp. 77-80.

AGAMBEN, Giorgio (2011). “¿qué es un dispositivo?”. En *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264 Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf> [fecha de última consulta: junio 2018].

AGUILAR, Gonzalo (2017). “Presentación”. En *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*. Buenos Aires: Corregidor.

AGUILAR; Gonzalo (2011). “Prólogo”. En *Experiencia, cuerpos y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

BARISONE, Ornella (2017). *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*. Buenos Aires: Corregidor.

BARTHES, Roland (2003). *El susurro del lenguaje*. Madrid: Editora Nacional.

BARTHES, Roland (2005). *La preparación de la novela, notas de cursos y seminarios en el College de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI.

- BARTHES, Roland (2006). *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland (2014). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BATAILLE, Georges (2008). *Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BERGER, John (2012). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, SL.
- BERNABÉ, Mónica (2006). “Prólogo”. *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BERNABÉ, Mónica (2010). “Sobre márgenes, crónica y mercancías”. *Boletín/5*, Octubre, Rosario.
- BERNABÉ, Mónica (2014). “Rap: poesía plebeya”. En *Alter/nativas*, 2. Disponible en <http://alternativas.osu.edu> [última consulta junio 2016]
- BERNABÉ, Mónica (2015). “La cuestión del espacio / en el límite de la literatura”. En *Cuadernos de literatura*, Vol. XIX n. °37, enero-Junio. págs. 328-340.
- BERNABÉ, Mónica (2017). *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura*. México: Fondo Editorial Estado de México.
- BERTÚA, Paula (2016). “Líneas de visibilidad, zonas de fuga. Sara Facio, Alicia D'amico y Julio Cortázar en Humanario”. En *Visualidad y dispositivos (s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*. Buenos Aires: Ediciones UNGS.
- BORGES, Jorge Luis (2005). “Kafka y sus precursores”. En *Otras inquisiciones, Obras Completas*, Tomo 2. Buenos Aires: Emecé editores.
- BORGES, Jorge Luis (2005). “La muerte y la brújula”. En *Artificios, Obras Completas*, Tomo 1. Buenos Aires: Emecé editores.
- BORGES, Jorge Luis (2005). “Las inscripciones de los carros”. En *Evaristo Carriego, Obras completas*, Tomo 1. Buenos Aires: Emecé editores.
- BOURRIAUD, Nicolás (2009), *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: CENDEAC.
- BOURRIAUD, Nicolás (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, Nicolás (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BUCHLOH, Benjamin. “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de la instituciones”. *Formalismo e Historicidad*. Scribd:

<http://es.scribd.com/doc/138476941/Buchloh-Benjamin-El-Arte-Conceptual-de-1962-a-1969> [última consulta 20 de diciembre de 2013].

BURELLO, Marcelo G. (2012). *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño Dávila.

BÜRGER, Peter (2006). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.

BUTLER, Judith (2002): “Introducción”, “Los cuerpos que importan”, “Acerca del término *queer*”. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós: Buenos Aires.

BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

CÁMARA, Mario; Di Leone, Luciana; Tennina, Lucía [Comps] (2011). *Experiencia, cuerpos y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

CÁMARA, Mario (2017). “Nuevos territorios: vida, literatura y subjetivación”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Núm. 261, pp. 801-812.

CÁMARA, MARIO (2017). *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Librería.

CONTRERAS, Sandra (2003), “Intervención”, en *Boletín/11*, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Diciembre.

CONTRERAS, Sandra (2007). “Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente”. *El valor de la cultura, arte, literatura y mercado en América Latina*, Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.). Rosario: Beatriz Viterbo.

CONTRERAS, Sandra (2010). “En torno de las lecturas del presente”. *Los límites de la literatura*. Alberto Giordano (ed.): Rosario: Centro de estudios de literatura argentina.

DALMARONI, Miguel (2005). “Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino),” *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Diciembre.

DALMARONI, Miguel (2009). *La investigación literaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

DALMARONI, Miguel (2016). “La resistencia de lo imposible (una introducción).” En *Revista de Estudios curatoriales*, año 3, n° 4, dossier.

DANTO, Arthur (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.

- DELEUZE, Gilles (1984). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Ernesto Hernández. Francia: *Editions de la différence*.
- DELEUZE, Gilles (1990). “¿Qué es un dispositivo?”. En *Foucault, filósofo*. Buenos Aires: Gedisa.
- DELEUZE, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DERRIDA, Jacques (1998). “Firma, acontecimiento, contexto”, *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra.
- DIDI-HUBERMAN (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2001). *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo editora, Argentina.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; CHEROUX, Clement; ARNALDO, Javier. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Francia: Círculo Bellas Artes.
- DOLAR, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- DOUGLAS, Mary (1973). *Pureza y peligro*. Madrid: Siglo XXI.
- ECHAVARREN, Roberto (2000). *Performance. Género y Transgénero*. Adrián Cangi (selección, compilación y prólogo). Buenos Aires: Eudeba.
- ESCOBAR, Ticio (2004). “El arte fuera de sí [27 fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura]”. En *El arte fuera de sí*. Disponible en http://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/4778_el_arte_fuera_de_si_2004_p_or_ticio_escobar.html [última consulta enero de 2017].
- ESPOSITO, Roberto (2009). *Tercera persona, política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ESPOSITO, Roberto (2011). *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ESPOSITO, Roberto (2016). *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Eudeba.
- FOSTER, Hal (2001), *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. España: Akal.
- FOSTER, Hal (2005), “Arte festivo”. *Otra parte*. 6. Buenos Aires. pp. 1-6.
- FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- FOUCAULT, Michel (1981). *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (1992). *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel. “Utopías y Heteropías”. *Revista digital Fractal* 48 (2008): <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html> , página 39. Última consulta: 04/08/2013.
- GABRIELONI, Ana Lía (2009). “Literatura y artes”. En *La investigación literaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- GABRIELONI, Ana Lía. (s/d). “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del renacimiento a la modernidad”. *Saltana*, vol. 1. Disponible en <http://www.saltana.org/1/docar/001.html#Gabrieloni>
- GALENDE, Federico (2014). “La cousine visual, una experimentación sin vanguardia”. *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990*. Chile: Ediciones metales pesados.
- GALENDE, Federico (2014). *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990*. Chile: Ediciones metales pesados.
- GARBATZKY, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos, poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GARCÍA, Mariano (2007). *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- GARCÍA NEGRONI, María Marta y TORDESILLAS COLADO; Marta (2001). *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Madrid: Gredos.
- GARRAMUÑO, Florencia (2015). *Mundos comunes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GASCA, Luis, Gubern, Román. 1988. *El discurso del cómic*. España: Cátedra.
- GENETTE, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, Gerard (1998). *El discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GIORGI, G. y RORDRIGUEZ; F. (2009) (Comp.). “Prólogo”. En *Ensayos sobre biopolítica, excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- GIORGI, Gabriel (2014). *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GIUNTA, Andrea (2014), *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: arteBa.

- GLUSBERG, Jorge (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- GOLDBERG, Roselee (1979). *Performance. Live Art. 1909 to the Present*. New York: Abrams.
- GROYS, Boris (2014). *Volverse Público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- GROYS, Boris (2002), “Sobre lo nuevo”, en <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html> [última consulta junio de 2015]
- GUERRERO, Javier y BOUZAGLO, Nathalie (2009). “Introducción. Fiebres del texto, ficciones del cuerpo”. En *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GUERRERO, Javier y BOUZAGLO, Nathalie (comp.) (2009). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- HARTOG, François (2007). “Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo”. México: Universidad Iberoamericana.
- HUYSEN, Andreas (2006). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- INGRASSIA, Franco (comp.) (2013). *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- KLINGER, Diana (2005). *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, tesis de doctorado.
- KOHAN, Martín (2003). “Dos recientes lecturas modernas”, en Boletín/11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Diciembre.
- KOZAK, Claudia (ed.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas, archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja negra editora.
- KRAUSS, Rosalind (1979). “La cultura en el campo expandido”. <http://www.visionsofart.org/material/vmontero/Rosalind-Krauss-La-escultura-en-el-campo-extendido.pdf> (última consulta mayo de 2015).
- KRAUSS, Rosalind (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT.
- KRISTEVA, Julia (1988). *Poderes del Horror (Pouvoirs de l'horreur)* Traducción de Nicolás Rosa, Editorial Siglo XXI. Capítulo 1. Nombre de la traducción castellana: “Poderes de la perversión”, Madrid, España, 1988. Edición original: Editions du Seuil,

- París, 1980. Disponible en: <http://www.carlosbermejo.net/Seminario%20virtual%20-1/PODERES%20DEL%20HORROR.pdf> [Fecha de última consulta junio 2018].
- LADDAGA, Reinaldo (2005). “Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente.” En *Otra parte*. 6. Buenos Aires. pp. 7-13.
- LADDAGA, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LADDAGA, Reinaldo (2010). *Estéticas de laboratório*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LIPPARD, Lucy (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Akal.
- LONGONI, Ana (2006). “La teoría de la vanguardia como corset”. *Pensamiento de los confines*, número 18, julio, Buenos Aires. Pp.61-62.
- LONGONI, Ana (2015). “La legitimación del arte político”, en <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/alongoni.html> en *Brumaria 9*, abril, Madrid.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2008), *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, Eudeba, Buenos Aires.
- LUDMER, Josefina (1994) (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- LUDMER, Josefina (2005). “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”. En *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Diciembre.
- LUDMER, Josefina (2007). “Literaturas postautónomas”, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> [última consulta: 5 de junio de 2011].
- LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MASIELLO, Francine (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Norma.
- MASIELO, Francine (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MASOTTA, Oscar. 1970. *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: ediciones Paidós.
- MCCLOUD, Scott (2006). *Making comics*. New York: Harper Collins Publisher.
- MENDOZA, Juan (2011). *El canon digital*. Buenos Aires: La crujía.
- MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación visual y verbal*. Madrid: Akal.
- MOLINA, Cristian, (2008), “Relatos de mercado en Argentina (1998-2008)”, en *Revista Badebec*, Vol. 3

- NANCY, Jean-Luc (2003). *Corpus*, Madrid: Arena Libros.
- NANCY, Jean-Luc (2015). *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra.
- ONG, Walter, J. (s/d), [1982]. *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*.
- PAVIS, Patrice (1987). *Diccionario del Teatro*. Editor: Wilku (v1.0) ePub base v2.1. [Fecha de última consulta: abril 2018].
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Ediciones Ibérica.
- PHELAN, Peggy (2011). “Ontología del *performance*: representación sin reproducción”. En *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PIGLIA, Ricardo. 1993. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: ediciones La urraca/ferro.
- PREMAT, Julio. “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo”. *Cuadernos de literatura* Vol. XVII n. ° 34. Julio-diciembre. 2013. págs. 47-64
- QUINTANA, Isabel (2017). “Parcelas de vida, el arte y sus restos”. En *452 °F*, 17, pp.122-138.
- QUINTANA, Isabel (s/d). “Saquear la experiencia: memoria e identidades amenazadas”. En *Ipotesi*, Revista de Estudios Literarios.
- QUINTANA, Isabel. “Arte y trabajo: vidas precarias”. *Estudios de Teoría Literaria*. Revista digital: artes, letras y humanidades, Año 5, Nro. 9, marzo 2016. Facultad de Humanidades / UNMDP.
- RAMA, Ángel (1985), “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. *La crítica de la cultura en América Latina*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho.
- RANCIERE, Jacques (2009), *La palabra muda*, Eterna Cadencia: Buenos Aires.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- RICHARD, Nelly (2001), *Residuos y metáforas*, Editorial Cuarto propio. Santiago de Chile.
- RICHARD, Nelly (comp.) (1987). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973, Escena de Avanzada y Sociedad*. Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso).
- SARDUY, Severo (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.

- SARLO, Beatriz (1987), "Política, ideología y figuración literaria", en AA.VV, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- SARLO, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI.
- SCHECHNER, Richard (2000), "¿Qué son los estudios de *performance* y por qué hay que conocerlos?" y "Del ritual al teatro y de vuelta: la trenza de eficacia y entretenimiento" en *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- SCHECHNER, Richard (2000), *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- SCHWART, Jorge (2002). *Vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SONTAG, Susan (2005). "Los happenings, un arte de yuxtaposición radical". *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SONTAG, Susan (2008). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Debolsillo.
- SPERANZA, Graciela (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama.
- SPERANZA, Graciela (2012). *Atlas portátil de América Latina, arte y ficciones errantes*, Anagrama, Buenos Aires.
- SPERANZA, Graciela (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Buenos Aires: Anagrama.
- TAYLOR, Diana (2003). "Acts of transfer" en *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press, Nueva York. P. 1- 52.
- TAYLOR, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.
- TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (2011) (Comps.), *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TORRES, Alejandra (2010). *El cristal de las mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- TORRES, Alejandra y PEREZ BALBI, Magdalena (2016). *Visualidad y dispositivo(s). Arte y Técnica desde una perspectiva cultural*. Buenos Aires: Ediciones UNG, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- TURNER, Víctor (1969). *The ritual process*. Chicago: Aldine.

TURNER, Victor (1982). *From ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Press.

TURNER, Victor (1986). *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Press.

Walker, Carlos (comp.). *Mil Hojas, formas contemporáneas de la literatura*. Santiago de Chile: Hueders.

Algunos artículos y ponencias preliminares sobre esta investigación

RIOS, Marina (2011). “La performance en la literatura: notas sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira”, en *Actas del IV Congreso Internacional Celehis de Literatura*, noviembre de 2011, Mar del Plata, ISBN 978-987-544-517-8.

RIOS, Marina (2013). “Los fantasmas del masajista de Mario Bellatin: literatura y arte, performance y literatura”, en *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

RIOS, Marina (2014). “Aproximaciones entre literatura y performance: prácticas rituales, ceremoniales y culturales en *Poeta Ciego* de Mario Bellatin” en *Actas del V Congreso Internacional Celehis de Literatura*, Mar del Plata, 10,11 y 12 de noviembre.

RIOS, Marina (2014). “Dispositivo de lectura en *La villa* de César Aira y *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin: cuerpos, escritura y performance” en *Revista Badebec*, vol. 4 N° 7 (Septiembre 2014) ISSN 1853-9580.

RIOS, Marina (2015). “Figuraciones en torno al arte contemporáneo en ficciones actuales” en *Actas del IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

RIOS, Marina (2015). “Per-formar el cuerpo. Lectura y experiencia en el workshop dirigido por Marina Abramovic”, en *Puesta en escena*, Revista electrónica: URL: www.puestaenescena.com.ar/puesta-en-letra/2177_per-formar-el-cuerpo.-lectura-y-experiencia-en-el-workshop--dirigido-por-marina-abramovic.php, 17 de mayo.

RIOS, Marina (2016). *Literatura y arte: cuerpos figurados, cuerpos escritos* en *Revista Grumo*, disponible en: <http://www.salagrumo.com/blank-1>

RIOS, Marina (2016). Reseña de *Sobre lo contemporáneo seguido de En la Habana* de César Aira en *Revista de Estudios de Teoría Literaria*, Vol. 5, Num. 10. ISSN (en línea): 2313-9676. Url: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl>

RIOS, Marina (2017) “*Beya* de Gabriela Cabezón Cámara: imágenes, cuerpo y

literatura”. Lucero, María Elena (coordinadora). *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario: Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos y Universidad Nacional de Rosario.

RIOS, Marina (2017). “Literatura y arte: del ready-made a la puesta en escena”. En *Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes* (Mario Cámara y Adriana Kogan coordinadores). Colección Asomante, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Buenos Aires. (En prensa).