


¿CÓMO SALIR DE LA LITERATURA? LITERATURA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

*HOW TO GET OUT OF LITERATURE?
LITERATURE AND CONTEMPORARY ART*



Rafael Gutiérrez



Universidad Federal de Río de Janeiro. Editor y crítico literario. Doctor en Estudios de Literatura de la PUC-Rio. Actualmente es profesor adjunto de Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Letras Neolatinas de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). Es autor de las novelas “El escritor de culto. Guía rápida” y “Crímenes Sublimes”; del libro de poemas “A orelha de Holyfield”; y del libro de crítica “Formas híbridas”. Desde 2016 coordina la Editorial Papéis Selvagens en Rio de Janeiro.

Correo electrónico:

rafaelgutierrezgiraldo@yahoo.com.br

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.37>

Resumen

A partir de la experiencia y de algunas obras de escritores y artistas este ensayo busca una aproximación a las relaciones de doble vía entre la literatura y el arte contemporáneo. Por un lado, intento describir y analizar la forma en que diversas obras artísticas contemporáneas como las de Dominique González-Foerster, Tim Youd o Kenneth Goldsmith, se relacionan o se apropian de la literatura; por otro lado, busco comprender la forma en que estrategias, técnicas y concepciones de las artes de las últimas décadas son también apropiadas por escritores y escritoras contemporáneas como César Aira, Angélica Freitas, Mario Bellatin, Marcelo Bene o Enrique Vila-Matas. Intento pensar esta problemática en el marco de la tradición comparatista que busca establecer semejanzas o puntos en común entre diversas expresiones y modalidades artísticas.

Palabras clave:

arte contemporáneo, literatura contemporánea, apropiación, copia, originalidad

Abstract

From the experience and some works of writers and artists this essay seeks an approximation to the two-way relations between literature and contemporary art. On the one hand, I try to describe and analyze how various contemporary works of art such as those by Dominique Gonzalez-Foerster, Tim Youd or Kenneth Goldsmith, relate to or appropriate literature; On the other hand, I try to understand how the strategies, techniques and conceptions of the arts of the last decades are also appropriated by contemporary writers and writers such as César Aira, Angélica Freitas, Mario Bellatin, Marcelo Bene and Enrique Vila-Matas. I try to think this problem within the framework of the comparative tradition that seeks to establish similarities or points in common between different expressions and artistic modalities.

Keywords:

contemporary art, contemporary literature, appropriation, copy, originality

Dos libros recientes de Enrique Vila-Matas: *Kassel no invita a la lógica* de 2014 y *Mariénbad eléctrico* de 2016, están conectados con el arte contemporáneo. En el primero, el narrador vila-matiano, esa voz entre narrativa y reflexiva que domina sus textos, es invitado a realizar una *performance* en la Feria de Arte Documenta 13 en Kassel. El escritor debe permanecer en una mesa apartada del Dschingis Khan (un oscuro restaurante chino), escribiendo. Un pequeño cartón con su nombre y el título *Writer in residence* lo identifica. El público debería pasar y observar al escritor en cuanto trabaja y eventualmente intercambiar algunas palabras con él. Otros escritores ya habían pasado por esta experiencia en las semanas anteriores: Adania Shibli, Mario Bellatin, Aaron Peck, Alejandro Zambra, Marrie Darrieussecq y Holly Pester.

El texto de Vila-Matas describe el viaje a Kassel y el cotidiano del escritor, al estilo de un diario íntimo o de viajes, en el cual gana especial importancia la propia reflexión del autor sobre el estado del arte contemporáneo. De inicio escéptico, tal vez más cerca de aquellos “tics intelectuales” que ven el arte reciente como “deplorable o vacío”, el escritor va descubriendo un “aliento” renovador en varias obras de la muestra que lentamente le ayudan a recuperar su frágil salud emocional. Al final del libro Vila-Matas (2014) afirma: “El arte era, en efecto, algo que me estaba sucediendo, ocurriendo en aquel mismo momento” (p. 300).

Una de las obras de la muestra que más motiven la reflexión de Vila-Matas será *This variation* de Tino Seghal. La obra de Seghal consiste en un espacio en tinieblas que los visitantes deben atravesar creyendo en principio que se encuentra vacío. Sin embargo, al poco tiempo de estar en el cuarto, se percibe la presencia de personas que cantan y bailan entre las sombras: se trata de *performers* que realizan movimientos, a veces sigilosos otras veces frenéticos, acercán-

dose y alejándose de los visitantes, tocándolos o hablándoles muy cerca al oído, aunque sus palabras sean incomprensibles. Vila-Matas nos recuerda el lema central de Seghal: “Cuando el arte pasa como la vida”. El artista rechaza la idea de que el arte deba tener una expresión física: cuadro, escultura, instalación, etc., y no le da ninguna importancia a la idea de una explicación escrita de sus obras. Así que el único modo de poder decir que se vio una de sus obras es vivenciarla en directo. “El arte pasa como la vida” se repite Vila-Matas recordando que Seghal sería un claro heredero de Duchamp y, en general, podríamos decir, del espíritu general de las vanguardias históricas en su propósito de fundir la praxis estética y la vital¹.

La relación más próxima de Vila-Matas con el arte contemporáneo, “esa gran apertura a las otras artes”, como él la denomina en su libro, habría comenzado con una llamada de la artista Sophie Calle en 2007. Después de una cita y una larga conversación con ella en el Café de Flore, de París, Sophie le habría hecho la extraña propuesta de “escribirle una historia que ella trataría de vivir”. Un pacto, según Vila-Matas, que de algún modo se parecía al de los dos viajeros de *Extraños en un tren*, personajes creados por Patricia Highsmith, que deciden asesinar a sus enemigos mutuos al mismo tiempo. En el caso de Vila-Matas y Calle, el pacto, menos criminal, consistió en acordar que durante un año él le escribiría a Sophie la vida, y ella la viviría. El relato de Vila-Matas que surge de la propuesta apareció publicado como uno de los relatos que forman su libro *Exploradores del abismo* (2007) y fue después publicado de manera independiente con el título de *Porque ella no lo pidió* (2016).

1 En su conocida *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger (2012), afirma que: “Los movimientos europeos de vanguardia pueden ser definidos como un ataque al status del arte en la sociedad burguesa. Es negada, no una forma anterior de manifestación del arte (un estilo), sino la institución arte como institución desligada de la praxis vital de las personas” (p. 96. Traducción propia).

En años recientes, la aproximación de Vila-Matas con el arte contemporáneo continuaría de manera más intensa en su colaboración en varias instalaciones de Dominique González-Foerster. Justamente, la amistad y el intercambio creativo de Vila-Matas con González-Foerster es el tema central de *Marienbad eléctrico*. El libro puede ser visto como una larga conversación entre ambos y como una exploración por los caminos creativos de sus obras y los límites del arte y la literatura. Vila-Matas (2016) lo describe como un libro “[...] sobre nuestra animada y creativa práctica del arte de la conversación; un texto sobre ciertos paralelismos y correspondencias en nuestros respectivos métodos de trabajo” (p. 10).

Una de las características destacadas de las obras de González-Foerster es la búsqueda por articular una experimentación con el texto literario mediante su transposición al campo de las artes visuales. La propia artista se definió alguna vez como una escritora frustrada o una *evadida* de la literatura. En estudio sobre su obra, Ana Pato (2012) afirma que González-Foerster encontró “otras formas de escribir novelas” y que practica el “arte de la literatura expandida”.²

González-Foerster parece dar lugar a una nueva forma de literatura ahora no más restringida a la palabra o la comunicación lingüística sino a una experiencia multidimensional. Esa nueva forma puede manifestarse de diversos modos: por ejemplo en sus famosos “Tapetes de lectura”, en los cuales crea el espacio de una biblio-

teca afectiva dentro de una sala de exposiciones. En el tapete titulado *Blue Carpet*, pueden ser vistos, entre otros libros: *La invención de Morel* de Bioy Casares, *A hora da estrela* de Clarice Lispector, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y *Ágape*, *Ágape* de William Gaddis.



1

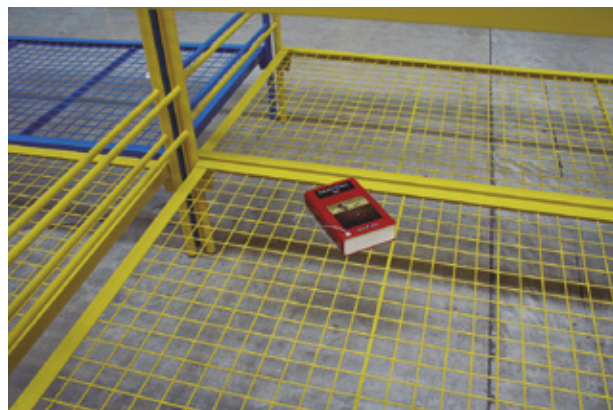
Fotografía 1. *Tapis de Lecture* (2008), one midnight-blue moquette carpet, 300-500 books, dimensions variable. Installation view, Musac – Museo De Arte Contemporáneo De Castilla y León.

Otro ejemplo es la obra *TH.2058*, intervención en la sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres. La instalación se construye como un escenario en un tiempo alejado 50 años del presente. Un tiempo que la artista presenta como lúgubre, caracterizado por lluvias incesantes. El lugar aparenta ser un dormitorio gigante, un refugio sin ventanas, pero con suficiente luz artificial. Pueden verse una serie de camarotes de metal sin colchones, cada uno de ellos con un libro encima. Entre otros vemos los libros: *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas, *Ficciones* de Borges, *2666* de Roberto Bolaño, *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick. La instalación presenta también réplicas a escala ampliada de obras plásticas contemporáneas y en una pantalla gigante se presenta la película, *The last film*, construida con secuencias de cine experimental y ficción científica impregnando acústica y visualmente todo el espacio.

² Una clara referencia a la idea de “escultura en un campo expandido” usada por Rosalind Krauss en un texto de 1979 donde trataba justamente de dar cuenta de las transformaciones de las artes plásticas en la década del 70: “En los últimos diez años, cosas bien sorprendentes han venido a ser llamadas esculturas: estrechos corredores con monitores de televisión; grandes fotografías documentando el campo; espejos colocados en ángulos extraños en cuartos comunes; líneas temporales cortadas en el suelo del desierto. Nada, pareciera, podría dar a esa heterogeneidad el derecho de reclamar lo que podría ser significado por la categoría de escultura. Solamente si la categoría fuese tornada casi infinitamente maleable” (Krauss, 1979, p. 31. Traducción propia).



2

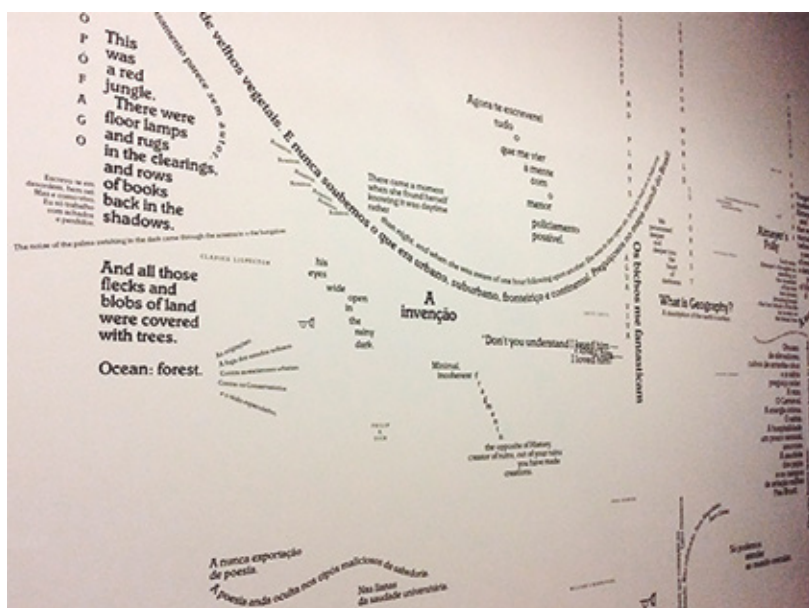


3

Fotografía 2 y 3. Dominique Gonzalez-Foerster's installation TH.2058 at Tate Modern in London

En su trabajo mural *Textorama (Desertic, Tropical)* (2009), la artista deja en evidencia el aspecto intertextual y asociativo implícito en su práctica de apropiación. Al construir gráficamente un tejido de citas tomadas de textos referidos a ciertas topografías concretas, crea un paisaje textual sobre un tema específico, recordando lo que Roland Barthes (1988) ya proponía en *La muerte del autor* con relación a la contingencia funda-

mental del texto: “el texto es un tejido de citas salidas de los mil focos de la cultura” (p. 69. Traducción propia). Esa desconstrucción del autor es a la vez la proclamación de su emancipación de las restricciones modernistas en relación con las nociones de originalidad y origen. En este sentido, la obra reclama la disponibilidad de la cultura y la literatura como un archivo generador de las nuevas obras contemporáneas.



Fotografía 4. Dominique Gonzalez-Foerster, *Textorama (Desertic, Tropical)* (2009-2015) (Fragmento)

4

En algún momento de *Marienbad eléctrico* Vila-Matas (2016) afirma:

“[...] ella (Dominique) prefería moverse en zona de riesgo y de duda, le gustaba situarse en la ambigüedad y no tener que implore que le reconozcan que hace arte, prefería desplazarse por zonas nebulosas [...] Me gustó su respuesta, quizás porque me recordó que, cuando termino una novela, me gusta que me pregunten si estoy seguro de que se trata de una novela. Me gusta sentir que he hecho algo que se ha situado en los límites al buscar profundizar en las posibilidades, que sé amplísimas, del propio término de novela” (p. 37-38).

Hace tiempo que el término de novela perdió sus contornos definidos (si es que realmente los tuvo en algún momento). Los estudiosos de la novela han mostrado como el género se alimenta en diversos momentos de su historia de otro tipo de discurso: el discurso legal, el científico, el histórico, el periodístico, aunque comúnmente los deplora o niega los prestamos adquiridos con ellos.³ Escritores contemporáneos como Vila-Matas, César Aira o Mario Bellatin parecen justamente localizarse en esa zona de riesgo y duda que el escritor catalán mencionaba con relación a González-Foerster. Y al parecer para ellos, si aún existen posibilidades de renovación para la escritura literaria, ese impulso no estaría situado, como antes, en la propia tradición de la literatura moderna, sino que vendría de otros campos artísticos, especialmente de lo que ha venido a denominarse arte contemporáneo.

César Aira (2018) afirma que encontró en los caminos del arte contemporáneo una fuente incomparable e inagotable de fantasías productivas. En uno de sus ensayos, titulado justamente *Sobre el arte contemporáneo*, describe el impacto

que significó para su práctica literaria el descubrimiento en 1967 de la primera reunión de escritos de Marcel Duchamp, *Marchand du Sel*, hecha por Michel Sanouillet. “Lo que me reveló aquel folleto transparente”, dice Aira (2018):

fue la inutilidad de escribir libros, inclusive amándolos como yo los amaba, o precisamente porque los amaba. Había llegado la hora de hacer otra cosa. Esa otra cosa (que además ya estaba hecha y por Duchamp) fue lo que hice en definitivo, usando el disfraz del escritor para no tener que dar explicaciones: escribir notas a pie de página, instrucciones imaginarias juguetonas, pero coherentes y sistemáticas, para ciertos momentos inventados por mí que hicieran la realidad funcionar a mi favor (p. 7. Traducción propia).

Paradójicamente esa consciencia sobre la “inutilidad de escribir libros”, en el caso de Aira no lleva al bloqueo de la escritura, al desvío para otras posibilidades expresivas o a la temática del fracaso o la muerte de la literatura – tema recurrente en la obra de Vila-Matas, por ejemplo. Por el contrario, en Aira se traduce en una proliferación de libros que parecen obedecer a un impulso de pura aceleración narrativa. Una serie de historias que suelen tender para una deriva fantástica algunas veces, o para juegos con la identidad autoral, o para mezclas de diversos registros: ficción narrativa, ensayo, autobiografía o autoficción.

Reinaldo Laddaga (2007) llamó la atención para el tipo de historias que Aira parece estar contando desde hace años. Estaría aquí, en mi opinión, una de las conexiones centrales de la obra literaria de Aira con las estrategias del arte contemporáneo. La cita destacada por Laddaga es de una novela de Aira, *Un sueño realizado*, publicada en 2002:

La verdad es que me causan más placer las historias que ya conozco, y hasta las que me he contado decenas de veces; suelo tener mis favoritas, aunque no me eternizo en

³ Ver por ejemplo, Watt (2010), o los artículos reunidos en Moretti (2009). Para el contexto latinoamericano vale la pena mencionar el estudio de González Echavarría (2000).

ellas. No las he inventado yo: las saco de la televisión, de los diarios, de conversaciones que he tenido o he oído por ahí. Hay tantas circulando que nunca me faltarán. Mi acto creativo está en la elección, y secundaria-mente en el pulido que le voy dando en sucesivas ‘emisiones’” (p. 9).

Es ese carácter de “emisión”, como si se trata- ra de un programa televisivo o de la manera en que un artista ejecuta una *performance* frente a un público – interesante notar como la figura del mago es central en la poética de Aira – el que Laddaga destaca en obras como las de Aira y Mario Bellatin y que lo llevan a elaborar la hipótesis de que la literatura de estos autores estaría aspirando a la condición del arte con- temporáneo en lo que éste tiene de instantáneo, fugaz e improvisado.

La figura de la *elección* como acto creativo me remite también a la idea de *procedimiento* tantas veces discutido y mencionado por Aira en sus relatos y ensayos y que se evidencia en su ad- miración por artistas como Raymond Roussel, Marcel Duchamp y John Cage. En especial en su texto *La nueva escritura*, analizando el gesto de la vanguardia, Aira (2000) retoma el uso del proce- dimiento vanguardista como forma de superar el aparente agotamiento de la literatura.

Habría tres caminos posibles para esa supera- ción, según Aira: 1) seguir escribiendo las viejas novelas en contextos actualizados (algo que se sigue haciendo evidentemente y sigue produ- ciendo *best-sellers* casi a diario); 2) intentar heroi- camente avanzar un paso o dos más, un camino que se muestra bastante complicado si se trata de trascender experiencias como las de Flau- bert, Joyce, Woolf, Proust o Becket; y el tercero, preferido por Aira, el camino de la vanguardia:

En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Construc- tivismos, escritura automática, *ready-made*,

dodecafonismo, *cut-up*, azar, indetermina- ción. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicie- ran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesi- tamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¿Como si no hubiera bastantes ya! (p. 166)

¿Cuál es el procedimiento específico de Aira para componer sus historias? No lo sabemos con exactitud, pero es posible que la clave esté en esa idea de *elección* que ya mencionaba en su no- vela *Un sueño realizado*. Sería en este sentido, así como en el carácter performático de sus emisio- nes literarias, que la estrategia de Aira se acerca a prácticas recientes del arte contemporáneo.

*

Analizando obras de arte producidas espe- cialmente a partir de la década del 90, Nicolás Bourriat (2009) propone el concepto de *pos-pro- ducción*, término técnico usado en medios audio- visuales como el cine y la televisión que descri- be una serie de operaciones realizadas sobre un material ya registrado (montaje, incorporación de leyendas, efectos especiales, etc.). Bourriat identifica en las obras artísticas de las últimas décadas un gesto que llevaría a pensar en los artistas más como *curadores* u organizadores de un material ya producido, que como *creado- res* de una obra nueva a partir de una materia bruta. Para Bourriat (2009), “[...] la obra de arte contemporánea no se coloca como término del “proceso creativo” (un “producto acabado” listo para ser contemplado), sino como un lugar de maniobras, un portal, un generador de activida- des” (p. 16. Traducción propia).

En otro contexto, Deleuze (2010), ya llamaba la atención para el carácter del autor como *opera- dor*. Analizando la obra del dramaturgo italiano Carmelo Bene, Deleuze afirmaba que:

El hombre de teatro no es más autor, actor o director. Es un operador. Por operación se debe entender el movimiento de subtrac-

ción, de amputación, pero ya recubierto por otro movimiento que hace nacer y proliferar algo de inesperado, como en una prótesis [...] (p. 29. Traducción propia).

Al contrario de otros artistas contemporáneos que actúan principalmente en términos de adición y sobreimposición, la obra de Bene se destaca por su énfasis en la substracción. Tomando obras clásicas de Shakespeare como *Romeo y Julieta* o *Ricardo III*, Bene realiza una operación de selección al excluir del texto clásico algunos personajes centrales: Romeo en el caso de *Romeo y Julieta*; y todo el sistema de poder real, en el caso de *Ricardo III*, dejando en la nueva obra tan sólo a Ricardo y a las mujeres. Modificando el texto original de Shakespeare Bene produce toda una nueva re-lectura crítica posible de las obras, como si estuviera reconfigurando una materia previa, dotándola de nuevos sentidos.

Los artistas contemporáneos estarían así inventando nuevos usos para las obras que hacen parte del amplio archivo de la historia del arte universal. Manipulando esas obras del pasado antiguo o reciente estos artistas estarían también haciendo un nuevo recorte en las narrativas históricas e ideológicas y proponiendo caminos alternativos.

*

Quisiera mencionar otro ejemplo de estas nuevas prácticas artísticas que establece una relación directa con la literatura. Se trata de la obra de Tim Youd, *100 Novel Project*. El proyecto de Youd consiste en “copiar a máquina” 100 novelas, algunas de autores consagrados como William Faulkner, Virginia Woolf o Henry Miller, otros menos conocidos como Robert Penn Warren o John Rechy. Para eso Youd usa primeras ediciones de las obras y máquinas de escribir similares a aquellas usadas por los escritores cuando escribieron sus textos. Las *performances* pueden demorar algunos meses y se realizan en diversos espacios: museos, bibliotecas, calles, cafés.

Fotografía 5. Typing Henry Miller's *Tropic of Capricorn*: Brooklyn, NY, May 2013

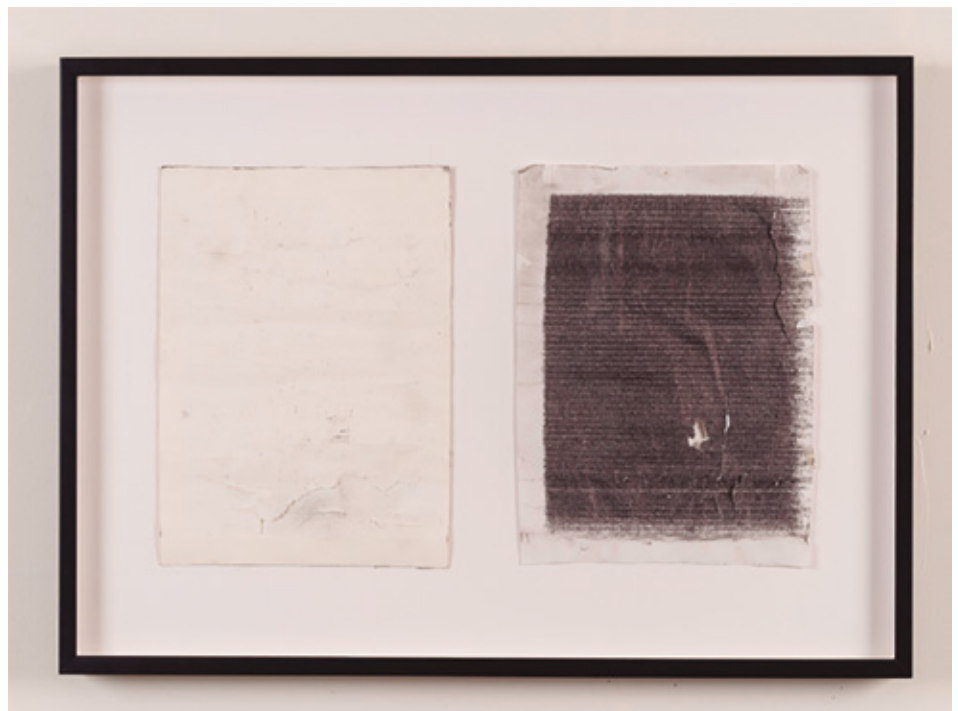


Uno de los aspectos interesantes de la performance de Youd es que no genera exactamente una copia de la obra original (como si fuese una especie de Pierre Menard *performático*), pues la hoja sobre la cual digita el texto nunca se cambia, produciendo al final una hoja saturada de tinta que es la superficie sobre la cual se escri-

bió toda la novela y otra hoja, que estaba atrás y que evidencia las marcas dejadas por el tipo de máquina usada. La *performance* se complementa con una exhibición de las máquinas de escribir hechas con cartón y madera leve que reproducen los modelos usados por Youd en las sesiones de copia de los libros.

Fotografía 6. Philip Roth's Portnoy's Complaint; 289 pages typed on an Olivetti Lettera 32, Los Angeles, March 2013

Fotografía 7 y 8. Tom Wolfe's Underwood 21



6



7



8

Sergio Chejfec (2015), analizando la performance de Youd, apunta para el contraste entre la materialidad, la forma serial y mecánica del procedimiento y, al mismo tiempo, la naturaleza elusiva del resultado. Al final, la obra original está y no está ahí. Permanece como rastro o huella, pero queda ilegible:

O sea, es un copiado cuyo método cancela la posibilidad de verificar la fidelidad y hasta la remisión al referente: esa mancha medio rectangular “es” *El sonido y la furia* sobre todo por el mandato de la consigna performática del artista, aun cuando signifique abolir la copia como versión legible (p. 37).

Por otro lado, para Youd, el procedimiento escritural parece ser un tipo de trance bastante alejado de aquel impulso romántico de creación, apuntando por el contrario, para su carácter profano, mecánico y hasta banal.

Es justamente ese impulso romántico de creación el que se encuentra nuevamente bajo ataque directo en las prácticas artísticas recientes. En noviembre del año 2003 Mario Bellatin organizó un particular *Congreso de Literatura Mexicana* en París que buscaría probar si el texto literario necesitaría estar siempre acompañado por su autor. Para demostrar su punto de vista Bellatin invitó cuatro escritores mexicanos (Margo Glantz, Sergio Pitol, José Agustín y Salvador Elizondo) para que transmitieran sus principales preocupaciones estéticas y teóricas a un doble de sí mismo. A partir de estas sesiones se prepararían diversos textos que serían recitados de memoria por los dobles en París. Cuando el espectador llegaba al Congreso podía seleccionar los textos a través de un catálogo temático: “Arte y modernidad”, “La muerte en la obra”, “Vida y escritura”, entre otros. Una vez seleccionado el tema por el espectador el doble comenzaba a recitar mientras Bellatin grababa las sesiones. Durante la primera semana los dobles recitaban los textos en vivo. En la segunda semana se proyectaban los videos realizados por Bellatin. Frente a las reacciones negativas del público que esperaba ver a los *verdaderos* escri-

tores, Bellatin se pregunta: “¿Qué esperaban del Congreso? ¿Acaso querían ver cómo tomaba la palabra Sergio Pitol? ¿Cómo se vestía Margo Glantz? Si lo que buscaban eran ideas, pues ellas estaban allí, en la recitación de los dobles” (Azaretto, 2009, s/p).

Técnicas de montaje textual y de *copy-paste* hacen parte de manera constante de las obras de Bellatin que juegan con la ilusión de autoría. En libros como *Jacobo el Mutante* (2002), *Biografía Ilustrada de Mishima* (2009) o *El libro uruguayo de los muertos* (2012), el autor parece transmutarse en la piel de otros escritores: Joseph Roth, Yukio Mishima e Iván Thays. Apropiándose de las características formales de estos autores Bellatin elabora su propia autotfiguración jugando a perder en consecuencia los rasgos de singularidad autoral. Una estrategia que con signo invertido usa en otra de sus intervenciones: una supuesta reseña del libro *Kioto* del escritor japonés Yasunari Kawabata que Bellatin publica en el diario argentino *La Nación*. Aunque inicialmente el texto podría pasar como una reseña realmente escrita por Bellatin, después se demuestra que se trata de un montaje realizado a partir de textos escritos sobre su propia obra (la de Mario Bellatin): donde aparecía el nombre de Bellatin el escritor lo reemplazaba por el nombre de Kawabata. El montaje dejaba en evidencia las posibilidades de intercambiabilidad del nombre de un autor, así como la repetición de lugares comunes de la crítica.

Este conjunto de estrategias suele cuestionar las formas tradicionales con las cuales la crítica asigna valor a una obra y realiza sus juicios sobre ésta (originalidad, por ejemplo, innovación formal). ¿Qué estaría pasando ahora con la singularidad autoral? ¿Con las categorías de autor y obra literaria? ¿Cuál sería el papel de la crítica en este contexto? ¿Podemos continuar clasificando y juzgando las obras con criterios de valor heredados de la modernidad? Una discusión que remite a la polémica generada por el texto-manifiesto de Josefina Ludmer (2010) titulado

Literaturas posautónomas,⁴ donde la crítica argentina lanza la hipótesis de que nos encontraríamos en un momento de posautonomía, caracterizado, entre otras cosas, por la imposibilidad de localizar las nuevas obras literarias dentro de las categorías tradicionales de la crítica:

Estas escrituras [obras de César Aira, Daniel Link, Fabián Casas, María Sonia Cristoff, Mariano Siskind, María Moreno] no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción [...] Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, sentido [...] Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria (p. 149-150).

Ideas como las de *posautonomía* de Ludmer o de *prácticas artísticas inespecíficas*, como propuesto por Florencia Garramuño (2015), nos llevan también a pensar en el carácter *transmedial* de estas manifestaciones artísticas contemporáneas. Conceptos que vienen destacando la configuración más o menos reciente de ese campo artístico “expandido” en el cual los objetos estéticos pierden su especificidad y se presentan como un espacio atravesado por múltiples registros y también soportes materiales diversos.

Tanto en literatura (narrativa, poesía, dramaturgia, ensayo), como en artes plásticas, instalaciones y *performances*, asistimos a prácticas pauta-

das por un gesto de transversalidad que desafía categorías estanques y rótulos demasiado definidos. Una pulsión que se manifiesta no sólo en los propios “objetos artísticos no identificados” (alterando una expresión usada por Flora Süssekind (2013) para referirse a la literatura brasileña contemporánea), sino también en la diversidad de las propias formas de actuación de los artistas que suelen extender sus prácticas para fuera de la literatura: cine, música, *performance*, con lo que pareciera que se desbordan los límites del libro y la página impresa configurando una obra que no podría ser plenamente comprendida si nos restringimos solamente a su estructura interna o soporte específico.

Sería posible situar esta problemática en el campo del antiguo debate sobre la *hermandad* de las artes. El estudio de las relaciones entre las artes, específicamente artes de la imagen y artes de la palabra, posee una larga historia pautada básicamente por dos tradiciones antagónicas. Una sería la de las *artes hermanas* que asume un vínculo esencial entre poesía y pintura. “Durante siglos”, escribe Mario Praz (1979),

la práctica de los pintores y los poetas se basó en esos textos⁵: los primeros se inspiraron en temas literarios para realizar sus composiciones; los segundos intentaron conjurar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían capaces de transmitir en forma adecuada. Basta una ojeada a la vieja tradición que se inicia en Homero (véase su descripción del escudo de Aquiles) para convencernos de que la poesía y la pintura han marchado siempre codo con codo, en fraternal emulación de metas y medios de expresión” (p. 10).

La segunda tradición sería aquella inaugurada por el *Lacoonte* de Lessing en el siglo XVIII que

4 La propuesta de Ludmer ha sido contestada o problematizada por diversos críticos [(Zó (2013), Giordano (2010), Antelo (2013), Nascimento (2016), Contreras (2018)], sin embargo, se mostró aglutinadora para la discusión de una serie de cuestiones que parecen estar en el centro del debate del campo literario contemporáneo. Relativizando, por ejemplo, las interpretaciones más radicales de Ludmer, Giordano (2010) se pregunta si estas nuevas configuraciones corresponderían realmente a una transformación esencial en el campo de la literatura o si, por el contrario: “¿No sería conveniente pensar que la ambigüedad de algunas prácticas del presente significa otro avatar, condicionado por el estado actual de la cultura posmoderna, de la tensión entre experiencia e institución que mueve a la literatura desde sus comienzos...” (p. 11).

5 Praz se refiere al *Ars poética* de Horacio y al comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, según el cual la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla.

afirma las propiedades de cada arte en función de su medio expresivo específico estableciendo rígidas fronteras entre la poesía y la pintura. Así, la pintura sería un arte del espacio, estático y no progresivo, mientras que la poesía sería un arte del tiempo, dinámico y progresivo.

Por ese camino la fuerza expresiva autónoma de la representación visual pasa a ser valorizada, un proceso que lleva a la desvinculación de cualquier elemento textual y literario en la pintura impresionista y que termina finalmente con la pintura abstracta y conceptual. Los movimientos modernistas defendieron justamente esa purificación de la pintura de cualquier elemento que estuviera por fuera de su campo específico. Para Foucault (1989) es justamente esa separación radical entre imagen y palabra la que definiría el régimen representativo de la alta modernidad.

Desde el campo de los estudios literarios es conocida la posición de teóricos como René Wellek y Austin Warren (1971) que planteaban en su *Teoría de la literatura* que: [...] el medio expresivo de una obra de arte (término poco feliz que plantea una serie de problemas) no es un mero obstáculo técnico que el artista debe superar para poder expresar su personalidad, sino un factor preformado por la tradición, dotado de un carácter poderoso y determinante que moldea y modifica el enfoque y la expresión del artista individual. El artista piensa desde un punto de vista material y concreto; y el medio concreto tiene su propia historia, a menudo muy distinta de la historia de los otros medios. (p.169. Traducción propia).

Para Wellek y Warren la comparación entre las diversas artes no contribuiría en nada para la comprensión de la literatura en su particularidad. Esto como consecuencia de la singularidad de cada arte, de su evolución particular, del ritmo y las estructuras internas diversas correspondientes a cada expresión artística.

Una idea que no parece muy alejada de los argumentos usados por Deleuze (1999[1987]) en *El acto de creación*. Resultado de una conferencia

para cineastas realizada en 1987, Deleuze también defiende un tipo de especificidad expresiva del acto creativo. Para él no tendríamos una idea en un sentido general, sino que la idea ya estaría destinada a un determinado dominio. Sería una idea en pintura, o una idea en novela, o una idea en filosofía. “Las ideas”, afirma Deleuze,

debemos tratarlas como potenciales ya empujados en este o en aquel modo de expresión, de suerte que no puedo decir que tengo una idea en general. En función de las técnicas que conozco, puedo tener una idea en tal o tal dominio, una idea en cine o una idea en filosofía (s/p. Traducción propia).

La cuestión se complica, me parece, cuando pensamos en términos de un campo expandido en el cual es más difícil aún defender la autonomía de medios expresivos. ¿Cuál es el campo específico de una instalación o de una *performance*? La obra de Tim Youd que mencionaba anteriormente, ¿es una obra literaria o pictórica o dramática? Por otro lado, inclusive para algunos de estos escritores contemporáneos, la escritura hace parte de una práctica artística más amplia, en la que puede compartir el mismo lugar de relevancia que un video, una fotografía, una instalación o una *performance*.

Quizás, de forma paradójica, podríamos pensar que el carácter transmedial de las prácticas artísticas contemporáneas, tal como las he venido describiendo en este ensayo, estaría más próximo de aquellas convicciones antiguas sobre la *hermandad* que vincula las diversas artes que de la ambición a la purificación y la autonomía defendida por los movimientos modernistas y los teóricos formalistas.

*

Tal vez sea Kenneth Goldsmith quien ha llevado más lejos, teórica y formalmente, los presupuestos centrales de la práctica del arte contemporáneo para el campo de la literatura. Inventor y promotor de la que denomina “escritura no-creativa”, Goldsmith propone el uso extensivo del plagio, la apropiación y la trans-

cripción como salida para lo que él considera un nuevo impasse de la escritura literaria. Según Goldsmith la literatura estaría aún dependiente de un paradigma expresivo, subjetivo y de originalidad que el conjunto de las artes visuales y plásticas contemporáneas hace tiempo superó. En este sentido, su propuesta busca acabar con ese descompaso de la literatura para lo cual el escritor debería transformarse en una especie de “procesador de texto”.

En el actual ambiente digital que habitamos, caracterizado por una superabundancia de información y acceso inmediato e ilimitado a textos, imágenes, y sonidos como nunca antes en la historia de la humanidad, sería redundante la producción de más escritura:

[...] confrontados con una cantidad sin precedente de textos disponibles el problema es que ya no es necesario escribir más; en cambio, tenemos que aprender a manejar la vasta cantidad ya existente. Cómo atravieso este matorral de información –cómo lo administro, cómo lo analizo, cómo lo organizo y cómo lo distribuyo– es lo que distingue mi escritura de la tuya (Goldsmith, 2015, p. 21).

Para usar una metáfora bastante conocida, el escritor ya no se enfrentaría con la terrible página en blanco sino, por el contrario, con una página extremadamente saturada de informaciones, imágenes y conexiones inusitadas. Antes que crear realmente algo nuevo a partir de su esfuerzo imaginativo, el escritor no-creativo tendría el reto de *seleccionar* y *organizar* lo que le interesa dentro de toda esa materia caótica preexistente.

Entre las obras literarias de Goldsmith se cuentan: una gigantesca antología de frases y fragmentos que terminan con el fonema schwa (sonido átono característico de la lengua inglesa), organizados en orden alfabético y por número de sílabas (No. 111 2.7.83-10-20-96, 1997); la descripción de cada uno de sus movimientos corporales a lo largo de un día (*Fidget*, 2000); una minuciosa transcripción de todo lo que dijo durante una semana (*Soliloquy*, 2001); la transcrip-

ción entera de una edición del *New York Times* (Day, 2003); un año de informes de previsiones meteorológicas de una estación de radio específica (*Weather*, 2005); la transcripción de una transmisión entera de un juego de béisbol que duró cinco horas (*Sports*, 2008); veinticuatro horas de relatos radiales sobre el tráfico al inicio de un feriado (*Traffic*, 2005).

Los poetas brasileños Marília García y Leonardo Gandolfi realizaron una “versión compacta y doblada” de *Traffic* tomando como referencia una estación de radio de la ciudad de São Paulo en *Trânsito* (2016). En la misma editorial que los poetas coordinan, *Luna Parque Edições*, se publicó el libro *Sessão* (2017) en el que Roy David Frankel selecciona, recorta y organiza los pronunciamientos de los diputados que participaron el día 17 de abril de 2016 de la sesión que determinó el *impeachment* de la presidente Dilma Rousseff.⁶ Analizando el poema de Frankel, Eduardo Coelho (2017) afirma:

Por medio de desplazamientos de fragmentos de discursos, que sufren intervenciones en su forma, *Sessão* revela una perspectiva crítica incuestionable [...] Los *ready-mades* de Roy David Frankel destacan los pronunciamientos de voto como medio de negarlos o como resistencia a la aparente indiferencia a lo que se decidió en la Cámara de los Diputados, aquella noche extrañamente atravesada por fuegos pirotécnicos (p. 239, 244. Traducción propia).

Cuestionado sobre la imposibilidad de emitir juicios de valor sobre estas obras –si se trata de copiar o reapropiar textos ajenos, ¿cómo saber si una obra es mejor que otra?– Goldsmith remite al papel de la selección: qué elegir, o mejor, qué desechar, son atribuciones del nuevo escritor no-creativo en donde aún sería posible emitir un juicio de valor estético:

6 El libro se encuentra actualmente disponible para download gratuito en la página de la editorial: lunaparque.com.br

[...] el éxito se encuentra en saber qué incluir y, más importante todavía, qué excluir. Si toda instancia de lenguaje puede transformarse en poesía con solo recontextualizarla (una posibilidad muy emocionante), entonces quien recontextualice palabras de la forma más rica y convincente será juzgado como el mejor (Goldsmith, 2015, p. 35).

Las ideas y propuestas de Goldsmith atacan paradigmas aún bastante fuertes y arraigados en buena parte de nuestros medios literarios y aún más en la sociedad. Pensemos por ejemplo en la demanda judicial por plagio instaurada en 2011 por María Kodama, detentora de los derechos de la obra de Borges, contra el escritor Pablo Katchadjian por su obra experimental *El Aleph* engordado. La obra de Katchadjian es un buen ejemplo de la propuesta de apropiación implícita en el espacio de una literatura conceptual tal como planteada por Goldsmith. Por medio de una operación subversiva sobre el original, se genera un nuevo texto que es y no es, al mismo tiempo, *El Aleph* de Borges, generando un espacio de duda y vacilación permanente. Por momentos el texto ampliado utiliza recursos humorísticos que buscan llevar al grado del absurdo o satirizar ciertos recursos típicos en la obra de Borges, como el vocabulario ilustrado y las citas recurrentes a textos y autores pertenecientes a una cultura erudita, predominantemente europea.

A pesar de las manifestaciones de defensa por parte de círculos intelectuales y académicos, la demanda contra Katchadjian se arrastró por varios años en diversos tribunales hasta el fallo definitivo en 2017 a favor del escritor. Sin embargo, algunos de los textos legales del proceso nos dan buenas pistas sobre lo que está en juego en estas operaciones de apropiación artística, al menos en el campo literario:

Nótese entonces, que la señora Kodama cuenta con la [...] legitimación para oponerse a toda modificación, deformación o utilización que de su obra pueda hacer un tercero. El hecho de que Pablo Katchadjian haya efectuado el “engorde” de la reconocida obra de

Jorge Luis Borges omitiendo la autorización, ha violado la protección de los derechos de autor reconocidos en la ley 11.723 [...] Ahora bien, por un lado, en relación a la modificación del texto cuya propiedad intelectual se busca preservar, cabe recordar que mediante la ley 11.251, el congreso aprobó la adhesión a la Convención de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas, firmada el 9 de septiembre de 1986. Dicha convención establece en su art. 6 bis que, “Independientemente de los derechos patrimoniales de autor, y aun después de la cesión de dichos derechos, el autor conserva, durante toda su vida, el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de esta obra o a cualquier otro menoscabo a la misma obra, que pudiera afectar su honor o su reputación” (Texto del fallo de la Cámara Federal de Casación Penal).

El concepto de propiedad intelectual e ideas arraigadas sobre la originalidad y la invención artística se mezclan en un debate donde confluyen intereses económicos, posiciones de poder en el campo literario institucionalizado y lugares comunes sobre el escritor y la literatura que hacen aún bastante complicada una recepción menos estigmatizada de estas nuevas propuestas. Algo que puede parecer absurdo en el ámbito del arte contemporáneo.

Al final: ¿es posible diferenciar el plagio, llamémoslo *artístico*, es decir el procedimiento de apropiación y relectura de un artista/escritor contemporáneo, como pienso que son los casos de Katchadjian o Bellatin, de la idea antigua de plagio como apropiación indebida de un texto ajeno alegando ser creación propia? ¿O se trata más bien de la posibilidad de cambiar radicalmente nuestra concepción sobre ideas de originalidad e invención como quisiera Goldsmith y, en general, los artistas de la pos-producción? ¿Este nuevo panorama llevará realmente a la transformación de los paradigmas centrales de la literatura como la conocemos hasta el momento?

Coda

La poeta brasileña Angélica Freitas publicó en 2007 un libro de poemas titulado *Rilke shake* en el cual devoraba antropofágicamente autores del alto modernismo usando un tono cómico e irreverente para profanar nombres como los de Gertrude Stein, Ezra Pound y Mallarmé.

En 2012 la poeta publica *Um útero é do tamanho de um punho* [Un útero es del tamaño de un puño]⁷. En este caso, explorando de manera central el tema de lo femenino, Freitas ataca estructuras binarias (como la oposición entre hombre y mujer), al asumir irónicamente discursos prejuiciosos desvelando la violencia aún común en el lenguaje de nuestras sociedades latinoamericanas. El procedimiento crítico de desvío apunta finalmente para una desestabilización del signo “mujer” y de sus interpretaciones y fantasías.

Una de las secciones del libro se titula “3 poemas com o auxílio do google” [3 poemas con la ayuda del google]. Digitando una frase en la caja de búsqueda de google, el poema es construido a partir de la selección y organización de los resultados. Las denominadas “googlages” pueden ser comprendidas también dentro de la perspectiva de la pos-producción y recuerdan técnicas de vanguardia como las de los dadaístas o los cut-ups de William Burroughs.

Quisiera terminar estas reflexiones con uno de los poemas de Freitas titulado “a mulher quer” [la mujer quiere]:

a mulher quer ser amada
a mulher quer um cara rico
a mulher quer conquistar um homem
a mulher quer um homem
a mulher quer sexo
a mulher quer tanto sexo quanto o homem

a mulher quer que a preparação para o sexo
aconteça lentamente
a mulher quer ser possuída
a mulher quer um macho que a lidere
a mulher quer casar
a mulher quer que o marido seja seu companheiro
a mulher quer um cavalheiro que cuide dela
a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
a mulher quer conversar pra discutir a relação
a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar do flamengo
a mulher quer apenas que você escute
a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho
a mulher quer segurança
a mulher quer mexer no seu e-mail
a mulher quer ter estabilidade
a mulher quer nextel
a mulher quer ter um cartão de crédito
a mulher quer tudo
a mulher que ser valorizada e respeitada
a mulher quer se separar
a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais
a mulher quer se suicidar.⁸

⁷ El libro fue seleccionado como el mejor libro de poesía ese año por la Asociación Paulista de Críticos de Arte (APCA).

⁸ la mujer quiere ser amada/ la mujer quiere un tipo rico/ la mujer quiere conquistar un hombre/ la mujer quiere sexo/ la mujer quiere tanto sexo cuanto el hombre/ la mujer quiere sexo/ la mujer quiere que la preparación para el sexo pase lentamente/ la mujer quiere ser poseída/ la mujer quiere un macho que la lidere/ la mujer quiere casarse/ la mujer quiere que el marido sea su compañero/ la mujer quiere un caballero que la cuide/ la mujer quiere amar sus hijos, el hombre y su hogar/ la mujer quiere conversar para discutir la relación/ la mujer quiere conversar y botafogo quiere ganarle a flamengo/ la mujer quiere apenas que la escuches/ la mujer quiere algo más que eso, quiere amor, cariño/ la mujer quiere seguridad/ la mujer quiere espiar su e-mail/ la mujer quiere tener estabilidad/ la mujer quiere nextel/ la mujer quiere tener una tarjeta de crédito/ la mujer quiere todo/ la mujer quiere ser valorizada y respetada/ la mujer quiere separarse/ la mujer quiere ganar, decidir y consumir más/ la mujer quiere suicidarse. (Traducción propia).

Referencias

- » Aira, C. (2018). *Sobre a Arte Contemporânea*. Tradução de V. da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie Edições.
- » _____. (2000) “La nueva escritura”. *Boletín / 8 del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. p. 165-170.
- » Antelo, R. (2013). “Autonomia, pós-autonomia, na-autonomia”. *Qorpus*, N°. 10, setembro.
- » Azaretto, J. (2009). Entrevista con Mario Bellatin. Disponible en: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-con-mario-bellatin-presentacion-68247.kjsp>. Consultada el 22 de septiembre de 2015.
- » Barthes, R. (1988). “A morte do autor”. *O rumor da língua*. Tradução de M. Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 65-70.
- » Bourriard, N. (2009). *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de D. Bottmann. São Paulo: Martins.
- » Bürger, P. (2012). *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify.
- » Chefjec, S. (2015). *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía.
- » Coelho, E. (2017). “Posfácio”. In: Frankel, R. D. Sessão. São Paulo: Luna Parque, 237-244.
- » Contreras, S. (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra.
- » Deleuze, G. (2012). *Sobre teatro. Um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução de F. Saadi, O. de Abreu, R. Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- » _____. (1999). “O ato de criação”. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, 27 de junho.
- » Foucault, M. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción de F. Monge. Barcelona: Anagrama.
- » Freitas, A. (2012). *um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify.
- » Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Giordano, A. (2010). *Los límites de la literatura*. Cuadernos del Seminario. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina.
- » Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Traducción de A. Page. Buenos Aires: Caja negra.
- » González Echeverría, R. (2000). *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Traducción de Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Krauss, R. (1979). “Sculpture in the Expanded Field”. *October*, v. 8, 30-44.
- » Laddaga, R. (2017). *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Ludmer, J. (2010). “Literatura posautónomas”. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 149-156.
- » Moretti, F. (Org.). (2009). *A cultura do romance*. Tradução de D. Bottman. São Paulo: Cosac Naify.

- » Nascimento, E. (2016). “Para un concepto de literatura en el siglo XXI: expansiones, heteronomías, desdoblamientos”. In: Ugarte, N. et al. *El lugar de la literatura en el siglo XXI*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 47-87.
- » Pato, A. *Literatura expandida. arquivo e citação na obra de Dominique González-Foerster*. São Paulo: Edições SESC, 2012.
- » Praz, M. (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Traducción de R. Pochtar. Madrid: Taurus.
- » Sússekkind, F. (2013). “Objetos verbais não identificados”. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de setembro.
- » Vila-Matas, E. (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.
- » _____. *Marienbad eléctrico*. (2016). Barcelona: Seix Barral.
- » Watt, I. (2010). *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- » Wellek, R. y A. Warren (1971). *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Biblioteca Universitária.
- » Zó, R. E. (2013). “El efecto post-Ludmer: presupuestos teóricos en torno a la post-autonomía de la literatura”. *Revista Landa*, Santa Catarina, vol. 1, N° 2, 349-371.