

Washington University in St. Louis
Washington University Open Scholarship

All Theses and Dissertations (ETDs)

January 2010

La vanguardia y sus retornos: confabulaciones del presente en cuatro escritores latinoamericanos

Maria de los Angeles Donoso Macaya
Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: <https://openscholarship.wustl.edu/etd>

Recommended Citation

Donoso Macaya, Maria de los Angeles, "La vanguardia y sus retornos: confabulaciones del presente en cuatro escritores latinoamericanos" (2010). *All Theses and Dissertations (ETDs)*. 93.
<https://openscholarship.wustl.edu/etd/93>

This Dissertation is brought to you for free and open access by Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in All Theses and Dissertations (ETDs) by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS

Department of Romance Languages and Literatures

Dissertation Examination Committee:

Elzbieta Sklodowska, co-Chair

Claire Solomon, co-Chair

Andrew Brown

Santiago Colás

Bret Gustafson

Stephanie Kirk

LA VANGUARDIA Y SUS RETORNOS: CONFABULACIONES DEL PRESENTE

EN CUATRO ESCRITORES LATINOAMERICANOS

by

María de los Ángeles Donoso Macaya

A dissertation presented to the
Graduate School of Arts and Sciences
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements for the degree
of Doctor of Philosophy

August 2010

Saint Louis, Missouri

Agradecimientos

El apoyo de mis co-directoras Elzbieta Sklodowska y Claire Solomon ha sido fundamental durante todo el proceso de escritura de esta tesis. A ellas quiero agradecerles por haberme guiado con sus comentarios y consejos, por su lectura siempre atenta y comprometida. Extiendo este agradecimiento a todos los miembros del comité, Stephanie Kirk, Andrew Brown, Santiago Colás y Bret Gustafson. Quiero agradecer también al School of Arts & Sciences de Washington University in Saint Louis y al Department of Romance Languages & Literatures por el apoyo académico y por haberme otorgado la Bryant Grant, beca que me permitió viajar a Chile para realizar gran parte de la investigación, y la Dissertation Fellowship. Quiero agradecer también a mis compañeros y amigos de Washington University, en especial a Aurélie Noël y José Galindo; a mi familia y a mis queridas amigas, quienes siempre me han apoyado y alentado desde la distancia. Por último, quiero agradecer a César Barros, mi más fiel lector, siempre el primero y el último.

Índice

Agradecimientos	ii
Introducción	1
I. Una confabulación <i>afectiva</i> : Diamela Eltit y el aprendizaje de los afectos	15
II. Una confabulación <i>salvaje</i> : Roberto Bolaño y el retorno de la vanguardia	74
III. Una confabulación <i>en potencia</i> : César Aira y la desmesura de la escritura	118
IV. Una confabulación <i>engañosa</i> : Mario Bellatin y la con-fusión del montaje	172
Conclusión – La confabulación del presente	232
Obras Citadas	236

El recuerdo restituye al pasado la posibilidad,
dejando irrealizado lo ocurrido y realizado lo que no ha ocurrido.

El recuerdo no es ni lo ocurrido ni lo no ocurrido,
sino su potenciamiento, su volver a ser posible.
(Giorgio Agamben, "Bartleby o de la contingencia" 129-30)

Utopia is not a good concept:
there is rather a "confabulation" common to people and to art.
One ought to take up the Bergsonian notion of confabulation
and give it a political meaning.
(Gilles Deleuze, citado en Hardt: 127)

Introducción

1. De lo post al presente

Leer y reflexionar acerca de los retornos de la vanguardia en obras literarias recientes responde a una inquietud, o mejor dicho, a una incomodidad surgida ante una cierta percepción de nuestro tiempo histórico. La cuestión puede ser planteada en pocas palabras de la siguiente manera: ante el horizonte de imposibilidad y clausura de lo post, las obras de los escritores Diamela Eltit, Roberto Bolaño, César Aira y Mario Bellatin afirman la potencialidad transformadora del presente, y lo hacen confabulándose con la vanguardia.

La idea de que el presente es un tiempo *post*—post-moderno, post-histórico, post-ideológico, post-político—ha marcado de una u otra manera los distintos discursos durante los últimos treinta años.¹ Tal como sugiere Pablo Oyarzún, esta “cuestión del ‘fin de la historia’ no significa obviamente que ya nada más pueda suceder. Significa que todo lo que pueda suceder aún podrá ser administrado, y todavía más . . . que de antemano es administrable” (“Cuatro señas” 25). De modo que si el tono del discurso moderno era un tono crítico, el tono post no sería ni acrítico ni anticrítico, sino que más bien incorporaría la crítica y la volvería administrable, controlable. Slavoj Žižek sugiere que una posible explicación para la clausura ideológica imperante en las sociedades neoliberales, es que con el colapso del socialismo y la paulatina pérdida de poder del

¹ Uno de los que inicia este debate es François Lyotard con *La condition postmoderne* (1979). El historiador Lutz Niethammer apunta en *Posthistoire* que la enunciación de este momento post, en algunos casos, no viene acompañada de una reflexión mayor, como si se tratara ya de un hecho consumado: “Here and there, articles or research notes announce that history is over, that we are now living in a ‘posthistorical world’. And usually that is the end of the matter, as if there were nothing more to be said” (1).

estado social demócrata se debilita la creencia de que la humanidad puede intervenir activamente en la transformación de la sociedad:

Thirty or forty years ago, there were still debates about what the future will be . . . The idea was that life would somehow go on on earth, but that there are different possibilities. Now we talk all the time about the end of the world, but it is much easier for us to imagine the end of the world than a small change in the political system. Life on earth maybe will end, but somehow capitalism will go on. (Mead 40)²

Hal Foster sugiere una idea similar al decir que la percepción postmoderna de que no hay una exterioridad al capitalismo “may be the greatest postmodern ideologeme of all, the one that subtends the other claims about the eclipse of this space, the end of that narrative” (*Compulsive Beauty* 211). Esto lleva a Foster a plantear la siguiente interrogante, la cual se relaciona directamente con esta tesis: “is it not clear that this postmodern sense of an end is a narrative of its own, one that often projects different pasts-that-never-were (e.g., a fixed bourgeois ego, a truly transgressive avant-garde) in such a way that might hinder alternative futures-that-could-be?” (211).

En América Latina, este sentido momento post tiene que ver con el momento de la derrota de la lucha política de los años setenta. Así lo plantea Idelber Avelar en relación a la producción literaria de los años ochenta y noventa en el Cono Sur, al decir que lo postdictatorial—otra variante *post*—en el caso de Argentina, Brasil y Chile se refiere no solo al momento de la “vuelta a la democracia”, sino que también—y por sobre

² Žižek plantea que la dimensión ideológica de este pensamiento es precisamente su carácter aparentemente no-ideológico: “Non-ideology—what Fredric Jameson calls the utopian moment present even in the most atrocious ideology—is thus absolutely indispensable: ideology is in a way *nothing but the form of appearance, the formal distortion/displacement, of non-ideology*” (“Multiculturalism, Or, The Cultural Logic of Multinational Capitalism” 30).

todo—al momento en “que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente” (29).³ Según Avelar, en este escenario post de la derrota el trabajo del duelo se vuelve también un duelo por lo literario, en tanto las obras “muestran escenas en que se percibe . . . que uno ya no puede escribir, que escribir ya no es posible, y que la única tarea que le queda a la escritura es hacerse cargo de esta imposibilidad” (315).⁴ Es en este sentido momento post en el cual comienzan a aparecer las obras de Eltit, Bolaño, Aira y Bellatin discutidas en esta tesis. Pero a diferencia de varias lecturas que todavía hoy siguen el camino sugerido por Avelar en *Alegorías de la derrota* (publicado en 1999), esta tesis enfatiza la dimensión afirmativa, colaborativa, conspirativa y propositiva que despliegan las obras de estos escritores en el presente.

A aquellos lectores y lectoras que no conozcan o no estén familiarizados con las obras de Eltit, Bolaño, Aira o Bellatin, vale la pena aclararles que estos escritores no conforman un grupo homogéneo, que sus estéticas e ideas muchas veces difieren, que sus

³ Las novelas analizadas por Avelar fueron publicadas durante la década de los ochenta y principios de los noventa. Avelar destaca en este sentido *el salto cualitativo* de su definición de lo “postdictatorial”; *Lumpérica* de Diamela Eltit, por ejemplo, fue publicada durante la dictadura de Pinochet (en 1983), pero es de todos modos un ejemplo paradigmático de la narrativa postdictatorial por cuanto incorpora la derrota como determinación irreductible en el sistema literario.

⁴ Avelar evoca aquí la relación que establece Benjamin entre experiencia y pobreza. En “The Storyteller”, Benjamin afirma sobre “el arte de narrar”: “Less and less frequently do we encounter people with the ability to tell a tale properly. More and more often there is a embarrassment all around when the wish to hear a story is expressed. It is as if something that seemed inalienable to us, the securest among our possessions, were taken from us: the ability to change experiences” (“The Storyteller” 83). En este ensayo publicado en 1936, así como en un ensayo anterior “Experience and Poverty” (1933), Benjamin reflexiona acerca de la posibilidad y los límites de la comunicabilidad de la experiencia después de la Primera Guerra Mundial. Para Benjamin, la guerra es una experiencia límite: no enriquece al individuo (no lo colma de nuevas experiencias dignas de ser narradas), sino que lo empobrece. Este empobrecimiento tiene una relación directa con el acto de narrar: el individuo vuelve a casa “pobre” en experiencias comunicables. Narrar se vuelve imposible porque es la experiencia la que ha sido completamente trastocada en la guerra: “For never has experience been contradicted more thoroughly than strategic experience by tactical warfare, economic experience by inflation, bodily experience by mechanical warfare, moral experience by those in power” (“The Storyteller” 84).

obras no responden ni aluden a las mismas problemáticas y los contextos de producción y de recepción varían según cada obra. Así, mientras la acción del “No +” en la cual colabora Eltit se circunscribe a una escena muy local (el Chile de los ochenta), *Lecciones para una liebre muerta* (2005) de Bellatin se inserta de lleno en el globalizado mundo del nuevo milenio; *Los detectives salvajes* (1998) de Bolaño es considerada un *best-seller*, mientras que *La vida nueva* (2007) de Aira fue publicada en una editorial argentina de corto tiraje y si la novela de Bolaño supera las seiscientas páginas, la de Aira no alcanza a llegar a las cien; si bien las obras de Eltit y la Bolaño reflexionan directamente o aluden a cuestiones políticas, no hay en la escena literaria y académica chilena lectores más distanciados que los de Eltit y los de Bolaño; al mismo tiempo, las obras de Aira y Bellatin parecen totalmente ajenas a la cuestión de lo político. ¿Cómo delinear entonces, un territorio común a estos escritores y sus obras? Más, aún, ¿por qué hacerlo?

2. De la utopía a la confabulación

El territorio común a estos escritores es la vanguardia. Eltit, Bolaño, Aira y Bellatin retornan—de distintas maneras—a la vanguardia en el presente. Estos escritores entienden e utilizan la noción de vanguardia en un sentido bien elástico; en sus obras, la vanguardia evoca escenas, movimientos y personas de distintos espacios y tiempos. Bajo este término aparecen la escena artística chilena de los años setenta y ochenta, poemas de César Vallejo, el movimiento estridentista mexicano, el poeta francés Alain Jouffroy, el surrealismo, el dadaísmo, y las obras de artistas como Marcel Duchamp o Joseph Beuys. Delineado así el territorio, esta tesis se sostiene en tres ideas. La primera idea es que *la*

vanguardia—en toda su elasticidad—aparece en las obras de estos escritores como potencia. La vanguardia funciona en las obras como recuerdo; el recuerdo, tal como sugiere Giorgio Agamben en el epígrafe, es aquello que “le restituye al pasado su posibilidad”. Es decir, recuerdo no de “lo ocurrido ni lo no ocurrido”, sino de “su potenciamiento, su volver a ser posible”.

En *El recuerdo del presente*, Paolo Virno propone una imagen de la potencia que también resulta iluminadora al momento de delinear esta noción de la vanguardia. Según Virno, la potencia “es el pasado del acto. Se trata, sin embargo, de un pasado indefinido, sin trama, inenarrable, ya que no fue nunca, a su vez, actual. La potencia no es simplemente anterior, sino que mantiene abierto el horizonte mismo de la anterioridad” (122). La noción de potencia apunta al modo en que retorna la vanguardia en el presente. La segunda idea entonces es que *con su retorno en el presente, la vanguardia indica su condición siempre pendiente.* Este retorno aparece en las ficciones en la forma de distintos encuentros colaborativos entre pasado y presente. Estos encuentros ilustran la condición pendiente de la vanguardia y dan cuenta de su potencia. Es por eso que hablo en todo momento de “vanguardia” y no de “vanguardias históricas”, el término acuñado por Peter Bürger en *Theory of the Avant-garde* (1984) para referirse a los movimientos europeos de los años veinte y treinta.⁵ En mi definición, la cual emerge de las mismas obras, la vanguardia retorna incesantemente y permanece en ese retorno como potencia.

⁵ Además del libro de Bürger, sobre las vanguardias históricas europeas ver *Five Faces of Modernity* de Matei Calinescu; sobre las vanguardias históricas en América Latina, consultar Vicky Unruh, *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters* y Fernando Rosemberg, *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*.

La cualidad potencial de la vanguardia en el presente apunta a otra noción comúnmente asociada a “las vanguardias históricas” y en general a todo proyecto descrito como vanguardista: me refiero a la noción de utopía. La utopía de integrar arte y vida de las vanguardias históricas “fracasa”, tal como enuncia Bürger: el problema—pero este no es un problema del argumento de Bürger—es que este fracaso histórico ha conllevado la traslación del sentido del fracaso a la noción misma de utopía. Vuelvo por eso a la distinción sugerida por Gilles Deleuze entre utopía y confabulación citada en el epígrafe y acojo su llamado a “tomar la noción bergsoniana de la confabulación y cargarla de sentido político”.

La confabulación de un modo u otro abarca—y a su vez se potencia de—todas las ideas desarrolladas en esta tesis. Por eso es fundamental responder, ¿cuál es la noción bergsoniana de confabulación? En *Les Deux Sources de la Morale et la Religion* (1932), Bergson plantea que la creación de los dioses y de la religión, o lo que él denomina las “representaciones fantasmagóricas”, surgen debido al acto de la fabulación.⁶ Si bien a la función fabuladora (*fonction fabulatrice*) le corresponde la creación de la novela, el drama y la mitología, su primera razón de ser es la creación de la religión. La necesidad de la función fabuladora se relaciona con la falta de hechos comprobables, con la falta de experiencia. Según Bergson, en un comienzo la inteligencia individual y colectiva se

⁶ Bergson considera que agrupar los inventos de la ciencia, los logros del arte y las “representaciones fantasmagóricas” bajo la facultad general de la imaginación, tal como hace la psicología, promueve un entendimiento vago y artificial de las distintas creaciones de la mente. Es por esto que Bergson hace un “corte natural” en la facultad de la imaginación y propone estudiar las “representaciones fantasmagóricas” como productos del acto de la fabulación o la ficción: “Convenons alors de mettre à part les représentations fantasmatiques, et appelons ‘fabulation’ ou ‘fiction’ l’acte qui les fait surgir” (111).

sostenían solo en constataciones falsas o aparentes, en “fantasmas de hechos”; “*a falta de una experiencia real, es una falsificación [contrefaçon] de la experiencia lo que había que suscitar*” (113; énfasis agregado).⁷ La fabulación aparece cuando la inteligencia amenaza con romper en algún punto la cohesión social, de modo que “bajo su forma elemental y original, la fabulación aporta al individuo mismo *un excedente de fuerza*” (124; énfasis agregado).⁸

Siguiendo a Bergson, se puede decir que la confabulación posee dos cualidades o principios: en primer lugar, la confabulación enfatiza la importancia de contar historias, escribir, relatar, tramar, es decir, de *fabular*; en segundo lugar, a toda *con-fabulación* subyace una dimensión colectiva. Es en este sentido que Deleuze propone que hay una con-fabulación común al pueblo y al arte: “Health as literature, as writing, consists in inventing a people that is missing. It is the task of the fabulating function to invent a people. We do not write with memories, unless it is to make them the origin and collective destination of a people to come still ensconced in its betrayals and

⁷ Todas las traducciones de Bergson son mías. El fragmento completo dice así: “Si donc l’intelligence devait être retenue, au début, sur une pente dangereuse pour l’individu et la société, ce ne pouvait être que par des constatations apparentes, par des fantômes de faits: à défaut d’expérience réelle, c’est une contrefaçon de l’expérience qu’il fallait susciter” (113).

⁸ El fragmento completo dice así: “Si l’intelligence menace maintenant de rompre sur certains points la cohésion sociale, et si la société doit subsister, il faut que, sur ces points, il y ait à l’intelligence un contrepoids. Si ce contrepoids ne peut pas être l’instinct lui-même, puisque sa place est justement prise par l’intelligence, il faut qu’une virtualité d’instinct ou, si l’on aime mieux, le résidu d’instinct qui subsiste autour de l’intelligence, produise le même effet: il ne put agir directement, mais puisque l’intelligence travaille sur des représentations, il en suscitera d’‘imaginaires’ qui tiendront tête à la représentation du réel et qui réussiront, par l’intermédiaire de l’intelligence même, à contrecarrer le travail intellectuel. Ainsi s’expliquerait la fonction fabulatrice. Si d’ailleurs elle joue un rôle social, elle doit servir aussi l’individu, que la société a le plus souvent intérêt à ménager. On peut donc présumer que, sous sa forme élémentaire et originelle, elle apporte à l’individu lui-même un surcroît de force” (124; énfasis agregado).

repudiations” (“Literature and Life” 4).⁹ La dimensión política de la con-fabulación radica así en la dimensión co-laborativa o co-lectiva del acto fabulador.

3. De la ruptura a la colaboración

La vanguardia retorna como confabulación, lo cual implica que la relación entre pasado y presente es colaborativa: el retorno apunta a la continuidad y contigüidad de ambas temporalidades. Esta dimensión colaborativa del retorno de la vanguardia en el presente obliga a reconsiderar el movimiento dialéctico de “tradición y ruptura” comúnmente asociado con las vanguardias históricas y también con la neo-vanguardia. En el primer capítulo, esta reconsideración me lleva a plantear una alternativa a las posturas opuestas de Nelly Richard y Willy Thayer. Las prácticas artísticas de fines de los años setenta y principios de los ochenta en Chile se dan enmarcadas en un intenso debate sobre el quiebre o la ruptura que estas prácticas plantearían (o no) en relación al arte tal y como se venía produciendo desde los años cincuenta y sesenta hasta 1973, momento en que se produce *el* quiebre—en múltiples sentidos—con el Golpe de Estado.

⁹ La relectura de Bergson realizada por Deleuze ha recibido algunas críticas. Jean Bessiere, por ejemplo, cuestiona la reapropiación deleuziana de Bergson en relación a la fabulación y la literatura: “La fabulation, dans les termes de Bergson, a essentiellement une fonction de compensation . . . L’equivoque qu’introduit Gilles Deleuze peut être dite triple. La référence à Bergson ne restitue pas la définition de fabulation mineure qui est celle que Bergson propose de la littérature. Cette référence transpose dans le domaine de la littérature la fonction de compensation propre à la religion. Cette référence, enfin, ne retient pas la suggestion de Bergson: le rapport de la littérature avec la religion suppose la mythologie et ses fantaisies, qui témoignent que ‘l’humanité a laissé ici libre jeu à son instinct de fabulation’ . . . La référence bergsonienne est donc à la fois exacte et inexacte, en un jeu qui tente de prêter une finalité à la littérature et de jouer de façon ambivalente sur le terme de fabulation” (130). Pero esta crítica no invalida el nexo crucial entre arte y vida que Deleuze rescata de Bergson, nexo que yo rescato en mi lectura. Desde mi perspectiva, la relectura de Deleuze es fundamental porque es ahí donde aparece la dimensión potencial de la literatura y su relación con el carácter creativo de la vida, o en otras palabras, la relación entre *fabulación* e *impulso vital*.

En este contexto, las posturas de Richard y Thayer revelan el límite de un tipo de pensamiento que asume—para bien o para mal—el gesto vanguardista como un gesto de ruptura, quiebre o corte.

El debate de Richard y Thayer surge a partir de la denominación de las prácticas artísticas que aparecen en Chile durante la dictadura militar (en el período que va desde mediados de la década del setenta a mediados de la década de los ochenta) por parte de Richard como prácticas ‘post’ o ‘neo’ vanguardistas. Thayer critica el hecho de que Richard conceptualice las prácticas artísticas post-Golpe a partir una terminología vanguardista, porque según Thayer,

el neoliberalismo desactiva a la vanguardia y al liberalismo por igual, al activarlos a ambos en su pragmática pluralista, en el *menú* de sus pliegues, incluyéndolos como pequeñas o medianas empresas de rentabilidad oscilante. En este sentido, la gestualidad vanguardista, más allá de su intención (o porque se despliega intencionalmente), es una *chance* neoliberal. (*El fragmento repetido* 54; énfasis en el original)

Según Thayer, la terminología vanguardista es inadecuada porque además replica el evento fundacional y rupturista—esto es, de vanguardia—del Golpe. Richard responde a esta crítica y acusa la postura “nihilista” de Thayer, desarrollando un argumento que sigue de cerca el planteamiento de Foster:

Este “diagnóstico apocalíptico” del *post* dibuja una figura soberana del Mercado que sería capaz de controlar *todas* las fuerzas (y contra-fuerzas) que atraviesan el sistema, de capturar *todas* las energías fluyentes para reciclarlas en su dispositivo de transcodificación universal de equivalencias abstractas. La *indiferenciación de las diferencias* que reina en el *collage* capitalista logra, según W. Thayer, neutralizar cualquier voluntad de alteridad alteradora con la que una práctica de cambio sueña con expresar su desacuerdo frente a la homogeneidad capitalista. (“Lo político y lo crítico en el arte” 45; énfasis en el original)

Para Richard, entonces, la ruptura la producen las prácticas artísticas agrupadas bajo el rubro “Escena de Avanzada”; para Thayer, el “quiebre de la representación” lo produce—antes de las prácticas artísticas—el Golpe militar con el bombardeo al palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973.¹⁰ Si bien las de Richard y Thayer parecen posturas opuestas, ambas operan dentro de un paradigma de pensamiento que asume la vanguardia y el gesto vanguardista en términos de corte, ruptura o quiebre. Por este motivo, comienzo el primer capítulo insertando mi investigación en el terreno de esta polémica. El capítulo se inicia con un salto hacia el pasado, esto es, con una relectura del “No +” (1983), la última acción del CADA (Colectivo de Acciones de Arte), agrupación conformada por los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, y el sociólogo Fernando Balcells.¹¹ En mi lectura, propongo un paradigma de comprensión diferente al de Thayer y Richard, a la vez que rescato la importancia de los afectos en las acciones de resistencia llevadas a cabo por Eltit, sus confabuladores y los ciudadanos en la época de la dictadura. La relectura del “No +” y de otras intervenciones en las que participa Eltit en esta época me permite delinear el marco en el que leo las otras obras de Eltit trabajadas en el capítulo: *El infarto del alma* (1994), libro creado por Eltit en colaboración con la fotógrafa Paz Errázuriz y la novela *Jamás el*

¹⁰ Ver Richard, “Lo político y lo crítico en el arte: ‘¿Quién le teme a la neovanguardia?’” y Thayer, “Crítica, nihilismo e interrupción. El porvenir *Avanzada* después de *Márgenes e Instituciones*”, ambos artículos incluidos en *Arte y política*. Las citas de Thayer corresponden a la última versión de sus artículos publicados en *El fragmento repetido*.

¹¹ En rigor, el “No +” (que *comenzó* en 1983) fue la penúltima acción de arte del CADA. Sin embargo, los integrantes del CADA se refieren al “No +” como su última acción, ya que después de eso el colectivo se disuelve. Cuando aparece “Viuda”, en 1985, solo son parte del colectivo Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld. Ver el artículo de Diamela Eltit, “CADA 20 años”, y su entrevista con Federico Galende (*Filtraciones* 226-27). Para un estudio del CADA en detalle ver el libro de Robert Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social*.

fuego nunca (2007). El ímpetu vanguardista de Eltit se despliega en la marcada intensidad afectiva de su práctica artística; lo que Eltit busca en sus novelas y en las colaboraciones artísticas y acciones en las que participa, es afectar al lector/espectador y transformarlo de cómplice afectivo en co-creador. Todas las obras que analizo ilustran la importancia de la práctica artística en co-laboración y despliegan la potencia de los afectos que com-ponen estas colaboraciones y alianzas creativas. La lectura y discusión de estas obras permitirá apreciar el retorno de la vanguardia en Eltit como la puesta en marcha de una *confabulación afectiva*.

El segundo capítulo está dedicado a *Los detectives salvajes* (1998). En la novela de Bolaño, el retorno de la vanguardia no aparece evocada como una utopía irrealizable, sino que aparece como una confabulación que tiene una potencialidad transformadora en el presente. La dimensión colectiva de la confabulación aparece en la banda de poetas conformada por los real visceralistas, en cuyo devenir leo la puesta en marcha de una *confabulación salvaje*. Esta confabulación tiene como fundamento el retorno del real visceralismo, movimiento de vanguardia personificado en la poeta Cesárea Tinajero. La confabulación está íntimamente conectada a lo temporal; lo que permite tramar la ficción es la continuidad entre pasado y presente, continuidad que depende del pasado como tiempo pendiente, el cual irrumpe en el presente y lo abre a lo posible. Esta continuidad aparece no solo en el retorno de la vanguardia de los años veinte en los años setenta, sino que también en la ficcionalización del proyecto poético y revolucionario de los años setenta en los años noventa, esto es, en el momento de la escritura de la novela, el presente de Bolaño. Bolaño ficcionaliza el retorno de la vanguardia del realismo visceral

de 1920 en 1976, y nos hace cómplices mediante este retorno en la ficción—en la novela publicada en 1998—del carácter siempre pendiente de la vanguardia.

En el tercer capítulo leo tres novelas de Aira: *Varamo* (2002), *Parménides* (2006) y *La vida nueva* (2007). Estas novelas narran la experiencia del devenir escritor y elaboran una particular relación entre vanguardia y potencia. En Aira la vanguardia funciona como una especie de matriz potenciadora de invención. Esta matriz, expresada en el impulso fabulador del narrador aireano, logra que hechos totalmente inconexos encuentren su punto de relación dentro del relato, llegando así a conformar una trama coherente y continua. A la vez, este mismo impulso fabulador produce “por defecto” una suerte de postergación perpetua: es ahí en donde reside toda su potencia. Las distintas “obras”—o mejor dicho, “proyectos”—que están en el centro de *Varamo*, *Parménides* y *La vida nueva* no se llegan a escribir, nunca se terminan o no se publican. Se trata de narraciones que ponen de relieve la potencia de la escritura y la singularidad del escritor—del artista—en tanto creador de procedimientos, no de obras. Argumentaré que en estas novelas se despliega una *confabulación en potencia* que revela *la desmesura de la escritura*; esta desmesura aparece como el grado cero de la potencia. En estas novelas, la potencia no aparece expresada ni en términos afirmativos—como poder o capacidad—ni negativos—como impotencia o incapacidad—sino más bien como una forma que al mismo tiempo *puede* y *puede no*.

El último capítulo está dedicado a dos obras de Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y *El Gran Vidrio* (2007). Ambas obras ponen de relieve una serie de elementos fundamentales de la narrativa de Bellatin: el experimentalismo (entre ellos, la

confusión de géneros literarios y la fragmentación narrativa), el principio del aprendizaje (contenido en las *Lecciones*) y el de la exhibición (contenido en *El Gran Vidrio*), y la relevancia de aquellos medios de expresión no escrita. La práctica artística de Bellatin desborda la escritura, no solo al recurrir a medios de expresión como la performance, la fotografía, las instalaciones, los happenings y los montajes, sino que también al sacar la ficción de la página escrita. Bellatin relativiza y desafía una serie de límites, leyes y normas: no solo el borde de la página, sino también el límite entre la realidad y la ficción, la distinción entre la verdad y la mentira y la ley del género (entendido a la vez como género literario y diferencia de género). Argumentaré que estas distintas artimañas discursivas conforman una *confabulación engañosa*. *Lecciones para una liebre muerta* y *El Gran Vidrio* establecen además una relación explícita con la obra de dos artistas paradigmáticos del siglo XX. La primera alude al título de la performance del artista conceptual alemán Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965). La segunda alude al título con el que comúnmente se denomina la magna obra inconclusa de Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)* (1915-1923). En mi lectura, será muy significativa la relación previa entre Beuys y Duchamp. Beuys también retorna a Duchamp en sus acciones, objetos y discursos y por este motivo, propondré que hay varios retornos a considerar: no solo el retorno de Bellatin a Beuys y a Duchamp, sino que también el retorno ‘crítico’ de Beuys a Duchamp.

La potencia de la vanguardia y su retorno como confabulación en el presente apunta, en este sentido momento post, al retorno de las alianzas colaborativas y afectivas. Mi propuesta es por eso seguir leyendo *con* la vanguardia. Leer la ficción reciente *con* la vanguardia significa leer en com-plicidad con o en la com-pañía de la vanguardia. La invitación es a con-fabularnos también como lectores con el ímpetu vanguardista de Diamela Eltit, Roberto Bolaño, César Aira y Mario Bellatin. Si esta tesis enfatiza y pone de relieve en cada una de las obras escogidas las continuidades y las colaboraciones entre el pasado y el presente, con-fabularse como lectores implica entonces com-prender este ímpetu vanguardista no como el gesto de una voluntad rupturista o innovadora, sino como un intento por escuchar y atender el llamado de la vanguardia en su calidad de proyecto todavía y siempre pendiente, como potencia.

Una última nota al pie sobre mi metodología de lectura. A medida que escribía esta tesis, fui descubriendo distintos cruces entre filosofía y literatura. Al leer las ficciones de Eltit, Bolaño, Aira y Bellatin, lo fui haciendo en co-laboración con textos de Bergson, la *Ética* de Baruch Spinoza, el eterno retorno de Friedrich Nietzsche, las sugerentes e iluminadoras lecturas de Deleuze sobre cada uno de estos filósofos, las Tesis sobre la Historia de Walter Benjamin y las ideas de Agamben sobre la potencia. Fue este dinámico diálogo el que me permitió reflexionar en cada caso acerca del sentido de aquellas nociones que estaban en el corazón de cada una de las obras: me refiero a las nociones de confabulación, retorno y potencia. La vanguardia aparece o retorna en la ficción reciente como pura potencia; corresponderá ver, en cada caso, cómo se despliega en las obras esta potencia.

I. Una confabulación *afectiva*: Diamela Eltit y el aprendizaje de los afectos

A great novelist is above all an artist who invents unknown or unrecognized affects and bring them to light as the becoming of his characters.
(Gilles Deleuze & Félix Guattari, *What is Philosophy?* 174)

¿Piensas que alguien podría acaso incendiar verbalmente la tierra?
(Diamela Eltit, *El infarto del alma* s/p)

0. Propuesta de lectura

En una entrevista realizada por Juan Andrés Piña en 1991, Diamela Eltit plantea: “me importa lo minoritario; políticamente estoy ahí; es decir, en todo lo que el poder central oprime, reprime o discrimina, aquello que está a contrapelo del poder” (“Escritos sobre un cuerpo” 240). Esta reflexión es importante porque permite observar una estrecha coincidencia entre los términos que utiliza Eltit al referirse a su escritura y los términos que ha usado la crítica para referirse a su obra.¹² En general, la crítica ha seguido la línea post-estructuralista trazada en las primeras lecturas sobre la obra de Eltit realizadas en Chile por Nelly Richard y Eugenia Brito a mediados de los años ochenta y principios de los noventa.¹³ La recurrencia por parte de la crítica a las teorías de Michel Foucault, Julia Kristeva, Gilles Deleuze y Félix Guattari (entre otros), ha producido una especie de batería de términos que ha sido luego ‘aplicada’ a la obra de Eltit: me refiero a términos como “lo heterogéneo”, “lo marginal”, “lo minoritario”, “lo singular”, “lo fragmentario”,

¹² La primera antología sobre la obra de Eltit, publicada en 1993, se titula *Diamela Eltit: una poética de literatura menor*. Su compilador, Juan Carlos Lértora, toma la noción de “literatura menor” del libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari dedicado a Kafka, *Kafka; pour une littérature mineure*.

¹³ Me refiero a *Márgenes e Instituciones* (1986) de Richard y *Campo minado* (1990) de Brito.

“lo residual” y “lo femenino”.¹⁴ Quizás la misma coincidencia del registro de la escritora con estos conceptos haya fomentado su recurrencia en la crítica.¹⁵

La proliferación de lecturas en la que se recurre incesantemente a estos conceptos ha convertido nociones tremendamente significativas (tales como lo “minoritario” o “lo marginal”) en lugares comunes.¹⁶ De modo que, ¿cómo re-significar hoy nociones archi estudiadas—“lo marginal”, “lo minoritario”, “lo contra hegemónico”—sin dejar por ello de reflexionar acerca de la especificidad y la potencialidad de la práctica artística y la escritura de Eltit? Y sobre todo, ¿cómo leer a Eltit—cómo leer su producción artística— en nuestro presente, el cual como enuncia la narradora de *Jamás el fuego nunca* es el presente “de un siglo distinto, de una época carente de marcas, un siglo que no nos pertenece” (23)? Mi propuesta es leer a Eltit y reflexionar acerca de su hacer artístico desde la potencialidad de los afectos y enfatizar la dimensión propositiva y afirmativa de su proyecto artístico, aquello que lo liga a la enunciación de lo común. Lo común es entendido aquí como aquel territorio donde los cuerpos se componen y conforman buenos

¹⁴ Ver, por ejemplo, las compilaciones de María Inés Lagos y de Bernardita Llanos, el libro de Gisela Norat y los artículos de Ana María Sotomayor, Mary Beth Tierney-Tello y Marcela Rubilar Lagos. Gwen Kirkpatrick realiza una excelente revisión de la crítica sobre la obra de Eltit. Volveré a discutir algunos de estos artículos en más detalle en la sección dedicada a *El infarto del alma*.

¹⁵ La cuestión de lo marginal y la marginalidad aparece en una entrevista previa de Eltit con Juan Andrés Piña, “Los rostros de la marginalidad”, realizada con motivo de la publicación de *Lumpérica* y publicada en la revista *Apsi* en 1983.

¹⁶ Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la lectura de Bernardita Llanos. La lectura de Llanos está verdaderamente saturada de los conceptos antes mencionados: “El predominio de *espacios* y *subjetividades marginales* constituye una ‘*estética refractaria*’ y resistente a los macro relatos de la nación y a los códigos culturales dominantes dentro de la literatura latinoamericana y chilena contemporánea. Su incorporación de *todo aquello fronterizo, incidental* y *contra el poder* marca la política de esta escritura no sólo en las zonas que contempla, sino en los mecanismos que utiliza en la producción misma de sus textos. . . . Eltit convierte a los *sectores marginales* y a las mujeres en protagonistas de un *contradiscurso*, cuyas estrategias de *resistencia* aparecen inalteradas e inacabadas” (“Pasiones maternas y carnales” 104; énfasis agregado).

encuentros basados en la colaboración y la complicidad. Desde la óptica de los afectos, es posible hablar de resistencias y colaboraciones *afectivas* y *efectivas*: estos buenos encuentros aumentan la potencia del individuo.

En este primer capítulo hablo de afecciones y afectos, de cuerpos que se encuentran y se componen; me refiero también al apetito, al deseo y a las relaciones que (des)componen los cuerpos. Todas estas nociones son pensadas desde la *Ética* de Baruch Spinoza. En este libro, Spinoza reflexiona sobre los límites y las capacidades del cuerpo, es decir, piensa sobre su *potencia*. Los cuerpos—o individuos—son entidades finitas que afectan a la vez que son afectadas al entrar en relación con otras entidades, con otros cuerpos; los afectos determinan indefectiblemente al cuerpo, en tanto aumentan o disminuyen su potencia. De modo que para Spinoza, pensar en la potencia del cuerpo implica pensar al mismo tiempo en el poder de los afectos. Según Spinoza, conocer aquello que nos afecta nos permite determinar y por ende facilitar aquellos buenos encuentros que aumentan nuestra potencia.¹⁷ Solo un adecuado conocimiento de los afectos le permite al ser humano ser más libre: este es, a grandes rasgos, el meollo de la *Ética*.¹⁸

La práctica artística de Eltit se basa en un principio similar: hay cuerpos o individuos que al entrar en relación con otros cuerpos logran aumentar su potencia. Me

¹⁷ Dice Spinoza: “the more an affect is known to us, then, the more it is in our power, and the less the mind is acted on by it” (*The Ethics* II/282 247).

¹⁸ Así enuncia Spinoza su objetivo: “For our purpose, which is to determine the powers of the affects and the power of the mind over the affects, it is enough to have a general definition of each affect. It is enough, I say, for us to understand the common properties of the affects and of the mind, so that we can determine what sort of power, and how great a power, the mind has to moderate and restrain the affects.” (*The Ethics* II/184 184)

refiero aquí no solo a los cuerpos que pueblan las ficciones de Eltit, sino que también a cuerpos reales. Eltit junto a sus colaboradores—o confabuladores—ponen en práctica una *ética* que se basa en un aprendizaje y en un reconocimiento de la centralidad de los afectos en la colaboración creativa, una ética que pone en el centro al cuerpo, entendido aquí como una entidad *finita* que tiende a lo *infinito* por medio de la producción de buenos encuentros. De todos modos, no es solo la lectura de Spinoza la que me ha permitido reflexionar acerca de la producción artística de Eltit, sino que al mismo tiempo, las obras de Eltit me han ayudado a leer y entender a Spinoza. En definitiva, se puede decir que se trata—como diría Spinoza—de un encuentro *alegre*.

El encuentro *alegre* entre las obras de Eltit—co-creadas con (o +) el CADA, Lotty Rosenfeld, Eugenia Brito y Paz Errázuriz—y la *Ética* de Spinoza es revelador ya que pone en evidencia la estrecha relación entre la producción de afectos, la ética y la política en las obras de Eltit; en otras palabras, permite pensar en la *confabulación afectiva* que pone en marcha Eltit. Además, la *Ética* de Spinoza permite reorientar la lectura de Deleuze. En varios textos de Deleuze (así como en algunos de los textos escritos en colaboración con Félix Guattari) se despliega un pensamiento fundamental que destaca la estrecha relación entre la creación de nuevos afectos y la literatura. Este pensamiento sobre los afectos está profundamente anclado en Spinoza y en la tradición filosófica de la potencia y del infinito en el siglo XVII. La lectura de Eltit que desarrollo a continuación traza esta línea de lo finito que tiende a lo infinito al pensar la relación entre los afectos, la potencia y la composición de los cuerpos.

En mi lectura recorro a nociones tales como co-laboración, com-posición, com-plicidad y co-creación, todas nociones que resaltan la dimensión colectiva de la confabulación al tiempo que dan cuenta de la relevancia que tienen los afectos en la práctica artística de Eltit. La práctica artística de Eltit se actualiza siempre en el terreno de lo común, como experiencia compartida, colaborativa. Esto se aprecia en la participación de Eltit en el CADA, en su encuentro con Rosenfeld y Brito en *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), acción de arte de Rosenfeld para la que Eltit y Brito com-ponen un texto titulado “Congestionamientos” y en la alianza con Errázuriz en *El infarto del alma*, proyecto co-creado por ambas artistas en 1994. Estas colaboraciones o alianzas, estos ensamblajes o “congestionamientos”—entre arte y ciudad (me refiero a los incontables “No +” que taparon las murallas durante el Chile de la dictadura), entre acción de arte, video y literatura (con Rosenfeld y Brito), entre palabras y fotografía (con Errázuriz)—son fundamentales al momento de delinear la ética que circunscribe la práctica artística de Eltit. La ética es entendida aquí en el sentido de Spinoza, como una reflexión y una exposición sobre la capacidad de un cuerpo, sobre lo que un cuerpo puede o es capaz de hacer y, sobre todo, de la potencia que gana al componerse con otro cuerpo.¹⁹

¹⁹ Edwin Curley explica que en la *Ética*, Spinoza enfatiza la importancia de la formación de asociaciones entre los seres humanos como un elemento fundamental para el bienestar (*well being*) de estos: “We can identify what is truly useful to us with what helps us to persevere in our being and increase our power of action, for these are ends we necessarily have. Insofar as our actions can be explained by our striving for these things, we act in accordance with reason and we act virtuously (IVP18S). Insofar as our lives are dominated by affects which express this striving, we possess the good. . . . Of the various things which are useful to man, none, according to Spinoza, is more useful than his fellow man (IVP18S). So one of the first requirements of reason is that people should seek ‘to form associations, to bind themselves by those bonds most apt to make one people of them, and absolutely, to do those things which serve to strengthen friendships’ (IVApp12 240)” (Introduction xxxi).

En primer lugar, me detendré en la acción colectiva del “No +”, acción que pone en marcha una confabulación afectiva. Como mencionaba en la Introducción, la discusión en torno a lo que se denominó Escena de Avanzada se ha desarrollado principalmente a partir de nociones tales como “quiebre”, “ruptura” o “corte”.²⁰ Mi propuesta es considerar estas prácticas artísticas no en el eje del quiebre o de la ruptura, sino como manifestaciones de cierto tipo de colaboración y de complicidad.²¹ Plantearé que acciones como el “No +” facilitan *buenos* encuentros que aumentan la potencia del individuo y proponen nuevos ordenamientos de lo colectivo. La potencia de la vanguardia retorna en la práctica de Eltit en la forma de sucesivos intentos que buscan afectar al otro para transformarlo en un co-creador o un con-fabulador.

En segundo lugar, leeré el *El infarto del alma*, obra en la que las co-autoras se vuelven literalmente cómplices de la creación de afectos al interior de un precario asilo mental en Putaendo. La complicidad generada en los encuentros enmarca las distintas relaciones que conforman el libro: el encuentro entre Errázuriz y Eltit, a partir del cual

²⁰ Ver, por ejemplo, Justo Pastor Mellado, “Seis claves para la plástica de fin de siglo”; Richard, *Márgenes e Instituciones, La insubordinación de los signos*, “Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural”; Oyarzún, *Arte, Visualidad e historia*, especialmente “Sobre la vanguardia”, “Arte en Chile de veinte, treinta años” y “Parpadeo y piedad”, ensayos en los que Oyarzún problematiza y discute la noción de ruptura de la vanguardia histórica y de la Avanzada chilena; Thayer, “Vanguardia, dictadura, globalización (La serie de las artes visuales en Chile, 1957 -2000)” y “El golpe como consumación de la vanguardia” y *El fragmento repetido*; Miguel Valderrama, *Modernismos historiográficos*.

²¹ Si bien Valderrama intenta problematizar el marco historiográfico de lo que él denomina la “retórica de la ruptura” del discurso de las artes visuales en Chile, en su argumentación se observa este mismo marco dialéctico de tradición y ruptura: “respecto al modernismo utópico que las vanguardias de los años sesenta reivindican como proyecto revolucionario, habría que observar que el modernismo de la Avanzada si bien comparte el gesto vanguardista de ruptura con la tradición, este gesto de ruptura se constituye, sin embargo, como un gesto que busca romper, a su vez, con la matriz utópica del modernismo vanguardista de la década del sesenta” (124). En este sentido, Valderrama sugiere que “la voluntad de ruptura” de la neo-vanguardia chilena, “no es utópica”, sino “traumática” (135).

ambas se vuelven testigos (cómplices) de un encuentro singular, único; el encuentro o el congestionamiento entre las fotografías de Errázuriz y los textos de Eltit; el encuentro entre la cámara de Errázuriz y las parejas de locos enamorados que posan para ella; el encuentro de los locos enamorados, singularizado en cada una de las parejas; el encuentro y la complicidad maternal y filial de Eltit y Errázuriz con algunos asilados; finalmente, el encuentro del libro/objeto con el lector/espectador. Asimismo, será posible apreciar los distintos afectos que componen la escritura de Eltit, las imágenes de Errázuriz y cada uno de los encuentros descritos.

Finalmente, leeré la novela *Jamás el fuego nunca*, en la cual Eltit ficcionaliza sobre las mutaciones del cuerpo y las mutaciones de una célula, entendida a la vez como cuerpo y comunidad: la célula como el límite de lo común. Termino con esta novela, porque se articula como una pura exhibición sobre la capacidad de afectar(se) de los cuerpos, y todas las afecciones presentadas están por completo ligadas a la complicidad y la colaboración. La novela narra en primera persona la historia de la protagonista y su ¿amante? ¿pareja? ¿compañero?; ambos son los únicos integrantes—sobrevivientes—de una célula política clandestina, la cual muta o deviene una célula político-amorosa en descomposición. Su encuentro en esta última célula afecta a los personajes de manera irremediable: los vuelve a la vez compañeros y cómplices.

Es necesario distinguir la complicidad eminentemente afectiva, colaborativa y creativa que se despliega en estas obras de Eltit de la complicidad implicada en la noción de “lector cómplice” de Julio Cortázar (complicidad eminentemente masculina). El lector cómplice de Cortázar es una ficción creada por el autor; el autor crea una obra cuyo

sentido supuestamente debe ser completado por el lector, participante “activo” y “cómplice” del “sentido total” de la obra. Sin embargo, el lector no es cómplice de nadie, porque el autor nunca participa de esa supuesta complicidad: él nunca entra en relación con el lector. La complicidad afectiva que está en la base de la co-creación en la práctica artística de Eltit, en cambio, transforma al lector/espectador en creador: esto es lo que ocurre cuando los ciudadanos se vuelven creadores de sus propias demandas a partir de la confabulación afectiva inaugurada por el “No +” del CADA. Asimismo, la complicidad afectiva transforma la práctica artística de las mismas artistas implicadas en las obras: Eltit, Errázuriz, Rosenfeld y Brito. Las artistas ponen su cuerpo, se com-ponen, co-crean y co-laboran afectivamente, y tanto la escritura como las fotografías exhiben la marca afectiva de estos encuentros.

1. El “No +” y la apertura de los afectos

El punto de vista de una ética es: ¿de qué eres capaz? ¿qué puedes?
De donde vuelvo a esta especie de grito de Spinoza: ¿qué es lo que puede un cuerpo?

No sabemos de entrada qué es lo que puede un cuerpo. No sabemos de entrada cómo se organizan y cómo están envueltos los modos de existencia de alguien. . . . La gente, las cosas, los animales, se distinguen por lo que pueden, es decir que no pueden la misma cosa. ¿Qué es lo que yo puedo?

Nunca un moralista definiría a un hombre por lo que puede.
Un moralista define a un hombre por lo que es, por lo que es de derecho.

(Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza* 48-9)

En 1999, la *Revista de Crítica Cultural* realiza un dossier especial sobre el CADA titulado “CADA 20 años”, en un número dedicado a Ciudad, Arte y Política. ¿Por qué vuelve el CADA *veinte años después*, esto es, *ad portas* del cambio de milenio y en plena

época de la Concertación?²² El dossier establece una relación significativa entre el pasado dictatorial y el presente del Chile concertacional (1999), a partir de una serie de reflexiones sobre la importancia y la potencialidad creativa del CADA como foco de crítica y de resistencia durante la dictadura. En definitiva, lo que más se destaca en estas reflexiones son los cruces facilitados por el CADA entre ciudad, arte y política. Así, Richard en el artículo que abre el dossier, comienza evocando “lo demasiado ajustado” y lo medido [del] paisaje” del Chile de fin de milenio (“Trama urbana” 32) y rescata la potencialidad disruptiva del CADA y las “fugas utópicas” propuestas por este colectivo en medio del trazado urbano fijado por la dictadura. Frente a la medida y el ajuste concertacional, Richard destaca la desmesura utópica y la desobediencia de la neovanguardia en los ochenta. Eltit, por su parte, destaca que “rememorar la emergencia del CADA en el año 1979 . . . puede introducir una cierta marca potenciadora con la cual interceptar los signos socioculturales que hegemonizan la actualidad de la transición a la democracia” (“CADA 20 años” 34). Eltit critica “la obligación al consenso” y “el temor a la discusión crítica” característicos de la Concertación—así como de la dictadura—y llama la atención sobre un “presente que (mal) entiende la pluralidad como un remanso de diversidades que deberían coexistir sin explicitar sus tensiones” (36). La escritora

²² La Concertación es la coalición de partidos de centro y de izquierda moderada que se formó en oposición a la dictadura de Pinochet y que triunfó en el plebiscito nacional del 5 de octubre de 1988 con el nombre de Concertación de Partidos por el NO. Los principales partidos que conforman la Concertación son la Democracia Cristiana (DC), el Partido por la Democracia (PPD), el Partido Radical (PR) y el Socialista (PS). Esta coalición, con el nombre de Concertación de partidos por la Democracia, gobernó en Chile por 4 períodos consecutivos desde el 11 de marzo de 1990, cuando Patricio Aylwin asume como Presidente de la República. Al gobierno transicional de Aylwin, lo han seguido Eduardo Frei (DC, 1994 – 2000), Ricardo Lagos (PPD, 2000 – 2006) y Michel Bachelet (PS, 2006 –2010). El 11 de marzo de 2010, asumió como Presidente de la República Sebastián Piñera, el candidato de la Coalición por el cambio.

rescata por este motivo la producción del “rechazo al rechazo” desplegada por el CADA en el contexto dictatorial.

Las acciones de arte del CADA son evocadas en el fin de milenio—momento en que toda diferencia es absorbida en una aparente pluralidad conciliadora—por su voluntad desobediente, polémica y disruptiva. Esta no ha sido la única manera en la que las acciones del CADA han sido interpretadas; de hecho, su relación con la Escena de neo-vanguardia sigue siendo hoy en día discutida y polemizada. La pregunta que corresponde plantear es, entonces, ¿cómo leer el CADA no veinte, sino *treinta años después?*, y más específicamente, ¿cómo leer el CADA treinta años después y en relación al proyecto artístico de Diamela Eltit? Intentaré responder a esta pregunta con una relectura de la última acción de arte del CADA, el “No +”.

Las prácticas artísticas de fines de los años setenta y principios de los ochenta en Chile se dan enmarcadas en un intenso debate sobre la ruptura que estas prácticas plantearían en relación al arte tal y como se venía produciendo desde los años cincuenta y sesenta hasta 1973.²³ Los términos neo-vanguardia y post-vanguardia aparecen a menudo en los debates y conversaciones sobre las prácticas artísticas de esta época.²⁴ En

²³ Además de las fuentes citadas en la nota 20, ver el libro de entrevistas de Federico Galende *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)* y los artículos publicados en la primera parte de *Arte y política*, editado por Oyarzún, Richard y Claudia Zaldívar. Sobre el CADA, ver además el excelente artículo de Rodrigo Zúñiga.

²⁴ Thayer, evocando la teoría de Bürger, establece una distinción importante entre la neo-vanguardia de fines de los años 60 y la neo-vanguardia post-Golpe teorizada por Richard en *Márgenes e Instituciones*: “La vanguardia exigía que el arte volviera a ser ‘práctico’, dejara de estar separado de la *praxis* vital. Esta exigencia no quiere decir, en principio, que el contenido de las obras se vuelva socialmente significativo, que responda a un mensaje. La exigencia de practicidad no opera directamente respecto del contenido, sino que opera directamente respecto de la exigencia de funcionamiento del arte en la sociedad. Como sea, la vanguardia a mediados de los sesenta cayó más en una cuestión de contenido ideológico que de crítica de

Márgenes e Instituciones (1986), Richard denomina Escena de Avanzada a diferentes artistas y grupos y a las distintas propuestas que se gestan en esos años (desde 1975 en adelante). Richard reconoce al menos dos tendencias dentro de esta Escena, dos planteamientos opuestos: el del “rupturismo de la vanguardia utópica-revolucionaria citada por el CADA y el deconstructivismo crítico de un arte postvanguardista” (*La insubordinación* 46). De todos modos, ni todos los artistas (ni todos los críticos) involucrados en la Avanzada y en el debate intelectual generado a partir de las distintas prácticas artísticas consideran que esta denominación—‘Avanzada’—o la identificación entre estas prácticas y la vanguardia hayan sido pertinentes.²⁵

La discusión con respecto a la pertinencia (o no) de pensar la Avanzada desde/con la vanguardia, así como el debate sobre su denominación (“Avanzada”), sigue vigente. Pero el carácter eminentemente disruptivo que Richard le confiere a la Avanzada, así como la oposición entre dictadura y resistencia, no resultan del todo productivos al leer al CADA treinta años después; tampoco concuerdo con la idea de Thayer sobre el Golpe como la “consumación de la vanguardia”. Thayer no considera la relevancia de los afectos en las prácticas artísticas en el contexto post-Golpe y en el contexto neoliberal actual. Reflexionar sobre el “No +” a partir de los afectos permite abordar desde una

sus propias formas de funcionamiento. Y esto sí que constituye una diferencia entre la neo-vanguardia de los 60 y la neo-vanguardia post-Golpe que *Márgenes e Instituciones* subraya” (*El fragmento repetido* 31).

²⁵ El artista Francisco Brugnoli, por ejemplo, cuestiona la idea del ‘corte’: “Creo que el eje del asunto se instala en el concepto de ‘corte cultural’ que ampara la idea fundacional de la Escena de Avanzada. . . Porque ese ‘corte’ también está ligado a la Dictadura. Y lo cierto es que un ‘corte cultural’ no sucede en un tiempo breve, por mucho que la Dictadura lo buscara afanosamente desde el primer día; en medio del desmantelamiento de toda la estructura cultural y política del país, las personas, depositarias de una larga historia, seguíamos siendo las mismas” (Galende 85).

perspectiva diferente y más productiva la discusión en torno a la potencialidad y la posibilidad de las prácticas artísticas en el contexto post-Golpe.

Thayer plantea que el ‘quiebre en la representación’ que Richard le atribuye a la escena de Avanzada (lo que Richard denomina ‘la insubordinación de los signos’) es propiedad del Golpe: “la voluntad de acontecimiento” del Golpe abre una “escena postvanguardista en que ya no será posible corte significativo alguno” (*El fragmento* 16).²⁶ Es el ‘acontecimiento’ del Golpe el que realiza un quiebre en/a la representación al bombardear e incendiar la Moneda. De modo que la crítica de Thayer no se dirige a la Avanzada en cuanto tal, sino a “las lecturas que *redujeron y siguen reduciendo la Avanzada* a un vanguardismo modernizador” (86; énfasis agregado). Thayer señala que las posibilidades que *Márgenes* le asigna a la Avanzada son restringidas, debido a que en el libro se rescatan solo el “vector épico” de la Avanzada y “una línea determinada de intencionalidad”. Asimismo, si bien reconoce que el vector épico pudo haber sido “de total relevancia en la crítica coyuntural de los ochenta . . . la lectura vanguardista de la Avanzada es la que tiene menos interés hoy en día” (86). Es por eso que Thayer destaca el vector des-obrante presente en estas obras, al cual “remiten nociones como resta y neutralidad que . . . Richard desecha en su texto. Nociones como ‘des-obra’, ‘inoperancia’, ‘des-trabajo’, ‘suspensión’ por lo demás, están fuera de la oposición

²⁶ Dice Thayer: “Las prácticas de la *Avanzada* no podrían ser consideradas (desde el 2003) bajo la resonancia unilateral del vanguardismo en términos de voluntad de dismantelamiento de la institución representacional. Porque en 1977, cuando esas prácticas emergen, no sólo los aparatos de producción y distribución del arte, sino toda forma institucional ha sido suspendida en una seguidilla de golpes, seis años de golpe (1973/79), políticas de *shock* y decretos de la Junta Militar” (19).

actividad/pasividad, productivo/improductivo, vigoroso/desfalleciente en que Nelly Richard las inscribe” (69).²⁷

Si bien Thayer plantea que nociones como ‘des-obra’ o ‘inoperancia’ se encuentran fuera de la oposición actividad/pasividad, él mismo evoca este dualismo en su escritura. Lo que más resalta de la propuesta de Thayer es el padecimiento del sujeto post-Golpe, su condición de desmayo y su incapacidad de actuar. Frente a la “consumación siniestra” de la vanguardia en el Golpe (*El fragmento* 81), el sujeto apenas daría “señales de vida”, las cuales serían producto de “fuerzas involuntarias”:

Ninguna lógica de la transformación . . . de la innovación, es posible en el rayano del acontecimiento, del hundimiento, del desmayo del sujeto en el Golpe. Apenas fuerzas involuntarias, señales de vida, de casi testimonio, de casi testigo, como el de los ruidos vitales y tanteos que emanan inmediatamente en el silencio posterior al estruendo de una colisión. (16)

Después del evento del Golpe, dice Thayer, no sería posible plantear ninguna lógica de la transformación o la innovación (como hace Richard en *Márgenes e Instituciones*); por lo tanto, las prácticas artísticas solo podrían ser pensadas a partir de nociones tales como resta, neutralidad o (in)actividad. Thayer recurre a esta última noción, (in)actividad, para evitar el dualismo actividad/pasividad que él mismo critica. Sin embargo, en el momento post-Golpe tal cual es delineado por Thayer—el momento de “padecimiento” y “desmayo” del sujeto—parecería que solo la inactividad o la pasividad son posibles.

²⁷ Dice Richard en relación a las críticas que recibió: “Ese primer reclamo contra el ‘pionerismo’ o ‘fundacionalismo’ de la Avanzada, lo formula con claridad Brugnoli el 77. Después retoma el argumento Oyarzún y muchísimo pero muchísimo después, Thayer. Y la verdad es que, pasado el tiempo, mirado retrospectivamente, creo que es cierto que había en mis textos una cierta exasperación discursiva, un realce de lo emergente que abusaba del tono exclamativo y reclamativo. Había una impaciencia mía en el trazado de la Avanzada que, para enfatizar la ruptura de lo nuevo como discontinuidad (corte, fragmento, desconexión, etc.), me llevaba a condenar el historicismo o cualquier otra reivindicación de continuidad que yo tachaba de humanista” (Galende 191).

A diez años del Golpe, en 1983, las consignas tradicionales y los programas políticos ya no afectaban—porque no podían afectar—a las personas de la misma manera que a comienzos de los años setenta; por eso, abrir el terreno a nuevos afectos se vuelve fundamental. Eltit destaca en este sentido la potencialidad abarcadora del “No +”:

Era el momento de las protestas poblacionales. Y entonces el *No +* estalla en todas partes, simplemente porque las demás consignas estaban ya muy gastadas. Tú no podías decir “el pueblo unido jamás será vencido”, no podías, no tenía sentido. De manera que el *No +* revitalizó el campo e instaló una nueva consigna en un período en el que el sujeto popular se estaba desafiando, en un período en el que la población estaba cesante. La gente estaba muy cansada, y el *No +* tenía la ventaja de ser sintético, de responder a muchas demandas a la vez de manera muy sintética. Era un rayado inclusivo que estaba disponible para las protestas ciudadanas. Después nos quedamos sin palabras. (Galende 227)²⁸

Es importante en este sentido distinguir las primeras acciones del CADA (“Para no morir de hambre en el arte” o “¡Ay Sudamérica!”) del “No +”. Esto permite diferenciar la fase más programática o panfletaria del CADA (fase en la que se observa de manera más evidente el ímpetu modernizador y utopista criticado por Thayer y también por Richard) de una fase posterior encarnada en el “No +”, en la que los afectos dejan de estar determinados en las exhortaciones y panfletos del CADA.²⁹

²⁸ Con esta última imagen, “Después nos quedamos sin palabras”, Eltit evoca la separación del CADA. Cuando Galende le pregunta a Eltit acerca de la disolución del CADA, Eltit responde: “Yo creo que fue el *No +*, porque fijate que el *No +* era doble, en el sentido de operar también respecto de lo que nosotros estábamos haciendo. Toda la relación que nosotros habíamos planteado entre arte y política había encontrado allí una especie de punto de expansión sin retorno” (Galende 226). Asimismo, en una entrevista con Michael Lazzara, afirma: “Si la convocatoria [del CADA] fue arte y política, pues el NO+ nos anuló, nos sobrepasó. . . Y claro, yo no saco nada con decirte que eso lo hicimos nosotros porque efectivamente el NO+ se transformó en un patrimonio social” (Lazzara 119).

²⁹ Richard plantea su crítica así: “Son varios los rasgos que comprometen ese discurso del CADA con la ideología de la ruptura profesada por las vanguardias y neovanguardias que buscaron el desmantelamiento de la ideología burguesa del arte y la revolución de las formas sociales: la recurrencia programática del panfleto que siempre acompaña las acciones de arte del CADA con sus tonos predicantes, exhortativos,

Es posible observar esta diferencia al comparar el “No +” con “¡Ay, Sudamérica!”, acción realizada por el CADA el 12 de julio de 1981. En esta acción, el CADA lanza cuatrocientos mil volantes desde seis avionetas sobre varias comunas de Santiago. En los volantes se leen proposiciones como esta: “NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACIÓN, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA” (Neustadt, *CADA día* 33). El CADA no solo determina quién es artista, sino además cuál es la única forma de “arte válido”: “EL TRABAJO DE AMPLIACIÓN DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL ÚNICO MONTAJE DE ARTE VÁLIDO / LA ÚNICA EXPOSICIÓN / LA ÚNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE” (33). Robert Neustadt plantea en este sentido que la frase inicial del volante, “CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO...”, “no evoca únicamente el acto de leer el volante que [el lector] tiene en las manos, sino de leer la acción “¡Ay, Sudamérica!” entera. Podríamos incluso terminar la frase inicial: ‘Cuando Ud. camina atravesando estos lugares y mira el cielo’ un volante con una propuesta artística cae de una avioneta” (*CADA día* 33).

El CADA insta en “¡Ay, Sudamérica!” al lector/transeúnte a “ampliar sus espacios de vida”, a ser artista. De modo que el encuentro, la afección y los afectos están

milитantes, concientizadores, profetizantes, etc...; la fe radicalista en una contrainstitucionalidad absoluta; el utopismo mesiánico de un proyecto de alteración *total* que subordina la eficacia de la obra al metasignificado redentor del cambio revolucionario; la concepción teleológica de una historia guiada ascendentemente por la finalidad última de una totalidad integrada que sobredetermina la marcha de su acontecer, etc.” (“Trama urbana” 30; énfasis en el original). Esta crítica sobre el CADA y su posición dentro de la Escena de Avanzada aparece primero delineada en *La insubordinación de los signos*; ver el capítulo “Una cita limítrofe entre vanguardia y postvanguardia” (37- 54).

ya pactados en la escritura del volante, es decir, *antes* de que se produzca el encuentro: al lector/ transeúnte solo le queda decidir si participará o no de esa propuesta artística, si ampliará o no sus espacios de vida. El “No +”, en cambio, se despliega horizontalmente, produce una apertura en relación a los afectos y no pretende dirigir la acción. Dice Eltit:

Un grupo considerable de artistas chilenos rayaron de manera infatigable las calles inscribiendo el lema y, de manera igualmente infatigable, la ciudadanía empezó a completar los rayados con sus propias demandas . . . Más adelante los rayados murales con la consigna NO + proliferaron de manera autónoma. Después pudimos observar cómo el NO + fue el lema que, desde todos los espacios de resistencia ciudadana, acompañaba el fin de la dictadura. (“CADA 20 años” 38)



Imagen 1. “No +”, triunfo del plebiscito, 5 de octubre de 1988: Plaza Italia, Santiago.



Imagen 2. “No +”, Comando de Mujeres La Florida, 1989: La Florida, Santiago.³⁰

La descripción de Eltit—y esto se aprecia en las imágenes—evoca el modo en que la acción del “No +” afectó a la ciudadanía. Hubo algo en el “No +” que impulsó a los individuos a actuar, a enunciar sus propias demandas.³¹ Por eso, no hay que desechar el dualismo actividad/pasividad como hace Thayer, sino que por el contrario, hay que reconsiderar este dualismo a partir de los afectos—y evocar a Spinoza en este contexto adquiere todo su sentido. Los afectos son, según Spinoza, las afecciones del cuerpo consideradas en su duración: “By affect I understand affections of the body by which the body’s power of affecting is increased or diminished, aided or restrained, and at the same time, the ideas of those affections” (IIIDef3 154).³² Deleuze plantea que para Spinoza “las afecciones son necesariamente activas puesto que se explican por la Naturaleza de

³⁰ Las imagen 1 está sacada de Neustadt, *CADA día* (163); la imagen 2 está sacada del dossier “CADA 20 años” de la *Revista de Crítica Cultural* (39).

³¹ En 1983, Mary Chapnam realiza una revisión del arte en el Chile de la dictadura y describe la acción del CADA en los siguientes términos: “Sus componentes se unieron a los rayados murales que brotaron por toda la ciudad con gigantescos letreros que contienen la consigna: “No +”. Con nerviosos trazos producidos con brochas o *spray*, algunos alcanzaron a agregar otras ideas-fuerza destinadas a golpear la conciencia de los transeúntes y a hacerlos reflexionar o agregar algo de su propia cosecha al *graffiti*. / Así estallaron en los muros de Santiago consignas como “No + muerte”, “No + violencia”, “No + represión” (35-6).

³² Para la relación entre afecto y duración, ver: Deleuze, *En medio de Spinoza*, 75-95; Steven Nadler, *Spinoza’s Ethics: An Introduction*, 200-1. Para una revisión de los principales conceptos de la filosofía de Spinoza, se puede consultar el libro de Deleuze *Spinoza: filosofía práctica*.

Dios como causa adecuada, y Dios no puede padecer” (*Spinoza: Filosofía práctica* 62).

Si bien las afecciones son siempre activas, los afectos no lo son: “*If we can be the adequate cause of any of these affections*”, dice Spinoza, “*I understand by the affect an action; otherwise, a passion*” (*The Ethics* IIIIDef3 154; énfasis en el original).³³

¿Qué significa ser la causa adecuada de una afección? Steven Nadler lo explica de la siguiente manera: “If I am improved or harmed by my interaction with other people or objects, then the transition I suffer is a passion. If the improvement in my condition comes about wholly through my own resources and because of my knowledge of what is good for me, then the transition I experience is an action” (202).³⁴ Una de las proposiciones más importantes de la *Ética* es la que concierne al *conatus* (traducido al inglés como *striving*): “*Each thing, as far as it can by its own power, strives to persevere in its being*” (IIP6 159). Tal como Spinoza interpreta este principio, “it requires not merely that things strive for self-preservation, *but also that they strive to increase their power of action* (IIP12)” (Curley, Introduction xxx; énfasis agregado). Los individuos se esfuerzan para aumentar su poder de acción y por eso, se esfuerzan por eliminar todo lo que les produzca *tristeza*, es decir, todo aquello que disminuya su potencia. Dice Spinoza:

³³ Dice Spinoza: “I say that we act when something happens, in us or outside us, of which we are the adequate cause, that is (by D1), when something in us or outside us follows from our nature, which can be clearly and distinctly understood through it alone. On the other hand, I say that we are acted on when something happens in us, or something follows from our nature, of which we are only a partial cause” (IID2 154).

³⁴ Continua Nadler: “While passions or externally caused changes can be for the better or for the worse, actions are always improvements in an individual’s power. This is because, as we know from the *conatus* doctrine itself, no individual will, through its own capacities, do anything except what it believes will preserve its being and increase its power. And a rational being is truly active insofar as he is moved by adequate knowledge, the things he does are guided by a true understanding of what is in his own interest and thus bring about an improvement in his condition” (202).

Sadness diminishes or restrains a man's power of acting (by P11S), that is (by P7), diminishes or restrains the striving by which a man strives to persevere in his being; so it is contrary to this striving (by P5), and all man affected by sadness strives for is to remove sadness. But (by the definition of sadness) the greater the sadness, the greater is the part of the man's power of acting to which it is necessarily opposed. *Therefore, the greater the sadness, the greater the power of acting with which the man will strive to remove the sadness, that is (by P9S), the greater the desire, or appetite, with which he will strive to remove the sadness.* (IIP37Dem. 173-4; énfasis agregado)

Siguiendo la observación de Spinoza, se puede decir que la dictadura *afecta* al cuerpo de la ciudadanía con miedo, inseguridad, odio, miseria, hambre, etc.; todos estos son afectos de tristeza, es decir, reducen o limitan la potencia del individuo.³⁵ La acción de arte del CADA rechaza y niega de manera absoluta, con un simple *no más*, estos afectos de tristeza producidos por la dictadura. El “No +” desea remover esa tristeza y para ello intenta a su vez afectar a los individuos, volverlos cómplices de su acción; los individuos, hasta entonces pasivos, responden con la formulación de distintas demandas. La particularidad del “No +” es que hace que los ciudadanos actúen, es decir, que sean ellos mismos la causa adecuada de los afectos generados por su propia acción. En un principio, los ciudadanos son cómplices de la acción—son afectados por el “No +”—por lo que experimentan afectos pasivos (afectos-pasiones) que de todos modos aumentan su potencia (lo que Spinoza llama *alegrías*); en otras palabras, los individuos experimentan afectos producidos por un elemento externo (la primera acción del “No +” en 1983).

³⁵ En relación a los afectos de tristeza, dice Deleuze: “En la tristeza estamos perdidos. Por eso los poderes tienen la necesidad de que los sujetos sean tristes. La angustia nunca ha sido un juego de cultura, de inteligencia o vivacidad. Cuando usted tiene un afecto triste, es que un cuerpo actúa sobre el suyo, un alma actúa sobre la suya en condiciones tales y bajo una relación que no conviene con la suya. Entonces nada en la tristeza puede inducirlo a formar la noción común, la idea de algo común entre dos cuerpos y dos almas” (*En medio de Spinoza* 185).

Luego, los ciudadanos componen por sí mismos otras relaciones con otros individuos a partir de demandas propias, demandas que expresan el conocimiento de lo que es bueno para ellos.³⁶ Es en este sentido que el “No +” enunciado por los individuos es un afecto activo (afecto-acción): el “No +” que reproducen incansablemente aumenta su potencia, su capacidad de acción y de afectar a otros.



Imágenes 3 y 4. “No +”, CADA, 1983: río Mapocho.



Imagen 5. “No +”, 1985: protesta en Santiago.

Imagen 6. “No +”, 1986: Cerro Alegre, Valparaíso.³⁷

Spinoza dice que mientras más grande es la tristeza, más grande es el apetito o el deseo con que el individuo se esforzará por eliminar esa tristeza. El “No +” manifiesta un

³⁶ En la entrevista con Lazzara, Eltit se refiere a la variedad de las demandas: “Y los roteros también se sumaron con sus demandas desordenadas: ‘NO+ Padres’, por ejemplo... [Se ríe]... La tomaron también las mujeres: ‘NO+ porque somos más’... porque somos en Chile más mujeres que hombres... así que ‘NO+ porque somos más’ en el más ambiguo sentido del término. En fin, fue la consigna que acompañó el fin de la dictadura” (Lazzara 119).

³⁷ Las imágenes 3,4, 5 y 6 están tomadas de Neustadt, *CADA día* (157-9).

deseo abarcador y abierto a múltiples demandas, un deseo de “no más”, y logra con esta apertura aumentar el poder de acción de los individuos. Los individuos que entran en relación con esta acción, la acción del “No +”, aumentan su potencia de actuar al generar ellos mismos nuevas demandas correspondientes a sus propios deseos. El “No +” se despliega como un rechazo a determinados afectos negativos (miedo, dolor, hambre, etc.), es decir, a los afectos que producen tristeza; el “No +” se articula así como una negación a la negación, como negación de todo aquello que disminuye la potencia de los individuos. Pero, ¿de donde saca su fuerza esta negación a la negación? ¿Cómo manifiesta su potencia?

El momento post-Golpe, así como el período neoliberal postdictatorial, ha sido caracterizado recurrentemente a partir de la figura del nihilismo.³⁸ En este contexto crítico, las posiciones de Richard y Thayer vuelven a destacarse, ya que ambas entienden esta condición nihilista de modo diferente. Recordemos que Richard critica la posición nihilista y apocalíptica del argumento de Thayer. Thayer, por su parte, sugiere que Richard confunde el nihilismo propio del neoliberalismo y el capitalismo con la condición de neutralidad, resta o (in)actividad que él privilegia, y aclara:

la consideración del nihilismo como algo equivalente a lo ‘inactivo’, ‘solitario’ y ‘pasivo’ se parece mucho a un desliz conceptual. La condición de brazos caídos del nihilismo, está referida a la movilización total, a valores como eficiencia, rendimiento, administración, confrontación, competitividad, luchas planetarias por el poder. . . *Nociones como ‘des-trabajo’, ‘neutralidad’, ‘resta’, insisto en ello, están reservadas*

³⁸ Dice Thayer: “El golpe sería entonces la realización siniestra de la vanguardia como voluntad de lo impresentable, y el pasaje a una época de representacionalidad sin promesa, sin espíritu revolucionario, una actualidad sin presente, no homogénea, en que pululan heteróclitas las representaciones en la pragmática nihilista del consenso” (“Nota sobre vanguardia, tortura, hospitalidad” 48-49).

precisamente para un tipo de (in)actividad que aspira a interrumpir el nihilismo, el activismo del 'absoluto deseo' y cosas de ese tipo. Lo cual no quiere decir vencer al nihilismo, progresar más allá de él, cortarlo significativamente; ni tiene que ver con nuevas articulaciones de la presencia. (El fragmento 73; énfasis agregado).

Según Thayer, como el nihilismo neoliberal ya opera en el eje pasividad/actividad, la interrupción debe darse en términos de resta e (in)actividad. Pero, ¿cómo interrumpir el nihilismo (in)activamente?

La total identificación entre nihilismo y neoliberalismo (o el momento post-Golpe), identificación propuesta tanto por Richard como por Thayer, impide pensar en la especificidad y potencialidad de prácticas artísticas tales como el “No +”. Thayer dice que el vector des-obrante aspira a “interrumpir el nihilismo (in)activamente”, salida que no deja de ser ambigua. A diferencia de Thayer, pienso que es necesario reconocer voluntad eminentemente *activa* de persistencia de acciones como el “No +”. Al tomar en cuenta el rol fundamental del apetito o el deseo de persistir de la vanguardia es posible pensar en la dimensión eminentemente propositiva, positiva y activa de esa gran negación a la negación que fue el “No +”.³⁹ Es por ese deseo de persistir, ese *conatus*, que los individuos se encuentran, se componen y aumentan su potencia. De ahí la estrecha relación entre la doble negación del “No +” y los afectos. Esta relación aparece claramente delineada en la siguiente reflexión de Eltit:

³⁹ Dice Spinoza en el Escolio de la Proposición 9: “When this striving is related only to the mind, it is called will; but when it is related to the mind and body together, it is called appetite. This appetite, therefore, is nothing but the very essence of man, from whose nature there necessarily follow those things that promote his preservation. And so man is determined to do this things” (*The Ethics* II/147 160). Y luego agrega, “Between appetite and Desire there is no difference, except that Desire is generally related to men insofar as they are conscious of their appetite. So desire can be defined as *Appetite together with consciousness of the appetite*” (II/148 160).

Si el CADA *se deseó como la puesta es escena de una política múltiple*, si se asumió como el resultado de una *aversión radical* en medio de una dictadura también radical, habría que explorar en algunos de los gestos . . . que definieron a un grupo que no planteó más trama cultural que la *producción de rechazo al rechazo*, una marca estética que releva la *dimensión del malestar*, un signo elaborado para marcar los nítidos *contornos del resentimiento, lugares incómodos*. (“CADA 20 años” 34; énfasis agregado)

La acción del “No +” del CADA es la marca definitiva del “rechazo al rechazo” y es en este sentido manifestación de una negación ligada a la producción de determinados afectos. En la composición de dos elementos, “No” y “+”, se confunden y componen la negación y los afectos. El enunciado “No”, repetido *ad infinitum* en murallas y rincones de la ciudad, enuncia y produce el “rechazo al rechazo”, despliega su deseo-de-NO (de “no más”) ante el no-deseo y la no-voluntad de la sociedad post-Golpe. Por su parte, el signo “+” busca afectar al individuo para que este participe en la creación de nuevas relaciones y encuentros no pactados de antemano. Según Richard, “las fugas utópicas trazadas por el CADA en el paisaje urbano de Santiago bajo dictadura hablaban sobre todo del deseo de *un otro cómplice*” (“Trama urbana” 32). Pero ese otro no solo deviene cómplice al ser afectado en el encuentro con la práctica artística, sino que se transforma en creador de sus propias demandas: ahí reside la potencialidad de la confabulación afectiva del “No +”. De modo que se puede pensar en la composición que forman el “No +” y los individuos que actualizan sus demandas como un *ensamblaje* deleuziano:

“Utterances do not have as their cause a subject which would act as a subject of enunciation . . . The utterance is a product of an assemblage—which is always collective, which brings into play within us and outside us populations, multiplicities, territories, becomings, affects, events” (Deleuze y Parnet 51). Aquel que era cómplice de la acción,

al completar el enunciado con aquello que rechaza de la dictadura (No +: miedo, miseria, hambre) co-labora y se con-fabula con el proyecto artístico y político del CADA y se vuelve co-creador de la acción.

El “No +” funciona irreductiblemente al nivel de los afectos y puede ser descrito en cada caso como un *buen encuentro*: en primer lugar, el encuentro entre dos signos que se potencian, “No” y “+”; en segundo lugar, el encuentro entre ese “No +” y los individuos que son afectados por la acción, los cuales aumentan en ese encuentro su potencia; en tercer lugar, el encuentro entre distintos individuos que comienzan a generar sus propias demandas a partir de su complicidad con el deseo-de-no del “No +”. La confabulación afectiva puesta en marcha por el “No +” en 1983 puede ser rastreada en distintos momentos y lugares; un momento emblemático es el año 1988, cuando el NO triunfa en el plebiscito que pone fin a la dictadura. Así, el “No +” y los individuos con los cuales la acción se compone pueden ser pensados como algo *singular*, según la definición de Spinoza: “By singular things I understand things that are finite and have a determinate existence. And if a number of individuals so concur in one action that together they are all the cause of one effect, I consider them all, to that extent, as one singular thing” (IID7 116; énfasis agregado).

He comenzado con el “No +” por su manifiesta potencialidad colaborativa y colectiva. Ha sido posible observar que Eltit se refiere de manera particular al “No +” cuando reflexiona sobre su participación en el CADA y que destaca constantemente el carácter abarcador y renovador de esta acción de arte. Asimismo, en el texto que escribe para la conmemoración de los veinte años del CADA, Eltit sugiere que el signo + fue “la

aportación que el grupo ofrecía como economía, como torsión, como desafío, como aquello que encarecía una atmósfera que había resultado sobresaturada por el desgaste de los antiguos graffitis políticos. . . esa fijación con el signo + mantuvo una relación con el notable trabajo de Lotty Rosenfeld, sólo que su direccionalidad fue otra” (“CADA 20 años” 38). Quiero detenerme brevemente en ese primer uso del signo + en Rosenfeld—antes del “No +”—porque permite trazar una línea de continuidad entre la práctica artística de vanguardia de Eltit en los ochenta, y su escritura en los noventa y en la actualidad. La elaboración del signo + (de la cruz) implica en Rosenfeld *un hacer* del (propio) cuerpo. Este hacer se evidencia no solo en el material audiovisual y fotográfico que registra la acción *Una milla de cruces sobre el pavimento* de Rosenfeld, sino que también aparece enunciado en “Congestionamientos”, texto poético escrito en colaboración por Eltit y Brito y que acompaña o atestigua esa elaboración del signo + (de la cruz) por parte de Rosenfeld.

Rosenfeld ha realizado la acción *Una milla de cruces sobre el pavimento* en distintos lugares y momentos. La acción fue presentada por primera vez en 1979 en formato de video. *Una milla de cruces sobre el pavimento* es asimismo el título del libro publicado por Rosenfeld en 1980 (en edición del CADA), en el cual se incluyen fotografías de la acción y el texto co-escrito por Eltit y Brito. El libro se organiza a partir de la repetición de la misma foto en el reverso de cada hoja, acompañada en el anverso por el texto de Eltit y Brito. En esta única foto repetida, lo que primero capta la atención del lector/espectador no es la milla de cruces (+) realizadas por Rosenfeld, sino el cuerpo doblado de la artista.



Imagen 7. *Una milla de cruces sobre el pavimento*, Lotty Rosenfeld, 1980.

Es esta misma visión la que comparten y repiten Eltit y Brito en el prólogo de “Congestionamientos”: “yo la vi haciendo las cruces / desde su primigenia partida vi su cuerpo dolorosamente curvarse / hasta tocar el suelo que vendado se transfiguraba / *la seguí muy de cerca repitiendo en mi cuerpo su gesticulación*” (7; énfasis agregado). Eltit y Brito rescatan en su escritura este hacer del cuerpo—el gesto de curvarse para hacer una cruz (+) en el pavimento—y enuncian así su complicidad, su expresa co-laboración: “la seguí muy de cerca repitiendo en mi cuerpo su gesticulación”. Eltit y Brito atestiguan en su escritura el compromiso corporal que asume Rosenfeld: se fijan en la inclinación de

su cuerpo, en la concentración de su postura y en la repetición del gesto que consiste en trazar líneas horizontales sobre el pavimento.⁴⁰

La primacía de lo corporal en la escena de Avanzada fue ampliamente analizada por Richard en *Márgenes e Instituciones*. Pero Richard considera el cuerpo exclusivamente en su calidad de soporte artístico.⁴¹ El cuerpo de Carlos Leppe como “dispositivo simulatorio” y el “cuerpo estigmatizado de Eltit-Zurita” serían “los dos modelos de arte corporal que orientan la escena del arte chileno en los tiempos de la ‘avanzada’” (Richard, *Márgenes* 84). El rol que el cuerpo cumple en la acción de Rosenfeld nos obliga a trabajar la relación entre cuerpo y la práctica de vanguardia desde otra perspectiva; la acción de Rosenfeld trabaja sobre y desde las capacidades mismas del cuerpo. Con su acción, Rosenfeld exhibe qué es lo que puede hacer un cuerpo como agente de cambio en la práctica artística de vanguardia y en este sentido, tal como sugiere Deleuze en el epígrafe, expone su dimensión ética.⁴²

Al considerar la cuestión desde esta perspectiva, se destaca la dimensión colaborativa y propositiva del cuerpo.⁴³ Colaborativa, porque el cuerpo de Rosenfeld con

⁴⁰ En algunas ocasiones Eltit también ha abordado la acción del “No +” desde la perspectiva de este compromiso corporal. Así, por ejemplo, en la entrevista con Lazzara, afirma: “Fue nuestro trabajo más comprometido *con nuestros propios cuerpos en la calle*” (Lazzara 119; énfasis agregado).

⁴¹ Según Richard, “Perchero” de Carlos Leppe (1975) y la quemadura auto-inflingida por Raúl Zurita (portada de *Purgatorio* en 1979), “condensan el valor crítico de la referencia al cuerpo como soporte artístico que la ‘avanzada’ hace bifurcar en dos líneas . . . : el cuerpo como zona mimética de camuflaje y simulacro (Leppe) y *el cuerpo como zona sacrificial de práctica del dolor* (Zurita-Eltit), bordeándose el primero con la teatralidad y el segundo con la literatura” (*Márgenes* 78; énfasis agregado).

⁴² Spinoza se pregunta ‘¿qué es lo que puede un cuerpo?’. Ver el Escolio a la segunda preposición del tercer libro, “On the Affects” (*Ethics* 155-59).

⁴³ La lectura de Richard, en cambio, enfatiza la dimensión sacrificial del cuerpo. Esto se aprecia cuando Richard afirma sobre los cortes auto-inflingidos de Eltit: “el dolor es el umbral que autoriza el ingreso del

su *hacer*, genera encuentros con otros cuerpos (en un nivel, con el cuerpo de Eltit y el cuerpo de Brito; en otro nivel, con los cuerpos de los ciudadanos que transitan sobre esas cruces trazadas en el pavimento un día cualquiera). Propositiva, porque tal como atestiguan Eltit y Brito en el texto, al cruzar la línea del pavimento con otra línea blanca el cuerpo de Rosenfeld distribuye “pequeños horizontes” (21) en el paisaje urbano. La potencialidad de la cruz (+) está en que propone una ficción necesaria que enriquece y con-gestiona el precario pavimento: “el pavimento de santiago de chile es una alucinación / huérfana de padre y madre / necesita ficciones para seguir siendo / valorada como producto humano” (13). En definitiva, nos dicen Eltit y Brito, el gesto corporal de Rosenfeld crea y enuncia un *territorio posible* en medio de la imposibilidad de la dictadura: “el área urbana de santiago de chile es un tiempo objetivado / bajo el duro armado del cemento laten vidas / subrayamos la imposibilidad de recoger esas vidas / solamente / la posibilidad de un reencuentro una resurrección en / nuestro inconsciente” (13).⁴⁴

La milla de cruces sobre el pavimento de Rosenfeld produce un “congestionamiento”: Rosenfeld traza líneas horizontales que a la vez que saturan el pavimento—que lo congestionan—proponen la existencia de un territorio común posible, un lugar de encuentros. El congestionamiento urbano producido por el trazado de cruces

sujeto mutilado a zonas de identificación colectiva donde comparte con los marginados los mismos signos de desmedro social que evidencia en carne propia” (*Márgenes* 83).

⁴⁴ En *Desacato* (1986), libro dedicado a la obra de Rosenfeld y en el que colaboran Brito, Eltit, Gonzalo Muñoz, Richard y Zurita, Eltit compara las barricadas anónimas y las velas encendidas en las calles por distintos pobladores y ciudadanos con la intervención del signo de tránsito hecha por Rosenfeld. Según Eltit, se trata en ambos casos de praxis *posibles*, praxis de una proposición. Eltit vincula de este modo las prácticas de vanguardia de Rosenfeld a las prácticas de la sociedad (“Desacatos” 13).

sobre el pavimento no es el único que se actualiza en *Una milla de cruces sobre el pavimento*. En el libro publicado por el CADA se produce otro tipo de congestiónamiento, esta vez entre la acción de Rosenfeld, las fotografías de dicha acción y las palabras de Eltit y Brito. Este congestiónamiento es el modo en que se actualiza la colaboración o la co-creación artística de Eltit. En *El infarto del alma* se produce un nuevo tipo de congestiónamiento, esta vez entre las palabras de Eltit y las imágenes de Errázuriz. Este congestiónamiento aparece en la “irradiación de la imagen hacia la palabra”, como sugiere Brito: “la letra se instala en ese llamado [de la imagen], atravesando su propio blanco en el espacio mental que se genera cuando disemina los lugares de resistencia y temor” (“Superposiciones” s/p). El congestiónamiento producido en el cruce de las estéticas de Eltit y Errázuriz actualiza una alianza o un ensamblaje donde se potencian la palabra y la imagen.⁴⁵

2. *El infarto del alma*: afectos que tienden hacia lo infinito

He tomado como ejemplo las relaciones alimenticias,
pero no hay que cambiar una sola línea para las relaciones amorosas.
No se trata de que Spinoza conciba el amor como alimentación;
él concibe también la alimentación como amor.
(Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza* 183)

Luego de haber estudiado detenidamente la acción de arte del “No +” y las distintas repercusiones que tuvo en la ciudadanía y en la crítica, corresponde reflexionar

⁴⁵ Dicen Deleuze y Guattari en *A Thousand Plateaus*: “Becoming is not an evolution, at least not an evolution by descent and filiation . . . Becoming is always of a different order than filiation. It concerns alliance” (238).

acerca de otro tipo de ensamblaje. Me refiero al ensamblaje entre escritura y fotografía, entre palabra e imagen que se actualiza en *El infarto del alma*. Esta obra se construye verbal y gráficamente en torno a la experiencia de los afectos. Estos afectos circunscriben distintas alianzas colaborativas, distintos ensamblajes; el primero que salta a la vista es el ensamblaje estético y afectivo entre palabra e imagen. Una de las particularidades de esta obra, es que imagen y palabra realmente co-laboran o *co-funcionan*, como diría Deleuze.⁴⁶ Es decir, ni las palabras de Eltit explican las fotos de Errázuriz, ni las fotos de Errázuriz ilustran lo que Eltit escribe en los distintos textos, sino que palabras e imágenes se con-funden.⁴⁷ Plantearé que es el *encuentro* lo que determina la forma y la disposición de *El infarto del alma*: el/la lector/a asiste al encuentro entre la escritora Diamela Eltit, la fotógrafa Paz Errázuriz y las parejas de locos enamorados, al tiempo que atestigua el encuentro o la alianza—el “congestionamiento”, como dirían Eltit y Brito—entre escritura y fotografía. El congestionamiento resulta no solo de la com-posición o con-fusión de palabras e imágenes, sino que también de la composición interna de las imágenes y de la co-existencia de las distintas voces que narran y escriben las cartas de amor, el diario de viaje, los poemas y los ensayos.

⁴⁶ “The assemblage is co-functioning, it is ‘sympathy’, simbiosis”, dice Deleuze (*Dialogues II* 52).

⁴⁷ En *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions*, Neustadt realiza una lectura postmoderna y culturalista de la obra de Eltit a partir de la noción de *(con)fussion*: “Obviously in *Lumpérica* and *El infarto del alma*, Diamela Eltit constructs two very different texts that respond to two different time periods and realities. . . . *Lumpérica* encloses transient characters within the margins of an abandoned public square. Eleven years later *El infarto del alma* focuses on society’s mental pariahs, confined within the walls of a state institution . . . In the aftermath of the dictatorship, when the oppressor is no longer so readily recognizable, Eltit evokes confusion as a metaphor for contemporary conditions” (178-9). Si bien la noción de con-fusión resulta tremendamente productiva al leer *El infarto del alma*, me resisto a leer esta obra como la gran metáfora del Chile de la Transición.

La alianza colaborativa que sostiene *El infarto del alma* se actualiza en primer lugar en los afectos implicados en la amistad entre Eltit y Errázuriz. Tal como sugiere Julio Ramos, ellas conforman la primera pareja del libro (115).⁴⁸ Es decir, es la amistad o el encuentro entre las artistas lo que posibilita la co-creación de esta singular obra. Este encuentro permite pensar en la ética que propone la obra precisamente como una ética del encuentro.⁴⁹ Como se verá, son diferentes encuentros los que determinan la producción de los afectos y los que dan forma y sentido a la obra: en primer lugar, el ya mencionado encuentro entre las artistas—la amistad—que condiciona la producción de la obra; este encuentro da paso a su vez a la singular composición entre las palabras y las imágenes en el libro; en tercer lugar, el lector/espectador asiste al encuentro entre las artistas y las parejas de locos asilados en el hospital psiquiátrico de Putaendo; por último, está el encuentro mismo entre las parejas, aquello que determina su unión. Todos estos encuentros están, por supuesto, atravesados por distintos afectos que dan cuenta de la singularidad de las diferentes relaciones formadas en el psiquiátrico. Es esta singularidad

⁴⁸ Ramos habla de los distintos “dispositivos de la amistad”, y se refiere no solo a la dupla conformada por Eltit y Errázuriz, sino que también a la dupla conformada por Eltit y Richard (119). Brito también ha destacado la importancia de la dupla en la prácticas artística de Eltit: “la dupla [es] necesaria a la escritura de D. Eltit, como doble nacimiento, a partir del contrato que interpone la mano en relación con otro ojo. Salirse del yo, ampliar el horizonte de la subjetividad, dudar de ese mismo yo, hasta intentar nuevas mediaciones, que escapen a la fuerza de la dominación letrada” (“Utopía y quiebres” 25).

⁴⁹ Dice Deleuze sobre el encuentro: “An encounter is perhaps the same thing as a becoming, or nuptials. It is from the depth of this solitude that you can make any encounter whatsoever. You encounter people . . . but also movements, ideas, events, entities . . . it is not one term which becomes the other, but each encounters the other, a single becoming which is not common to the two, since they have nothing to do with one another, but which is between the two, which has its own direction, a bloc of becoming, an a-parallel evolution” (*Dialogues II* 6-7). La ética del encuentro tiene que ver con aquello que Deleuze identifica con la escritura minoritaria: “That the writer is minoritarian . . . means that writing always encounter a minority which does not write, and *it does not undertake to write for this minority*, in its place or at its bidding, but there is an encounter in which each pushes the other, draws it on to its line of flight in a combined deterritorialization” (44; énfasis agregado).

la que se despliega en el libro, tanto en la escritura de Eltit como en las fotografías de Errázuriz.

Desde su publicación en 1994, *El infarto del alma* ha suscitado un gran interés por parte de la crítica, sobre todo en relación a su dimensión ética y política. Sandra Lorenzano y Jo Labanyi, por ejemplo, enfocan sus lecturas en las relaciones amorosas de los asilados y destacan la dimensión inherentemente política de este amor loco. En estas lecturas, la figura del loco y la locura asumen a veces un estatuto problemático; el loco tiende a fijarse como categoría filosófica de lo “otro” y a identificarse por este motivo con la transgresión, la radicalidad y la marginalidad.⁵⁰ A pesar de que en *El infarto del alma*, ‘locura’ y ‘transgresión’ no son términos intercambiables, Lorenzano y Labanyi parecen sugerir lo contrario.⁵¹ Lorenzano identifica a los locos con “las máquinas deseantes” de Deleuze y Guattari y plantea que su amor es “una transgresión política, una prueba—como las fotos de Paz Errázuriz—de la certeza de su existencia, por encima de las exclusiones estatales” (97).⁵² Por su parte, Labanyi nota que los asilados “incluyen a

⁵⁰ Mary Beth Tierney-Tello llama la atención sobre el riesgo que corre la crítica de fetichizar al sujeto marginal y al loco. Jacqueline Loss también critica el modo en que se ha tendido a representar al sujeto marginal y al loco, pero creo que se equivoca al atribuir la fetichización del loco a la obra de Eltit y Errázuriz, y no a la crítica que ha sido la que ha leído el texto de esa manera. La identificación entre locura y resistencia no es para nada evidente en el libro; por el contrario, son los/las críticos/as los/as que muchas veces han realizado esta identificación.

⁵¹ Hay varios momentos en el artículo de Labanyi donde se aprecia este problema, por ejemplo cuando la crítica dice: “Deleuze y Guattari proponen que el sujeto ‘no está en el centro [...], sino en la periferia, sin identidad fija, siempre descentrado, definido por los estados que atraviesa’ . . . En algunos casos, *El infarto del alma* incluye varias fotografías de la misma pareja, en serie, expresando la idea de una identidad móvil y fluida, que se define a través de la acción . . . En algunos casos, como en la portada del libro, *los ojos son ligeramente bizcos, sugiriendo una visión bifurcada rebelde a la imposición de una identidad unitaria*; también los labios están separados, al parecer formulando una interrogante” (81; énfasis agregado).

⁵² Creo que es indispensable considerar la dimensión spinozista de un libro como el *Anti-Oedipus*, el cual desde sus primeras páginas es descrito como una “ética”, como un “arte de vivir” (xiii). En relación a las

Eltit y Errázuriz en [su] amor múltiple y disperso (‘rizomático’, se podría decir con Deleuze y Guattari) al llamarlas ‘tía’ y ‘mamá’, y al demostrar su afecto mediante gestos corporales (abrazos y besos)” (77). Asimismo, sugiere que esta infantilización

se puede interpretar como una subversión de las normas edípicas, que identifican la madurez psicológica con la autonomía individual. Al infantilizarse—o al asumir la infantilización impuesta por la institución—, los asilados demuestran su rechazo de la autonomía individual, que se expresa no sólo por su incapacidad (real o supuesta) para la vida civil, sino también por la formación de relaciones de pareja, permitiendo el flujo de deseo por cauces que escapan al control edípico y jerárquico del poder institucional (es importante que el hospital sea del Estado). (77)

En estas citas se aprecia un forzamiento de la teoría de Deleuze y Guattari y una identificación entre locura y transgresión política. Conuerdo en este sentido con el llamado de atención de Mary Beth Tierney-Tello:

As readers contemplating works like Eltit’s and Errázuriz’s, we must acknowledge that we participate in the forces that produced the suffering they depict and that these forces persist. In this sense, *one of the possible functions of such texts is to bring this complicity to the fore* and not to attempt to assuage it through fantasies about the powers and reach of literature and cultural critique. (93; énfasis agregado)

La pregunta que habría que hacer es entonces, cómo Eltit y Errázuriz hacen manifiesta o actualizan esta complicidad.

máquinas deseantes, hay que destacar su carácter “no metafórico” (36). Se trata de órganos (de cuerpos, diría Spinoza) que se componen y entran en relación: “An organ-machine is plugged into an energy-source-machine: the one produces a flow that the other interrupts” (1). Una máquina-deseante interrumpe flujos a la vez que es interrumpida en sus flujos (Deleuze y Guattari se refieren a objetos parciales específicos como el seno, la boca, el ano, etc.) Lo importante es que el flujo existe en un continuo que va de una máquina a otra a partir de tres modos, “connective synthesis”, “disjunctive synthesis” y “conjunctive synthesis”: “It is these three aspects that make the process of desiring-production at once the production of production, the production of recording, and the production of consumption” (41). Este flujo del deseo tiene su base en la potencia y el *conatus* de Spinoza.

La dimensión ética y política de *El infarto del alma* también ha sido considerada a partir de su carácter testimonial y ha sido por este motivo comparada y contrastada con *El padre mío* (1989), obra considerada por la crítica como la incursión más directa de Eltit en el testimonio.⁵³ En la gran mayoría de las lecturas que siguen esta línea interpretativa, se aprecia una cierta incomodidad al intentar catalogar o definir *El infarto del alma*. Así, Tierney-Tello argumenta que *El infarto del alma* tensiona la práctica y la referencialidad testimonial al ser considerada en conjunto a reflexiones filosóficas “on the nature of being and the limits of subjectivity, on maternity and family, on illness and the romantic aesthetic” (86). Una de las cualidades de *El infarto del alma* es precisamente su rareza en lo que concierne a las definiciones de género: no es una novela, no es un texto poético ilustrado, no es un ensayo fotográfico, no es un libro de fotografías, ni tampoco es un testimonio.⁵⁴

Aquellas críticas que insisten en leer esta obra a partir de la convenciones genéricas del testimonio proponen, desde mi perspectiva, comparaciones y lecturas poco acertadas y arriban a conclusiones equivocadas. Gisela Norat, por ejemplo, privilegia las fotografías de Errázuriz por sobre la escritura de Eltit y sugiere que el texto “becomes secondary in so far as Errázuriz’s lens overpowers Eltit’s pen. *Words pale in allure next to the pictures of the demented subjects*. The reader of *El infarto del alma* is foremost a

⁵³ Ver por ejemplo los artículos de Julia Carroll; Lourdes Dávila; Carolina Fernández; David William Foster; Gloria Medina-Sancho; Ana María Sotomayor; Mary Beth Tierney-Tello; y el capítulo del libro de Norat dedicado a *El infarto del alma* y *El padre mío*.

⁵⁴ Francisco Godoy Vega propone que *El infarto del alma* es *Narrative Art* o Poesía Visual (siguiendo la terminología de Giulio Carlo Argan), pero advierte luego que la obra no se acoge completamente a esta definición, y reconoce que “en realidad ese nombre le queda chico, no ‘encaja’” (s/p).

viewer for whom, I suspect, Eltit's text may ultimately be superfluous since each individual tends to create her/his own story for the anonymous pictures" (51; énfasis agregado). Julia Carroll también destaca la relevancia de la fotografía en la obra y plantea que el discurso literario no podría asumir la función testimonial que asume la fotografía en *El infarto del alma*: "Since Eltit's *compromiso* in [*El padre mío*] was to 'capture' the difference in testimony of an inarticulate subject, it could be suggested that, as agent in 'capturing' the testimonial subject(s) in *El infarto del alma*, the photographic images carries a privileged function" (542). Lourdes Dávila, por último, enuncia en su artículo una serie de preguntas que resumen las interrogantes planteadas en la gran mayoría de estas lecturas: "¿Cómo puede definirse, en términos éticos, nuestra aproximación a la otredad de la locura? ¿Cómo configurar a ese otro dentro de un espacio de respeto? ¿Cómo respetarlo . . . en una posible representación posterior?" (552).

Decir que las fotografías asumen una función privilegiada en la obra implica plantear la existencia de una competencia entre las fotografías de Errázuriz y el texto de Eltit en relación a la representación del otro. De todos modos, es importante detenerse en estas lecturas porque la gran mayoría plantea la relación entre ética y estética a partir del problema de la representabilidad. El error de estas lecturas reside en que al dar por sentado el carácter testimonial de la obra, privilegian inmediatamente el valor referencial de la imagen y asumen como problemático o ambiguo el supuesto valor referencial de un texto que no tiene (ni busca) ese valor. Por eso, sí concuerdo con Richard cuando dice que la escritura de Eltit responde a la "búsqueda de una complicidad de *afectos* y *efectos*, de *afecciones* y *afectaciones* . . . sensible e hiperconstruida" (*Residuos y metáforas* 257;

énfasis en el original). Richard distingue la “palabra diferente” de Eltit del “referencialismo directo del testimonio”, el cual “debería acompañar esta visualidad según las convenciones de lectura que norman habitualmente las relaciones entre texto y fotografías bajo el modo de la complementación ilustrativa, de la subordinación referencial” (257).

Luego de leer y revisar la extensa crítica sobre esta obra me parece necesario plantear las siguientes preguntas: ¿Se plantea *El infarto del alma* como una reflexión o un ensayo literario y fotográfico sobre la “aproximación a la otredad de la locura” (552), tal como propone Dávila?, y en este sentido, ¿tiene que ver la dimensión ética de la obra necesaria y exclusivamente con el problema de la representabilidad? Asimismo, ¿es posible pensar la dimensión política de la obra sin caer en el artificio crítico de asumir la figura del loco como figura transgresora *tour court*?⁵⁵ ¿Cómo leer la “palabra diferente” de Eltit, cómo apreciarla en su diferencia? ¿Cómo dar cuenta críticamente de la importancia de la pose, del rigor fotográfico con que Errázuriz retrata a sus sujetos? En definitiva, ¿cómo pensar la ética y la política que proponen una obra como *El infarto del alma*?

⁵⁵ Sí concuerdo con Brito cuando sugiere que la locura “transita en todo el universo de D. Eltit por lo menos como signo de la crisis, como gesto que concede la elocuencia y el enigma necesarios para las operaciones de transacción simbólica que cada libro reedita una y otra vez” (“Utopía y quiebres” 27).

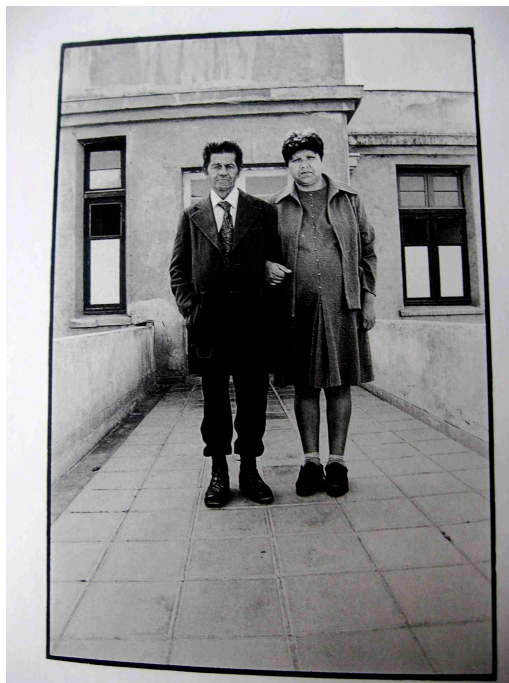


Imagen 8. Paz Errázuriz, *El infarto del alma*.

El infarto del alma propone una ética basada en los buenos encuentros, es decir, aquellos encuentros que como diría Spinoza aumentan la potencia del individuo y lo hacen perseverar en su ser. La mayoría de los encuentros aparecen descritos en el segmento titulado “Diario de viaje”, donde Eltit describe su propia experiencia al visitar el hospital psiquiátrico. El primer encuentro es el ya mencionado encuentro de las artistas ocurrido un año antes, cuando Errázuriz invita a Eltit a colaborar en este proyecto: “Recordaré que hace un año, cuando conversábamos en México, Paz Errázuriz me habló de ya largo trabajo, me dijo que hacía retratos de los pacientes enamorados del hospital de Putaendo. Sentiré que hace un año las palabras dan vuelta por mi cabeza. . .”.⁵⁶ La marca de los afectos recorre todo el apartado ya que es aquí donde Eltit comparte con

⁵⁶ Las páginas de *El infarto del alma* no están numeradas.

el/la lector/a sus pensamientos y reacciones, así como las reacciones de los asilados ante su llegada. La escritora reconoce que no ha ido al hospital para hacerle justicia a los locos, ni para ilustrar el abandono en el que viven: “¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado?”. De todos modos, no es la corporalidad retorcida lo que detiene la palabra de Eltit (“Días antes he visto las fotografías”, comienza diciendo en este apartado, “No me resultan inesperados sus cuerpos ni sus rostros”, repite más tarde); hay algo que anula toda posible intencionalidad redentora, paternalista o compensatoria. Ese algo es el *encuentro* de Eltit con la primera pareja de enamorados: “Y cuando ya no cabe indagar en el desprestigio de esos cuerpos, cuando sé que jamás podría dar cuenta del mínimo en el que se puede cursar una vida humana, cuando estoy cierta que apenas poseo unas palabras insuficientes, *aparece la primera pareja de enamorados*” (énfasis agregado).

En *Residuos y metáforas*, Richard argumenta que el deseo estético de las artistas se manifiesta “*en nombre del arte*, es decir, en nombre de un querer ‘perder la cabeza’ (al igual que los locos) por un encuadre fotográfico o una torsión gramatical de cuya exactitud depende la potencia del afecto y del efecto que transmitirá las oscilaciones del sentido de [las] subjetividades limítrofes” (263). Es en ese gesto imitativo de las artistas (ese “querer perder la cabeza por un encuadre o una torsión gramatical”) en donde Richard reconoce la ética de la obra. Si bien es innegable el hecho de que ambas artistas asumen un compromiso estético con ese amor loco, ya que es un amor que las afecta y las

vuelve cómplices y co-creadoras, pienso que la ética que la obra despliega no se traduce en “un querer perder la cabeza al igual que los locos”. Como ya se ha visto en el caso del “No +” y de *Una milla de cruces sobre el pavimento*, la ética consiste en todo momento en un poner el cuerpo, en un afectar y dejarse afectar por otros cuerpos. Pienso que es en este poner el cuerpo, gesto que se traduce visualmente en la exactitud del encuadre de Errázuriz y en la variabilidad entre medida y desmedida de la palabra de Eltit, en donde es posible medir la potencia del afecto.

Este ‘poner el cuerpo’ debe ser entendido en su sentido más literal. Se trata de una entrega, de dar el cuerpo: Eltit y Errázuriz viajan al hospital, se involucran con los asilados. Las artistas se encuentran con las parejas de enamorados en el territorio común de los afectos y se vuelven cómplices en esa extraña afectividad: “Con Paz Errázuriz ni siquiera hablamos de la situación. Sentadas una al lado de la otra, percibo que estamos traspasadas por sensaciones semejantes. Unas sensaciones tan evidentes que ni vale la pena discutir las”. Los asilados también ponen sus cuerpos en estos encuentros, desde la llegada de las artistas al hospital. Así, al ser testigo visual del encuentro de Errázuriz con los asilados, Eltit dice: “*me desconcierta la alegría que los recorre* cuando gritan: ‘Tía Paz’. ‘Llegó la tía Paz’. Una y otra vez como si ellos mismos no lo pudieran creer y más la besan y más la abrazan y a mí también me besan y me abrazan hombres y mujeres ante los cuales debo disimular la profunda conmoción que me provoca la precariedad de sus destinos” (énfasis agregado). En este recuento, se deja entrever tanto la complicidad corporal de Errázuriz con los asilados así como la complicidad de Eltit con Errázuriz. Pero por sobre todo, se deja entrever algo así como un aprendizaje de los afectos por

parte de Eltit. En un primer momento, “la desconcierta la alegría” de esos cuerpos cuando corren hacia ella y luego anota: “entre los besos reiterados aparece en mí el signo del amor. Después de todo he viajado para vivir mi propia historia de amor”. Poco a poco, Eltit comienza a sentirse más cómoda entre los asilados que la besan, la abrazan y le dicen ‘mamita’:

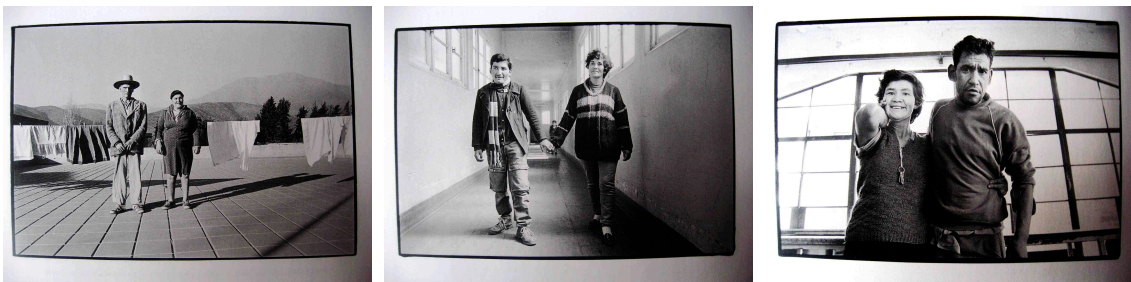
Permanezco junto a dos mujeres que se estrechan, una a mi brazo y la otra a mi pierna derecha. Observo que Paz Errázuriz también tiene a sus hijas fieles. No hablamos. Simplemente estamos sentadas recibiendo el sol del invierno entre el murmullo de pacientes que nos rodean. Las mujeres que se han sentado a mi lado derecho exigen que cada cierto tiempo las mire y cuando lo hago, me entregan toda una plena y gloriosa sonrisa, mientras el ‘mamita’ se me vuelve cada vez más cotidiano, cada vez más natural, y digo que sí, que claro, que se porten bien, que no tengo cigarrillos, que está calientito el sol de la tarde. (énfasis agregado)



Imágenes 9, 10, 11, 12, 13 y 14. Paz Errázuriz, *El infarto del alma*.

El poner el cuerpo debe ser entendido también literalmente en el sentido de la pose: hay un poner el cuerpo para la foto. Los locos posan para Errázuriz, se componen y

componen el encuadre que es la fotografía, el retrato.⁵⁷ La composición que surge de este encuentro es de carácter doble (o triple). En primer lugar, está la composición del retrato fotográfico, compuesta por los sujetos fotografiados y el fondo. En esta primera composición, los varios marcos que aparecen en el fondo de las fotografías (ventanas, puertas, muros y rejas del hospital) están ahí para enmarcar, para insistir en la relación amorosa y no, como dice Richard, “para dibujarles un marco que las ponga en valor y realce sus precariedades” (*Residuos* 251). La precariedad pasa a un segundo plano ante la potencia de los afectos que Errázuriz logra captar con el encuadre de su cámara: el gesto que prevalece son las manos entrelazadas, las risas, los abrazos y las posturas solemnes.



Imágenes 15, 16 y 17. Paz Errázuriz, *El infarto del alma*.

Estos marcos internos duplican el marco negro de las fotos, el cual está a su vez enmarcado por un enorme marco blanco, esto es, la página del libro en la cual se inserta la fotografía. Es decir, existirían varios marcos que le dicen al espectador “esto es una fotografía”: los marcos que enmarcan a las parejas y que son parte de la composición fotográfica, los marcos negros que delimitan la foto y el marco blanco de la página del libro. Ramos sugiere que Errázuriz “trabaja con [un] tipo de especularidad que recorta y

⁵⁷ Dice Richard sobre la pose: “Centralidad y frontalidad son los ejes fotográficos a los que se sujetan estos desequilibrados mentales a la hora de conseguir el equilibrio de la pose” (251).

encuadra los cuerpos, sus escenas, sus poses, a partir del reconocimiento, de la fábula del reconocimiento, de que el rostro del otro . . . y los cuerpos de las parejas que se juntan y se tocan permiten comprobar la agencia afectiva de un sujeto definido por el principio de la solidaridad” (117-18). En segundo lugar entonces, está la composición entre los sujetos fotografiados y la fotógrafa, la “Tía Paz”, quien también pone su cuerpo en cada retrato, para lograr el mejor encuadre para cada pareja en cada una de las fotos.

Todas las parejas son únicas y distintas, nos dice el ojo fotográfico de Errázuriz, el cual intenta captar esa diferencia en cada foto. Así lo atestigua Eltit cuando describe en el “Diario”:

Paz Errázuriz es la que hace el rito de despedida. *Toma su cámara y veo en ella estallar el amor a sus imágenes. Soy la testigo de una sesión conmovedora* cuando Paz, con extrema delicadeza, va de grupo en grupo, responde a las más diversas solicitudes, permite el flujo de las múltiples e inesperadas poses. . . Cuando captura sus poses, les confirma la relevancia de sus figuras, cuando les sonríe, reconoce en ellos lo divinizado de sus conductas corporales. *Cuando se inclina buscando el ángulo, les dedica todo su profesionalismo.* (énfasis agregado)



Imágenes 18, 19, 20 y 21. Paz Errázuriz, *El infarto del alma*.

Si he dicho que la composición que surge de este encuentro es triple, es porque la sesión fotográfica que Eltit compone en su narración la incluye a ella como espectadora: ella es la testigo de una sesión—de un encuentro—que la conmueve. Así, Eltit observa no solo

cómo los asilados se componen para la pose (es decir, cómo ellos ponen sus cuerpos), o cómo Errázuriz compone sus fotografías (es decir, cómo Errázuriz pone el cuerpo), sino que también cómo Errázuriz y los sujetos fotografiados se componen en una nueva relación, en un encuentro que se da a través del ojo de la cámara. Este encuentro, esta composición, incluye a Eltit como espectadora, como testigo, y nos incluye también a nosotros, espectadores de las fotografías y lectores del texto de Eltit. La mayoría de los fotografiados miran directamente a la cámara—nos miran—y nos hacen con esta mirada testigos de su pose.

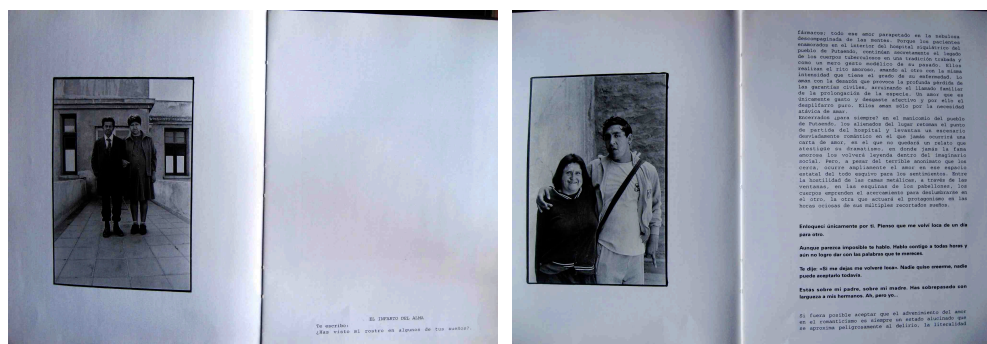
En el “Diario de viaje” Eltit registra sus reacciones, pensamientos y los afectos implicados en su visita al psiquiátrico. Eltit y Errázuriz ponen su cuerpo y se encuentran con los asilados en el territorio común de los afectos. Eltit, quien visita por primera vez el hospital, entra en una relación de complicidad con aquellas asiladas que le dicen “mamita”, las cuales le demandan toda su atención y su cariño, le piden sus cosas. Asimismo, Eltit se vuelve testigo de la delicada relación estética y afectiva que componen Errázuriz y las parejas retratadas. Eltit despliega en el “Diario” un aprendizaje de los afectos: al comienzo se desconcierta y disimula su conmoción; cuando el “mamita” se le vuelve cotidiano, responde y escribe. La escritura de Eltit no se limita al recuento de sus experiencias en el “Diario”. *El infarto del alma* contiene otros textos cuya retórica, lenguaje y contenido difieren por completo del “Diario”.

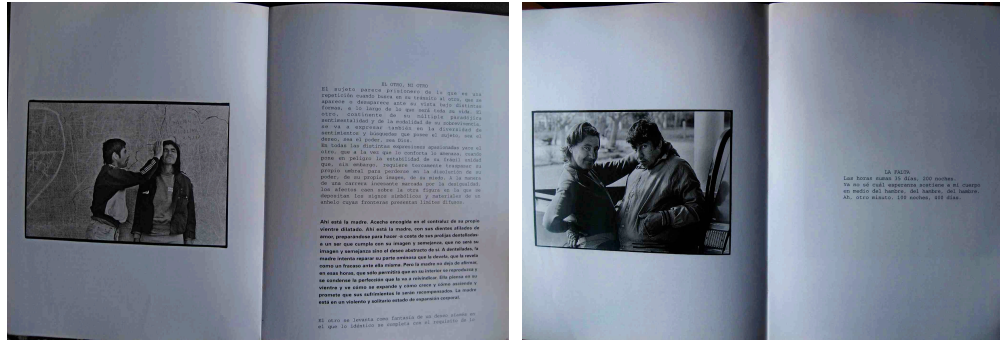
Errázuriz encuadra, enmarca y hace posar a las parejas fotografiadas, realzando e insistiendo así en la composición de esos cuerpos emparejados, es decir, en la composición que *es* la pareja; Eltit actualiza esta composición de la pareja de enamorados en

una serie de voces, retóricas y registros distintos. Los textos que componen *El infarto del alma* (además del “Diario”) son: “El infarto del alma” (una carta de amor, la cual aparece en distintas versiones al comienzo y al final del libro y en otras dos ocasiones); “La falta” (poema muy breve, en el cual se relaciona el amor y el hambre, y que aparece en versiones distintas en tres ocasiones); “El otro, mi otro” (texto compuesto por dos tipografías distintas en el cual Eltit reflexiona sobre la locura, el amor al otro y la relación con la maternidad); “El sueño imposible” (texto testimonial, en el que Eltit transcribe una grabación realizada por Errázuriz en 1990, en la cual una asilada, Juana, relata su sueño); “Juana la loca” (texto en el que se describe a Juana); “El amor a la enfermedad” (texto también compuesto de dos tipografías, en el cual Eltit combina el ensayo y la prosa poética y en el que escribe sobre la relación entre la tuberculosis, la locura, el amor y la muerte). El orden y la repetición de estos textos es la que siguiente: “El infarto del alma”; “Diario de viaje” (fechado 7 de agosto de 1992); “La falta”; “El infarto del alma”; “El otro, mi otro”; “La falta”; “El infarto del alma”; “El sueño imposible” (fechado enero de 1990); “Juana la loca”; “La falta”; “El amor a la enfermedad”; “El infarto del alma”; “La falta”; “El infarto del alma”.

La particular gramática no tiene que ver solo con el orden, la repetición y la distribución en la página de los distintos textos que componen *El infarto del alma*, sino que también con la relación que se establece entre estos textos y las fotografías que aparecen en cada reverso de la página. La irregularidad o la mutación de la letra—me refiero no solo al cambio de la carta de amor al diario, del ensayo al poema, o del testimonio a la carta de amor, sino que también a la variación de tipografía y a la cantidad

de letras en cada página—aparece junto a la constancia y la regularidad (por su dimensión, por los tipos de encuadre y el colorido) de los retratos de las distintas parejas que aparecen al lado del texto en el reverso de cada página. Esta diferencia entre la letra y la fotografía lleva a Richard a distinguir dos “efectos de intensidad” contrarios, uno el del “extremo rigor visual de las fotografías en blanco y negro . . . de tal nitidez que la más pequeña torcedura fisonómica adquiere . . . proporciones salvajes” y otro el del “rebuscamiento literario de una voz que dota a la locura y al amor de un equivalente (en palabras) tan poco razonable, tan desmedido, como lo urdido por aquellas mentes fuera de control con las que comparte el deseo de arrancar de la condena al despojo” (*Residuos* 247). Al establecer y reconocer este tipo de equivalencias entre el gesto y la fotografía, o entre la irracionalidad y la palabra, ¿no tiende Richard a reforzar ese valor referencial o mimético que ella misma pone en entredicho en otras ocasiones? Pienso que estos “efectos de intensidad” se aprecian sobre todo al observar cómo la letra y las fotografías ocupan el espacio en cada página, como se aprecia en las siguientes imágenes:





Imágenes 22, 23, 24 y 25. Diamela Eltit y Paz Errázuriz, *El infarto del alma*.

Richard destaca el rebuscamiento literario o la desmesura como la principal cualidad de la escritura de Eltit, pero la verdad es que esta cualidad se aprecia casi exclusivamente en las cartas tituladas “El infarto del alma”: “Besaré mi propia boca fugazmente apenas se produzca la primera distracción de la noche. Besaré mi boca y untaré de saliva mi espectacular dedo índice” confiesa la afectada voz en la carta que cierra el libro. La repetición (“Besaré mi boca”) aparece en esta última carta y en otros momentos como insistencia, como demanda de amor: “No te imaginas lo que es vivir con la voz de un ángel que te impreca todo el tiempo y te dice que no serás, que no serás, que no serás amada. Que no serás amada te dice la inquisitiva voz del ángel y me confunde y no cumple con su tarea de elevarme” (“El infarto del alma”); “Verás que habrá un mañana, un mañana, un mañana” (“El amor a la enfermedad”). La carta de amor aparece así como el medio literario que le permite a Eltit crear una “zona de proximidad” con las parejas de asilados, con su ‘amor loco’: “To become is not to attain a form (identification, imitation, Mimesis) but to find a zone of proximity, indiscernibility, or indifferentiation . . . One can institute a zone of proximity with anything, on the condition that one creates the literary means for doing so (Deleuze y Parnet 1-2; énfasis agregado). Crear una zona

de proximidad no significa imitar o simular, sino que producir un lugar de encuentro para la palabra y el afecto en cuestión.

Hay otros momentos en los que la desmesura de esta escritura muta en una total mesura. Esto tiene que ver con una de las líneas temáticas que recorre todo el libro: el tema de la falta. Las distintas voces que hablan en *El infarto del alma* lo hacen desde la privación, de la falta. Esta condición se enuncia ya en la primera línea del libro, donde la voz expresa su anhelo por encontrarse con el otro amado: “Te escribo: ¿Has visto mi rostro en algunos de tus sueños?”. Así, después del “Diario” en donde Eltit comenta entre otras cosas cómo la conmocionan la falta de alimentos, la falta de cariño filial, la falta de protección estatal y la falta de identidad de lo asilados, aparece el siguiente poema:

LA FALTA

Ah, ya van 3 días, 100 noches en la
más angustiada de las privaciones.
Tantos días, respectivas noches con
hambre.

Los tres poemas incluidos en el libro se componen de la misma manera, en una economía de frases, palabras e ideas (“días”, “noches”, “privaciones” / “días”, “noches”, “hambre”) y despliegan en su forma y en su presentación (apenas unas líneas en medio de un gran espacio blanco, como lo ilustra la imagen 25) aquello que también enuncian: la escasez, la falta.

La voz poética de “La falta” con-funde amor y alimentación y establece una especie de ecuación mínima que se compone en esta relación límite marcada por la falta: la falta del amado, la falta de alimentos. En sus clases sobre Spinoza, Deleuze retoma la fórmula del infinito del siglo XVII y a partir de las nociones de ‘infinito’, ‘relación’ y

‘límite’, explica la aparente contradicción existente entre lo finito del individuo y lo infinito de la potencia.⁵⁸ El hecho de que el individuo sea finito, explica Deleuze, “no impide que haya infinito . . . no impide que haya relaciones y que esas relaciones se compongan, que las relaciones de un individuo se compongan con otro. Hay siempre un límite que marca la finitud del individuo, y hay siempre un infinito de un cierto orden que está comprometido por la relación” (*En medio de Spinoza* 101). De modo que si bien el límite marca la finitud del individuo, es la tensión hacia el límite lo que implica el infinito: esa es la potencia del individuo. Es aquí donde aparece el *conatus* spinoziano y su relación con la fórmula del infinito del siglo XVII: “Cada cosa se esfuerza, cada cosa tiende a preservar en su ser. El esfuerzo o la tendencia: el *conatus*. Entonces el límite está definido en función de un esfuerzo, y la potencia es la tendencia mínima o el esfuerzo en tanto que tiende a un límite. *Tender hacia un límite; esa es la potencia . . . la tensión hacia un límite implica el infinito*” (102; énfasis agregado).

En el “Diario”, Eltit describe cómo se forman las parejas, como componen sus cuerpos. Cada amante le da algo a su otro, algo beneficioso para ese cuerpo, y recibe algo a cambio: “‘Él me da té y pan con mantequilla’. ‘La cuido yo’. Se alimentan un poquito y se cuidan como pueden y a la manera radiográfica veo la gran metáfora que confirma a toda pareja; *la vida entera anexada a otro por una taza de té y un pan con mantequilla*” (énfasis agregado). Aquí aparece enunciada la ecuación a partir de la cual Eltit compone

⁵⁸ Dice Deleuze: “El hecho es que el siglo XVII, por su interpretación del cálculo infinitesimal, encuentra un medio de soldar tres conceptos claves tanto para las matemáticas como para la filosofía. Estos tres conceptos claves son los conceptos de infinito, relación y de límite. Entonces, si extraigo una fórmula del infinito del siglo XVII, diría que *algo finito implica una infinidad bajo una cierta relación*” (*En medio de Spinoza* 100; énfasis agregado).

los otros textos: esto es, la con-fusión de amor y alimetación. A pesar de vivir en un espacio marcado por las privaciones y las faltas, las parejas de asilados *han aprendido a con-vivir con los afectos*, han sabido cómo perseverar y formar buenos encuentros. A estas parejas de asilados no les faltan ni los alimentos (“él me da té y pan con mantequilla”) ni les falta el ser amado (“la cuido yo”).

Como dice Deleuze, es en la composición de distintas relaciones donde se marca la “tendencia hacia el límite” o la potencia de los individuos. En *El infarto del alma*, mediante gestos infinitamente pequeños—compartir el té y el pan con mantequilla, fotografiar a una pareja, responder al llamado de “mamita”, emprender un proyecto artístico en conjunto—se revela la importancia de los afectos. En *El infarto del alma*, el lector es testigo de la composición de distintas relaciones: la composición de las relaciones de pareja, la composición de las parejas con el ojo fotográfico de Errázuriz, la composición de relaciones filiales entre las asiladas y Eltit y Errázuriz, y por supuesto, la composición colaborativa formada por la pareja Eltit/Errázuriz. Todas estas composiciones surgen a partir de buenos encuentros, esto es, encuentros que aumentan la potencia de los individuos.

3. *Jamás el fuego nunca*: los (des)afectos de la ética militante

Pero a pesar de que el tiempo no deja de transcurrir, nunca,
vivimos como militantes, austeros, concentrados
en nuestros principios. Pensamos como militantes.
Estamos convencidos de que nuestra ética es la única pertinente.
(Diamela Eltit, *Jamás el fuego nunca* 28)

“Mi amado ha dicho que vivir un siglo es una absoluta miseria. Que el fuego, dijo, que una lágrima. Me habló un día completo inclinado sobre mi regazo en una habitación que olía a sándalo. Debo cuidar a mi dedo más pequeño para que no resulte humillado”, dice la voz en una de las cartas de *El infarto del alma*. Estas palabras e imágenes resuenan al leer la novela *Jamás el fuego nunca* (2007). Hay una cierta similitud que va más allá del estilo o del tono afectado que ambas voces narradoras sin duda comparten. Esta similitud tiene que ver con el modo en que a las narradoras les afecta la corporalidad del otro, su presencia y sus palabras:

Estamos echados en la cama, entregados a la legitimidad de un descanso que no merecemos. Estamos, sí, echados en la noche, compartiendo. Siento tu cuerpo doblado contra mi espalda doblada. Perfectos. La curva es la forma que mejor nos acomoda porque podemos armonizar y deshacer nuestras diferencias. Mi estatura y la tuya, el peso, la distribución de los huesos, las bocas. La almohada sostiene equilibradamente nuestras cabezas, separa las respiraciones. Toso. (11)

Así comienza *Jamás el fuego nunca*, ficción sobre dos cuerpos que conforman una célula política y una célula amorosa. La novela narra la historia de un hombre y una mujer que participan de la resistencia y forman parte de una célula política clandestina. Su encuentro en esta célula los afecta de manera irremediable y los vuelve a la vez compañeros y cómplices.

En el recuento de la narradora, la relación de complicidad y colaboración aparece marcada desde su primer encuentro por los afectos y transita en ese difuso límite entre lo político y lo íntimo. Además, la narradora con-funde en su narración recuerdos del pasado y momentos del presente. En esta con-fusión se borra todo límite entre la célula

política en las que ambos militaban en el pasado y la célula político-amorosa que ellos conforman en el presente:

Recuerdo la taza de té y tu mirada buscándome en la reunión. Allí, en público, entre el puñado de adolescentes que nos congregábamos, me recriminaste por el olvido de uno de los documentos. Me disculpé con serenidad e incluso con aplomo, reconocí mi impericia con el documento y prometí reparar. Así se gestó el hilo en el que nos íbamos a tejer, tu secretariado puntilloso y preeminente, un lugar inestable que yo debía defender. *Se extendió así el hilo de un tejido que hoy nos ha fundido en una misma hebra que ya parece imposible de desenredar. Mía, te digo, la pierna, es mía, la rodilla, su hueso y el tobillo que concluye en el inicio del pie, la sensación de tener una pierna cada vez que se produce un movimiento, la certeza de yacer con la pierna en la cama.* No, es la mía y me dices con un tono que bordea la súplica, deja mi cuerpo tranquilo, estoy tan cansado, dame paz, al menos déjame esta pierna que todavía me pertenece. (70; énfasis agregado)

La relación de los personajes no solo está marcada por los afectos, sino que además su unión está determinada por una confabulación. La narradora, quien se encarga de copiar y distribuir fragmentos del *Manifiesto comunista* de Engels y Marx, produce en un momento determinado una crisis al interior de la célula. Basándose en una cita del *Manifiesto* que ella ha copiado, plantea que necesitan “comprometer a las bases” (60), comentario que genera “desazón” y “espanto” entre sus compañeros (61). En su recuento, ella reconoce que sus palabras irrumpen “cruelmente para envenenar y posiblemente deshacer” la célula que conformaban en ese momento y sugiere que posiblemente su comportamiento se haya debido a una “razón orgánica”; habría sido un “malestar biológico” lo que la habría incitado “a promover la primera crisis” de la célula (61). Esta interrupción adquiere la forma de una confabulación solo cuando ella comprende que él, uno de los compañeros de célula, ha sido siempre su cómplice, y confiesa: “No pretendí exculparme cuando lo comprendí porque yo necesitaba de esas actuaciones, las mías, las

tuyas, esas actuaciones siempre perfectas que hubimos de repetir en cada una de las células que conformamos” (61-62). Es esta confabulación política y afectiva la que desencadena el resto de la ficción, esto es, el relato que narra la mujer desde la cama en la que ambos están “entregados a un descanso que no merecen”.

La acción de la novela transcurre principalmente en la habitación en la que ambos conviven mucho tiempo después de su primer encuentro en la célula política. Todos los hechos previos al presente asfixiante de la habitación son rememorados por la narradora de manera difusa y fragmentada. En su relato, ella cuenta que ambos fueron arrestados en momentos distintos, que ella vuelve embarazada de la prisión y que él la increpa duramente por no haber abortado. Lo que ella recuerda con más dolor es la muerte del niño, hecho que ocurre poco tiempo después. Ambos son cómplices de esta muerte, y es esta complicidad la que determina la conformación de la última célula, su célula:

“Somos, así lo pactamos, una célula. / Lo hicimos después que se hubo de consumir la muerte, no te muevas, ni la cabeza ni los brazos, no ahora, porque era una muerte que nos competía y nos desgarraba. No lo llevamos al hospital, no parecía posible” (66). La clandestinidad en la que los personajes viven y que cuidan a toda costa, (incluso a costa de la muerte del niño) parece en el presente de la novela absurda, ya que todas las luchas políticas han ocurrido, según la narradora, en un tiempo lejano.

El lenguaje de *Jamás el fuego nunca* está cargado de una intensidad extrema que pone en evidencia la complejidad de las afecciones que afectan a los personajes, quienes deben compartir todo: “Experimenté un súbito pudor cuando me pediste que te leyera las indicaciones del medicamento, se dejó caer entre nosotros el peso de un sentimiento, algo

semejante a la humildad o a una extensa compasión. . . Entendías, sí, que estábamos afectados, que teníamos la obligación de compartir” (91-92). *Jamás el fuego nunca se* presenta así como una reflexión sobre este complejo y afectado ser en comunidad, una comunidad de dos, una célula que resiste y persiste. El espacio de lo común es el espacio circunscrito por la célula política y amorosa que ellos conforman. La lucha militante que liga a los dos personajes en el pasado deviene o mejor dicho *muta*, tal como la célula que ambos conforman, en una lucha doméstica por la sobrevivencia. La con-vivencia es meticulosamente organizada y pactada para asegurar la sobrevivencia de la célula conformada por sus cuerpos:

Tenemos que cuidarnos del grito que jamás nos permitimos, nunca, porque podríamos herirnos y rompernos. . . Mi empeño se centra en controlar cualquier atisbo de rencor para formar parte de esta paz que nos hemos concedido. Estamos en un estado de paz cercano a la armonía, tú ovillado en la cama . . . yo en la silla, ordenando con una parsimonia y lucidez los números que nos sostienen. Una columna de números que recogen la dieta estricta a la que estamos sometidos, una alimentación rutinaria y eficaz y que va directo a cumplir con la demanda de cada uno de los órganos que nos rigen. Comemos absolutamente justos. Concisos. (17)

La comunidad que los personajes conforman tiene las mismas características que las de una célula corporal y se comporta como tal. Esto se observa en la insistencia por parte de la narradora en el tema de la alimentación: la correcta convivencia y la precisa alimentación de sus cuerpos garantiza y asegura el buen funcionamiento de su célula, la cual debe persistir pese a todo. Gran parte de la narración está dedicada a describir qué, cuánto y con qué frecuencia comen, y cómo les afectan los distintos alimentos. Hay ciertos alimentos que ellos prefieren y disfrutan porque se componen con sus cuerpos, como el chocolate y el pan con mantequilla:

Tomas el chocolate y lo divides equitativo. Nos gusta mucho el chocolate, a mí más, su sabor, ese lento acucioso deambular por las encías, por el cóncavo paladar, nunca lo muerdo, nunca, más bien lo deshago en la boca hasta que mi saliva se impregna y dilato el momento en que se desliza garganta adentro. En cambio, tú vas rápido con el trozo de chocolate, tienes hambre y enseguida tomas una de las galletas que cruje ante el embate de tus dientes. (90)

La marca de los afectos se aprecia en el relato de la narradora en todo momento: cuando describe la relación con su compañero, cuando describe cómo y con qué se alimentan, cuando recuerda lo que sintió ante un vestido rojo exhibido en una vitrina o cuando describe su trabajo.

La narradora se dedica a asear a ancianos cuyos cuerpos en descomposición la impresionan: el desgaste de sus células, el mal funcionamiento de sus órganos. Estos ancianos la insultan, la humillan, le gritan y le pegan. Así, cuando uno de los ancianos le pega con la rodilla en la cara mientras lo baña, y a pesar de que ella logra aplacar el dolor, el odio y el rencor afloran en la descripción que ella hace del cuerpo enfermo y desgastado del anciano. Tal como en el fragmento en el que la narradora describe cómo disfruta cada pezado de chocolate, llama aquí la atención la meticulosidad con que describe lo que siente:

Su rodilla me da de lleno en la cara. Un rodillazo de tal magnitud que experimento una sensación universal y explosiva en el hueso de mi nariz. Caigo . . . Me ovillo. El dolor trepa hasta apoderarse de mi cabeza y me cierra o me ciega mientras me balanceo para atenuarlo, para desalojar el odio que transcurre paralelo al desplazamiento del dolor por toda la cabeza, la cara y la base del cuello. . . De manera incierta, me levanto. Temo que el dolor reaparezca, que se trate de una falsa tregua. . . Mi nariz sigue palpitando a un ritmo parejo como si el eco del dolor hubiera impuesto una memoria a través de una cronología científica. Lo vuelvo a sentar en la silla. Tomo el shampoo. Le inclino la cabeza y noto cuánto ha avanzado la alergia que se manifiesta en sucesivas protuberancias blandas que prácticamente cubren todo su cráneo. Soriasis, pienso. Lo está

consumiendo, pienso. La misma soriasis que le invade implacable sus genitales y que no le da paz alguna, arrastrándolo a un insomnio prolongado. (96)

En su recuento, la narradora establece un paralelo entre el devenir de las células políticas en las que ella militó en el pasado, el devenir de la célula en la que milita en el presente y el devenir de las células que componen los cuerpos de los ancianos que ella aseá.

Tanto ella como su compañero conocen el comportamiento de las células, saben que las células mutan, se descomponen, y mueren. Es decir, saben que todas las células padecen: “conocíamos el riesgo celular . . . sabíamos cómo funcionaban, cómo se comportaban. Decaían, en cierto modo se podría decir que se enfermaban. Se enfermó nuestra célula por el exceso de soberbia o autonomía” (80). La célula que ellos componen en el presente de la narración es, tal como ella la describe,

una célula de otro siglo o milenio, empecinada ahora en conseguir el té, el arroz, una cantidad razonable de aceite, una bolsa de azúcar. Una célula rezagada que se mantiene en estado larvario, aparentemente desactivada, una apariencia engañosa, porque sabemos lo que sabemos: que tenemos, sí, ciertas importantes habilidades, pese a que los huesos, los nuestros, milenarios, sean presionados por desagradables calcificaciones o aunque la mirada que le pertenece al nervio óptico no consiga la correcta textura de las imágenes, aún somos una célula, lo sabemos, desactivados y larvarios o casi ciegos, imperfectos, pero sólidos, ¿no? (123)

En este fragmento se delinea la distorsionada ética que circunscribe la célula que forman estos militantes. Su lucha actual solo consiste en conseguir el alimento necesario para resistir y permanecer, para sobrevivir. Si, tal como dice la narradora, ellos “conocían el riesgo celular”, si “sabían cómo se comportaban” las células, ¿por qué se encierran, por qué dejan de moverse? ¿No están condenando a su célula a morir del mismo modo en que han muerto las otras células?

Desde el comienzo de la novela el lector sabe que asiste al devenir póstumo o en ruinas de una célula política: “Hoy puedo constatar que el aislamiento y la fuerte compartimentación celular nos expuso a un espacio demasiado vacío, donde las referencias terminaron por desaparecer” (82). No es posible saber con certeza si los personajes están vivos, si habitan en esa pieza, o si han muerto en prisión, en otro tiempo, en otro siglo: “Ya han transcurrido, de cierta manera, cinco decenios (no, no, no, mil años)” (63), repite la narradora en distintos momentos. De todos modos, más allá de esta indeterminación, lo que importa es que los personajes, en el presente, se han paralizado como célula. Al encerrarse y desconectarse casi por completo de la realidad, han dejado de mutar: “Piensas en nada. Pensamos lo mismo. En nada. Siempre” (62). Si bien sus cuerpos funcionan y actúan como un solo cuerpo, como una célula que sabe qué es lo que le afecta, la lucha por prevenir el deterioro y la disminución de su potencia parece suceder siempre en un límite: “Convivimos y afinamos aún más nuestra convivencia, aunque seamos una célula consolidada y demasiado agotada, una célula muerta. Pero, sin riesgo o con riesgo, eso no lo podemos asegurar, persistimos” (79).

Hay, entonces, una diferencia fundamental entre la confabulación afectiva de estos personajes y las confabulaciones afectivas que he delineado en las secciones precedentes. La potencialidad creadora de esta célula es prácticamente nula: todos sus actos están marcados por el esfuerzo, por el ahorro de energía, por la medida. Al encerrarse y concentrarse en su célula de dos, han negado toda posible composición con otros cuerpos, han comenzado a desgastarse, a acabarse. Los personajes no han sabido actuar frente a la presencia de nuevas afecciones, no han sabido componerse ni adaptarse

a esos otros cuerpos. Esta incapacidad se cristaliza en la muerte del niño. Asimismo, aquellos momentos en que *apetito* y *deseo* parecen manifestarse en todo su esplendor, como cuando comen chocolate o pan con mantequilla, son momentos pactados de antemano y se llevan a cabo con el menor desgaste de energía. Se podría decir que son momentos de desmesura mesurada. Hay, quizás, una excepción. Se trata de una escena cuyo recuerdo llena a la narradora de sensaciones contradictorias, porque exhibe la extrema y débil condición de su ética militante. Un día, al pasar frente a una vitrina, la narradora ve un vestido rojo:

de pronto experimenté el impacto ante ese vestido que, aunque me negué a reconocerlo, ocupó enteramente mi deseo y se apoderó de mi mente en oleadas anhelantes y secretas. El vestido que detuvo mis pasos en la calle y me enfrentó a la vitrina y, súbitamente, *lo quise, lo quise, lo amé, me apasioné de inmediato. Su tela, su caída, su diseño y la urgente, enloquecida necesidad de comprar el vestido, vestirme, exhibirlo en mí, comerme el vestido, devorarlo enteramente, gastar en la tela, en el diseño, en la caída, entregarme sin pudor, ajena a cualquier átomo de culpa, a un placer bacanal y absoluto con la exterioridad, la superficie más dañina en la que podía recalar mi cuerpo. Renunciar a la renuncia que hicimos en los primeros años en que nos refugiamos de una vez y para siempre detrás de un consistente desprecio.* (110; énfasis agregado)

El vestido rojo logra por un breve momento comprometer su deseo. Este deseo, sin embargo, la hace padecer, y no aumenta en modo alguno su potencia; se trata de un deseo dañino, un deseo burgués que la llena de culpa y de vergüenza. La escena del vestido rojo ilustra la incapacidad de la narradora de lidiar con su apetito y su deseo, a la vez que pone al descubierto la radicalidad del encierro en el que ella y su pareja viven: la sola visión de una vitrina la llena de dudas y contradicciones.

Jamás el fuego nunca es la primera novela de Eltit narrada por una mujer militante de izquierda. Esta mujer alude directamente a las luchas políticas pasadas y a su

compromiso en la militancia. La novela podría leerse como otro relato sobre la experiencia del duelo. Sin embargo, esta lectura nos conduciría tarde o temprano a una especie de clausura o cierre—la proyección del fracaso y de la derrota—y no lograría dar cuenta del rol de los afectos en la apertura y transformación del presente. Esto no implica negar o cuestionar la importante lectura de Avelar sobre *Lumpérica* (1983) en *Alegorías de la derrota*, sino más bien hacerse cargo de la distancia temporal y afectiva que media entre estas obras.

Jamás el fuego nunca exhibe los límites de toda ética y toda política que no sepa plantearse desde los afectos, e indaga en la crisis vivida por dos militantes incapaces de desplegar todas las capacidades de sus cuerpos en el encuentro con otros cuerpos. En otras palabras, el problema que plantea la novela es que los personajes intentan sobrevivir *al margen* de la composición y la producción de nuevos afectos. La narradora establece en su discurso una relación temporal entre un presente supuestamente desafectado (un presente “de otro siglo”, “carente de marcas”) y un pasado supuestamente afectado por luchas políticas, ideología y militancia. Digo supuestamente, porque lo que la novela pone al descubierto—en el mismo recuento de la narradora—es precisamente lo contrario: tanto en el pasado como en el presente, estos dos personajes han sido incapaces de (dejarse) afectar. El mismo título de la novela, así como el epígrafe, aluden a esta misma idea. Los versos “Jamás el fuego nunca / jugó mejor su rol de frío muerto” pertenecen a “Los nueve monstruos” del poeta vanguardista César Vallejo. En esta novela, Eltit retorna a la vanguardia—se confabula con Vallejo—para ilustrar la contradicción de una vida sin afectos. En una “época carente de marcas”, en este “siglo

que no nos pertenece” y en el que todo “parece todo irreal o prescindible” (23), lo único que permanece y que nos pertenece, parece decirnos Eltit en *Jamás el fuego nunca*, es la intensa marca de los afectos—o, tal como sugiere Vallejo al final de su poema, en estos tiempos de aparente padecimiento, “hay, hermanos, muchísimo que hacer”.

He trabajado aquí obras de diversa índole; acciones de arte tales como el “No +” y *Una milla de cruces sobre el pavimento*; el poema “Congestionamientos”; los distintos textos y fotografías que componen *El infarto del alma*; una novela sobre los límites de una célula política, *Jamás el fuego nunca*; en todas estas obras ha sido posible apreciar las distintas formas que adquiere la ética del encuentro. Esta ética implica poner el cuerpo, afectar y dejarse afectar por otros cuerpos, componer relaciones, formar alianzas y comprometerse en la conformación de un espacio común. Esta ética se actualiza en un rayado en la muralla, en el trazado de una milla de cruces sobre el pavimento, en la co-creación de un libro o de un poema, en la composición de un texto o de un encuadre fotográfico, en la transformación de la escritura y en el complejo aprendizaje de los afectos. Todas estas son distintas modalidades de la confabulación afectiva que pone en marcha Eltit en su práctica artística.

II. Una confabulación *salvaje*: Roberto Bolaño y el retorno de la vanguardia

TODO LO QUE EXISTE: EL CAMPO DE NUESTRA ACTIVIDAD
Y LA BÚSQUEDA FRENÉTICA DE LO QUE AÚN NO EXISTE
(Mario Santiago, *Manifiesto Infrarrealista*)

Si tuviera que asaltar el banco más vigilado de Europa y si pudiera elegir libremente a mis compañeros de fechorías, sin duda escogería un grupo de cinco poetas . . . No hay nadie en el mundo que encare el desastre con mayor dignidad y lucidez . . . Si tuviera que asaltar el banco más protegido de América, en mi banda sólo habría poetas. El atraco concluiría, probablemente, de forma desastrosa, pero sería hermoso.
(Roberto Bolaño, *Entre paréntesis* 109)

0. Propuesta de lectura

Si Roberto Bolaño asaltara el banco más vigilado de Europa o de América, en su banda solo habría poetas—es este hecho, y no el resultado del asalto, lo que volvería hermoso el atraco. Los poetas tienen una posición privilegiada en el mundo literario de Bolaño. En sus relatos y novelas, los poetas a veces actúan como detectives. Pero si en la narrativa de detectives tradicional el detective sigue determinadas pistas e interpreta la evidencia reunida siguiendo un método racional y deductivo que lo lleva finalmente a resolver el misterio inicial, en la narrativa de Bolaño el poeta se basa en pruebas y datos de naturaleza ecléctica y elige los caminos más enrevesados y complejos—absurdos a veces—para encontrar aquello que supuestamente busca.⁵⁹ Como sugiere Juan Villoro, “Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la

⁵⁹ Uno de los detectives que inicia el modelo tradicional es Dupin, protagonista de “The Murders in the Rue Morgue” (1841) de Edgar Allan Poe: “Poe’s crime-solving plot, his focus on the deductive method as the principle of investigation, and his creation of the detective Dupin—a man of superior intellect, shrewd and infallible reasoning, ‘good’ family, and independent means—set the example for the classic type of detective fiction” (Simpson 10). Sobre la narrativa detectivesca tradicional, ver *Form and Ideology in Crime Fiction* de Stephen Knight y *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science* de Ronald R. Thomas.

experiencia en obra de arte. Esto no necesariamente ocurre por escrito. Los poetas de Bolaño viven la acción como una estética de vanguardia. Algunos de ellos escriben cosas que no leemos, otros buscan la gramática del desmadre, todos resisten” (16). De modo que si el detective generalmente actúa de acuerdo a los dictados de *lo probable*, los detectives “salvajes” y los poetas en la obra de Bolaño actúan en el ámbito de *lo posible* y emprenden, para usar las palabras del poeta infrarrealista Mario Santiago, “la búsqueda frenética de lo que aún no existe”.⁶⁰

En *Déjenlo todo, nuevamente*, manifiesto infrarrealista de 1976, un entonces joven Bolaño confiesa: “Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando”. *Los detectives salvajes* (1998) vuelve dos décadas después a ficcionalizar el momento crítico de ese “grito”, pero reinventa la utopía como confabulación. Se trata, como se verá, de la puesta en marcha de una conspiración de vanguardia. Los personajes de la novela, Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García García Madero y Lupe “se lanzan a los caminos” y “lo dejan todo *nuevamente*”. “Nuevamente”, porque su acto viene a significar la vuelta del proyecto pendiente de vanguardia de Cesárea Tinajero, madre del real visceralismo. En la novela, Bolaño ficcionaliza el momento del riesgo y del atrevimiento inicial, el momento

⁶⁰ En *Detective Fiction from Latin America*, Amelia S. Simpson plantea que los relatos detectivescos o policiales de Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Osvaldo Soriano, Gabriel García Márquez, Emilio Pacheco o Vicente Leñero, son efectivos porque “while violating the convention of the genre that prohibits fate or coincidence from playing a role and that demands finally a logical explanation (motive, means, and opportunity) for disorder (usually violence), an alternative logic is offered to replace the original. The substitute, moreover, obeys the logic of a contemporary world that is not explained by reason and in which fate is an unacceptable answer” (185). Pienso que Bolaño no trata de proponer un modo de racionalización “alternativa” al propuesto por la narrativa detectivesca tradicional, y es por eso que me parece acertado el contraste sugerido por Villoro entre la figura del *poeta* en Bolaño y la figura del *detective* en Piglia, el cual sí aparece “como una variante del intelectual” (16). En general, cuando los críticos plantean que Bolaño polemiza con el género policial, lo hacen desde un paradigma de lectura “postmoderno”; ver, por ejemplo, los artículos de Ezequiel Rosso y Magda Sepúlveda.

del arrojo al vacío. El momento del riesgo se relaciona más con la incertidumbre que con la certeza: se trata de un relato sobre lo *posible* y no sobre lo *probable*. Es por eso que la figura del adolescente personificada en el joven poeta Juan García Madero es central en la novela.

En este capítulo, argumentaré que el retorno de la vanguardia en Bolaño aparece desplegado en la *confabulación salvaje* de Cesárea Tinajero y los compañeros de viaje Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero y Lupe. Lo *salvaje* expresa la dimensión intempestiva de la poética del realismo visceral, personificada en la novela primero en Cesárea y luego en Belano, Lima y compañía. En relación a Cesárea y su (única) obra, lo salvaje es también una interrupción de lo letrado. Esto no significa que en la novela se establezca una correspondencia entre lo salvaje y lo iletrado, sino más bien entre lo salvaje y lo *visceral*. Es mediante una confabulación salvaje que los personajes transforman su experiencia y la realidad en una realidad *visceral*. Andra Cobas Carral y Verónica Garibotto sugieren que la figura de Cesárea “condensa el fracaso del proceso de modernización emprendido por la vanguardia en los 20” (167); asimismo, leen en el abandono de Cesárea—así como en el de Belano y Lima—un reconocimiento de su propio fracaso: “una vez asumido el fracaso, la única salida es la disolución” (174). Esta idea del fracaso también aparece en Ignacio Echeverría, conocido lector de Bolaño. Echeverría describe la narrativa de Bolaño como una “epopeya del fracaso y de la derrota de un continente fantasma que alumbró primero el sueño de un mundo nuevo, que animó luego el sueño de la revolución, y que hoy sobrevive únicamente en las formas residuales de la emigración y la bancarrota”, y sugiere que un motivo recurrente de su obra es “la

visión alucinada de una interminable procesión de jóvenes latinoamericanos precipitándose en el abismo . . . acompañada siempre por el llanto desconsolado de quien la contempla (“Bolaño extraterritorial” 441). Como será posible apreciar en *Los detectives salvajes*, el retorno de la vanguardia de Tinajero y el viaje de los real visceralistas por el desierto de Sonora se relaciona con lo posible, con aquello que permanece siempre pendiente. Estos jóvenes poetas no se “precipitan hacia el abismo”, sino que “se lanzan a los caminos”, a la aventura de la literatura.

Es posible considerar la confabulación de estos “detectives salvajes” desde diversos ángulos; uno de los aspectos más importantes de la novela es el modo en el que se articulan pasado y presente. Por un lado, en la novela se conecta el pasado de las vanguardias de los años veinte en México con el presente del diario de García Madero en los años setenta; por otro lado, Bolaño conecta cierto pasado de la novela (el de los años setenta) con el presente de su escritura y de gran parte de los testimonios recopilados en la segunda parte de la novela (los años noventa). Argumentaré que esta doble articulación entre pasado y presente arroja nuevas lecturas sobre la relación entre la producción literaria de los años noventa y “la experiencia de la derrota” ideológica y política de los años setenta. Es la disposición temporal y formal de la novela lo que permite reconocer el carácter transformador del pasado al irrumpir intempestivamente en el presente. Por eso, en mi lectura evoco algunas ideas de Benjamin y Nietzsche sobre la historia y el tiempo. Tal como en el caso de Eltit y Spinoza, también se trata aquí de una lectura confabulada: Bolaño, como Benjamin y Nietzsche, reconoce el carácter pendiente, afirmativo y dinámico del pasado.

En primer lugar, reflexionaré acerca de la relación entre vanguardia, complot y confabulación. Propondré que el retorno confabulado del real visceralismo produce la apertura del presente—esto es, el presente de la escritura de la novela, el fin de milenio. En la segunda parte leeré el retorno de Cesárea y de su proyecto de vanguardia en la ficción. Sugeriré que esta relación entre los real visceralistas y Cesárea hace eco de la relación entre el movimiento Infrarrealista, la vanguardia poética fundada por Roberto Bolaño y Mario Santiago a mediados de los años setenta, y el movimiento estridentista de los años veinte. Así, estridentismo e infrarrealismo retornan en el presente, ad portas del nuevo milenio, en una ficción sobre el retorno salvaje del real visceralismo. En la tercera parte del capítulo, reflexionaré acerca del abandono practicado por Cesárea y por el resto de los personajes. Argumentaré que este abandono no se relaciona a un supuesto fracaso del proyecto vanguardista. Al contrario, la novela se presenta—en la voz de Juan García Madero—como una reflexión sobre la ética del abandono. La novela actualiza en su protagonista (el “joven poeta” García Madero) el presente en su condición de proceso y de devenir, es decir, como algo no definitivo y siempre pendiente, como potencialidad. Como será posible apreciar, esto aparece claramente desplegado en el diario de vida del adolescente García Madero y en el sugerente final de la novela.

1. Vanguardia, confabulación y la apertura del presente

préferer placer des explosifs / entre des pages prématurées,
donner quelques clés pour forcer la révolution – / s’y perdre.
mon seul pouvoir se confond avec ma parole : / quand je m’entends parler
le monde bouge entre mes mots / et j’écoute le bloc de sa réponse.
se concentrer sur les nerfs / ausculter les organes, la voix, / le sang,
faire planer les pensées sous la carte et / veiller en dehors de son cerveau.

il y a toujours un moment pour oser.
(Alain Jouffroy, *Le parfait criminel* xvi)

La obra de Bolaño se caracteriza por un impulso vanguardista: los poetas en sus novelas y relatos desean “transformar el mundo” y “cambiar la vida”. En este sentido, el escritor argentino Rodrigo Fresán sugiere que un acercamiento a Bolaño “y a lo que escribió contagia casi instantáneamente una cierta idea romántica de la literatura y de su práctica como utopía irrealizable” (294). Varios críticos proponen que a la dimensión utópica de esta narrativa subyace a veces un tono crítico e irónico, y sugieren asimismo que Bolaño siempre establece una distancia crítica en su evocación del pasado. Estas ideas aparecen sobre todo en aquellas lecturas que intentan dar cuenta de la dimensión política de la obra del escritor. En varios relatos y novelas de Bolaño aparecen ficcionalizados o evocados desde distintas perspectivas las luchas políticas y los movimientos revolucionarios de los años sesenta y setenta en América Latina, el Golpe de Estado del 11 de septiembre en Chile, la violencia implementada por la dictadura en la sociedad civil y la experiencia del exilio. Así, la crítica ha tendido a leer *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes*, *Amuleto* (1999) o *Nocturno de Chile* (2000)—solo por nombrar algunas—como puestas en escena del fracaso del proyecto político de este período.⁶¹ Esta es, por ejemplo, la lectura que Cobas Carral y Garibotto hacen de *Los detectives salvajes*. Si bien las críticas sugieren que la novela de Bolaño no se agota—a diferencia del resto de la “ficción contemporánea de América Latina” (185), según

⁶¹ Ver, por ejemplo, los artículos de Paula Aguilar, Chris Andrews, Adolfo y Álvaro Bisama, Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto, Marcelo Cohen, Patricia Espinosa, María Luisa Fischer, Ina Jennerjahn, Celina Manzoni, Dino Plaza y Mabel Vargas Vergara.

ellas—en una “mera enunciación de la derrota”, plantean de todos modos que “si el cierre de los 70 es parte de la agenda política de la literatura latinoamericana de los 90, *Los detectives salvajes* funciona como la exitosa puesta en texto de esa clausura” (185; énfasis agregado).⁶²

La particular disposición temporal y formal de *Los detectives salvajes* permite destacar las continuidades existentes entre pasado y presente. La novela se construye a partir de una multiplicidad de voces narradoras que evocan en un pliegue temporal de veinte años (1976 - 1996) y desde distintas perspectivas ideológicas, experiencias personales y lugares geográficos, un pasado relativamente común; estas voces se encuentran a su vez enmarcadas por la voz de un único narrador (Juan García Madero), cuyo diario de vida abre y cierra la novela *en el pasado* (los hechos narrados en la segunda parte se extienden hasta 1996; la novela comienza en 1975 y “acaba” o se cierra en 1976).⁶³ Esta disposición pone en movimiento dos retornos: de los años veinte a los años setenta, de los años setenta a los años noventa. La confabulación salvaje—el retorno de la vanguardia—nos permite reconocer aquellas tramas de la novela que *abren* el

⁶² Macarena Areco también propone una idea similar al leer toda la novela como “un juicio” que Bolaño realiza de la vanguardia.

⁶³ La disposición temporal y estructural de la novela, sumada a la polifonía de voces que componen la segunda parte, ilustran aquello que Celina Manzoni reconoce como uno de los aciertos de la literatura de Bolaño: “Si la pérdida de tradiciones democráticas que parecían tan rotundamente afirmadas en Chile ha fragmentado la Historia, y con ella los lenguajes, la literatura de Bolaño parece proponerse como una respuesta al fracaso de los intentos de construcción de una narrativa a partir de un único punto de vista que además busca perpetuarse en una retórica que formula una política de transacción del olvido. Una voluntad estética orientada a capturar el despliegue de las diferencias, le permite a su vez diferenciarse de la seguridad y también de la banalidad y el adelgazamiento de los intentos de representación mimética, así como abandonar la ilusoria y antigua eficacia colocada en las verdades dichas con estridencia, para adoptar en su lugar los lenguajes de la reflexión, no sólo estética sino también ética y política” (“Narrar lo inefable” 42).

presente. De modo que en oposición a lo planteado por Cobas Carral y Garibotto, la novela se articularía como la puesta en escena—o en texto—de una apertura del presente, y no de una clausura del pasado (o del presente).

Esta apertura del presente se relaciona directamente con la confabulación puesta en marcha por los personajes. Existen otras nociones que, tal como la de confabulación, implican el urdimiento de una trama, de un plan. En una confabulación, en un complot o en una conspiración, la realidad es percibida como un tejido, en el cual los hilos se urden o se traman, hilos previos se *des*-atan y se vuelven a atar. A la vez, como consecuencia, algo se *desata*: una revolución o un crimen, una fuga o una intervención. También se desata una *ficción*, esto es, el relato del plan, la enunciación del *plot*: toda confabulación y todo complot tienen como fundamento una *ficción* por cuanto ambas nociones se relacionan directamente con las nociones de “fábula” e “historia” (con-fabulación, complot). En definitiva, toda confabulación y todo complot se relacionan de manera significativa con el acto concreto de narrar, tal como propone Ricardo Piglia. Para Piglia, la particularidad del complot radica en que se trata de “una ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está siempre en duda” (“Teoría del complot” 32). Piglia pone de manifiesto la estrecha relación entre complot y relato, “entre narración y amenaza” (32). Según Piglia, el Estado construye ficciones que se presentan como *la verdad*, por lo que la tarea del escritor sería trabajar y expandir el dominio de lo apócrifo, las falsificaciones, el complot y el plagio.⁶⁴

⁶⁴ Dice Piglia: “Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y

Una lectura de *Los detectives salvajes* nos obliga a reconsiderar la teoría de Piglia. En el momento de su publicación (1998), la ficción que relata el Estado es la ficción del fin del relato: el fin de la ideología, el fin de la historia. El Estado, y en el contexto neoliberal, el Mercado, dicen que funcionan: funcionan en el ámbito de lo probable y de lo administrable, en el terreno de los hechos y las evidencias, de sus causas y sus efectos. Esta es, se puede decir con Bergson, la *fabulación* del Estado y del Mercado. En este contexto, la tarea del escritor no consiste solo en expandir el dominio de lo apócrifo. En el régimen de la *función* y de la administración, el escritor trama confabulaciones que le otorgan, en las palabras de Bergson, un excedente de fuerza. Este excedente de fuerza, tiene que ver en el caso de Bolaño, con una apertura del presente, con un rescate de la potencialidad transformadora en/del presente.

En toda confabulación se urde o se trama un plan, un evento, un siniestro—el robo del banco más vigilado de Europa por una banda de cinco poetas, por ejemplo—y al mismo tiempo, se elabora un relato que es el recuento de dicho plan. Bergson describe el producto de la fabulación como una falsificación (*contrefaçon*): la fabulación es una imitación que actúa a veces en contra o en detrimento de la inteligencia, *una falsificación de la experiencia*.⁶⁵ De esta definición se desprende el carácter marginal, clandestino y criminal de la confabulación, lo que resulta tremendamente significativo en relación a la

dice” (*Tres propuestas para el próximo milenio* 22). Dos aportes críticos importantes sobre la relación entre lo apócrifo y lo político en la literatura de Ricardo Piglia son el de Avelar en *Alegorías de la derrota* y el de Santiago Colás en *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*.

⁶⁵ En la traducción al inglés se utiliza la palabra *counterfeit*, cuya acepción también se relaciona a la falsificación de monedas, a la intención de hacer pasar por genuino algo que no es. Ver Bergson, *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion* 113-15; Deleuze, *Bergsonism* 108.

narrativa de Bolaño. Para Bolaño—y la imagen es de Alain Jouffroy—el poeta es *le parfait criminel*. Si bien en *Los detectives salvajes* la confabulación sí tiene un espíritu falsificador y criminal—en el sentido de que actúa en contra de la inteligencia letrada, la inteligencia de las Bellas Letras—esta confabulación es de una índole particular: no hay en la novela ni una estafa, ni un chantaje, ni el plan de un crimen (al menos no de manera evidente).⁶⁶

En la novela se narra una confabulación *salvaje*, y con este apelativo evoco el carácter a la vez romántico, anacrónico, beligerante, absurdo, radical y poético del realismo visceral. Ya en el mismo título de la novela, *Los detectives salvajes*, aparece enunciado cómo los personajes se relacionan con la realidad: no se comportan como detectives, ya que siguen métodos enrevesados, toman decisiones apresuradas y su actuar solo puede explicarse en términos contingentes; sin embargo, tampoco “se comportan” como poetas porque no escriben. En definitiva, se trata de individuos que siempre actúan fuera de la norma, fuera de lo normativo: siempre actúan de manera *salvaje*. *Salvaje* es la polémica banda integrada por Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero y Lupe, banda que parte en 1976 hacia el desierto de Sonora para encontrar a la madre del realismo visceral, la también *salvaje* poeta de vanguardia Cesárea Tinajero.

⁶⁶ A pesar de que en la novela sí hay un crimen, no es posible determinar si se trata de un crimen planeado o no. Volveré a discutir este asunto más adelante.

2. El eterno retorno de la vanguardia

En sus famosas Tesis (“Sobre el concepto de historia”), Walter Benjamin propone que la relación entre el presente y sus posibles futuros depende del reconocimiento del pasado como un momento incompleto, todavía pendiente. Para Benjamin, es la incompletud del pasado lo que le otorga el potencial transformador al presente:

Una felicidad que pudiera despertar envidia en nosotros la hay sólo en el aire que hemos respirado, en compañía de hombres con quienes hubiésemos podido conversar, de las mujeres que podrían habérsenos entregado. En otras palabras, en la representación de la felicidad oscila inalienablemente la de la redención. Con la representación del pasado que la historia hace asunto suyo ocurre de igual modo. El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora? . . . Si es así, entonces existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Entonces hemos sido esperados en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una *débil* fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho. No es fácil atender a esta reclamación. El materialista histórico lo sabe. (*La dialéctica en suspenso* 48; énfasis en el original)

Oyarzún plantea que el carácter mesiánico de la propuesta de Benjamin depende por completo en la relevancia otorgada al pasado, el cual “configura la temporalidad del tiempo” (“Cuatro señas” 29). Según Oyarzún,

El futuro, concebido como diferencia del presente, como hiato que se abre en éste, irresuelto, proviene, no de unas virtualidades que estarían alojadas e implicadas en dicho presente, sino del pasado en cuanto pendiente. La diferencia del presente del cual *puede* brotar el futuro es la fisura que el pasado pendiente inscribe en el presente. Que el pasado permanece pendiente, esto es lo decisivo en la concepción benjaminiana. (29: énfasis en el original)

El carácter pendiente del pasado se expresa, entonces, en su vuelta en el presente. La fuerza de esta vuelta, tal como es descrita por Benjamin en la tesis citada, es “débil”.

La fuerza débil resalta la borradura del pasado en el presente, borradura que es la marca de la no realización del pasado en su propio presente (Oyarzún, “Cuatro señas” 31).⁶⁷ El presente que sabe atender “la reclamación” del pasado acoge esa reclamación sin apropiarse del pasado. El juego “evocativo” que se activa entre presente y pasado es de particular importancia en las tesis de Benjamin: no se trata de la evocación del pasado como algo acabado, *ya pasado*, sino que se trata de “la escucha de una *vocación* que llama desde lo pretérito (el ‘eco de las voces muertas’)” (Oyarzún 32; énfasis en el original).

En *Los detectives salvajes*, la fuerza débil del pasado en el presente aparece encarnada en el personaje de Cesárea Tinajero, la poeta madre del realismo visceral. Cesárea abandona su carrera literaria y su círculo de amigos en el DF para irse a Sonora, verdadero “páramo cultural” en la opinión de su amigo Amadeo Salvatierra (460). Salvatierra le pierde el rastro, pero conserva un ejemplar de *Caborca*, la revista fundada por Cesárea y en donde aparece “Sión”, el único poema publicado por ella. Los nuevos real visceralistas se sienten inmensamente atraídos por el proyecto del eslabón perdido de la historia literaria mexicana, por lo que deciden partir a los desiertos de Sonora a buscar a Cesárea Tinajero, la poeta perdida de (o por) la vanguardia. Es en la *vuelta al presente* (los años setenta de Arturo Belano y Ulises Lima) de aquel pasado encarnado por Cesárea Tinajero en los años veinte, como aparece en el presente la borradura que es Cesárea

⁶⁷ “La ‘fuerza fuerte’ proyecta el presente al pasado como un haz de luz que sólo destaca los perfiles que corresponden a los rasgos de dicho presente. En la medida en que trae a presencia el pasado de este modo, una ‘fuerza fuerte’ es una fuerza presente, y es el presente de la fuerza. Pero el presente de la fuerza es, como operación de esta última, *dominación*. Una ‘fuerza fuerte’ es, pues, una fuerza que ejerce el dominio en el presente y sobre el presente en el cual se ejerce. Su acreditada forma verbal es el ‘*es*’, que refiere a ‘dominio’” (Oyarzún, “Cuatro señas 31; énfasis en el original).

Tinajero y su proyecto poético-vital de vanguardia. Belano y Lima no se apropian del pasado del realismo visceral de Cesárea para su propio uso en el presente, sino que acogen su proyecto como pasado al devenir ellos mismos real visceralistas en un acto cargado de romanticismo y necesariamente *anacrónico*. Es mediante este acto como se resalta la borradura de ese pasado en tanto pasado—el pasado *es* pasado, como diría Bergson—en donde se expresa el carácter *todavía pendiente* del proyecto vanguardista de Cesárea Tinajero.

El movimiento temporal que se despliega de *Los detectives salvajes* evoca el eterno retorno nietzscheano y el momento del mediodía. Asimismo, la necesidad y la contingencia aparecen intrincadas de un modo nietzscheano en el devenir de los real visceralistas, especialmente en el devenir adolescente de García Madero. En las entradas finales de su diario García Madero se encuentra en esta posición del mediodía nietzscheano, lo cual hace aparecer en el final mismo de la novela la pura potencialidad de la ficción. Dice Nietzsche: “If the world had a goal, it must have been reached. . . . If it were in any way capable of a pausing and becoming fixed, of ‘being’, if in the whole course of its becoming it possessed even for a moment this capability of ‘being’, then all becoming would long since have come to an end, along with all thinking, all ‘spirit’” (*The Will to Power* 546). Aquí aparece expresado uno de los motivos centrales en Nietzsche, esto es, pensar la posibilidad del devenir (*becoming*).⁶⁸ Si, tal como plantea

⁶⁸ Deleuze plantea que el devenir es el fundamento del eterno retorno en *Nietzsche & Philosophy*: “How does the thought of pure becoming serve as a foundation for the eternal return? All we need to do to think this thought is to stop believing in being as distinct from and opposed to becoming or to believe in the being of becoming itself. What is the being of that which becomes, of that which neither starts nor finishes becoming? *Returning is the being of that which becomes (Revenir, l’être de ce qui devient)*” (48).

Nietzsche, el universo fuera capaz de detenerse y mantenerse fijo, solo existiría el ser y no el devenir, de modo que pensar el cambio no sería posible. El problema, según Nietzsche, es que el mundo está dominado por el “blind power of the factual and tyranny of the actual” (*Untimely Meditations* 106).

El eterno retorno y el mediodía permiten pensar el advenimiento de lo posible (o de los “mundos posibles”, según Nietzsche) y conjugan, tal como lo propone Alenka Zupančič, la necesidad y la contingencia:

In a certain sense, one could say that the perspective of noon constitutes a point from which one sees life as something that can turn in many different ways and directions, not necessarily following the path it (seemingly) follows. Yet, if this perception of different possibilities or different “possible worlds” (which Nietzsche also emphasizes) has a liberating effect, this is not because it would suggest a sort of fundamental openness of being, one where we could freely choose among these possibilities, and simply change the course of our lives. Instead, the liberating effect resides in the fact that, from the perspective of noon, we see the very necessity (of what *is*) in the light of contingency (with the additional qualification that to welcome contingency implies embracing necessity). (160-1; énfasis en el original)

Para Nietzsche, el momento presente no *es*, no posee una entidad fija ni estable, sino que se constituye *pasando*, es un devenir; lo mismo es posible observar en Bergson (*Bergsonism* 55). Como dice Deleuze, “[the] present must coexist with itself as past and yet to come” (*Nietzsche & Philosophy* 48); en definitiva, si el presente nunca dejara de ser presente, el pasado nunca podría constituirse en el tiempo.⁶⁹ Esto no significa que el

⁶⁹ En su lectura de Bergson, Deleuze plantea una idea similar sobre la relación entre pasado y presente: “We are too accustomed to thinking in terms of the ‘present.’ We believe that a present is only past when it is replaced by another present. Nevertheless, let us stop for a moment: How would a new present come about if the old present did not pass at the same time that it *is* present? How would any present whatsoever pass, if it were not pass *at the same time* as present? The past would never be constituted if it had not been constituted first of all, at the same time that it was present. There is here, however, a fundamental position

eterno retorno sea el retorno de “lo mismo”, de un mismo pasado completo (“uno”) que se repite en el futuro, sino todo lo contrario, sugiere Deleuze:

The eternal return is . . . an answer to the problem of *passage*. And in this sense it must not be interpreted as the return of something that is, that is “one” or the “same”. We misinterpret the expression “eternal return” if we understand it as “return of the same”. It is not being that returns but rather *the returning itself that constitutes being* insofar as it is affirmed of becoming and of that which passes. (48; énfasis agregado)⁷⁰

El eterno retorno es el momento del encuentro entre el pasado y el futuro.

Zupančič plantea que este encuentro afecta tanto al pasado como al futuro, y es el instante en que aparece lo *eterno del retorno*:

Nietzsche’s “eternity” refers not to the endless circling of time, but to those rare moments when this circularity *appears*, becomes tangible for us in the encounter of two temporalities –the encounter that distinguishes the event as such. In other words (and articulated in a fashion that deviates from the standard, traditional logic of time as the “future” imperceptibly passing into “past”), *the event is always an encounter of the future and the past, something that affects the past as well as the future*. (21; énfasis agregado)

El eterno retorno es un evento *intempestivo* que irrumpe en el presente y marca el encuentro de dos temporalidades a la vez distantes y contiguas, distintas y cercanas.

En *Los detectives salvajes*, Bolaño hace aparecer la circularidad del eterno retorno en el encuentro de dos temporalidades. Es fundamental en este sentido la dimensión estratégica del eterno retorno, ya que hace evidente la relación entre retorno y

of time and also the most profound paradox of memory: The past is contemporaneous with the present that it has been” (*Bergsonism* 58).

⁷⁰ Elizabeth Grosz propone una lectura similar a la de Deleuze: “The eternal return in no way renders the future more predictable; if anything, it ensures that the connections between present and future are not simply one-way, where the present causally prestructures future effects but two-way, in spite of causal connections, other relations . . . also emerge without predictability to link the future, and the past, to the present.” (*The Nick of Time* 146)

confabulación. En otras palabras, es importante pensar por qué en un determinado momento una práctica dada por pasada, perdida o fracasada “deja oír su reclamo” (como diría Benjamin). Los protagonistas de *Los detectives salvajes* retornan a Cesárea y al real visceralismo porque ven ahí el momento de una posibilidad, la proposición de una realidad alternativa y de nuevas formas de experiencia poética y vital; en definitiva, la posibilidad de una *confabulación* en el presente. Bolaño ficcionaliza en la década de los noventa el llamado de los infrarrealistas en los años setenta: “desoír el fracaso y reinventar la vanguardia” (Idez y Baigorria).

Es pertinente en este sentido considerar un retorno con el cual el real visceralismo se relaciona de manera más o menos especular. Desde un punto de vista cronológico, los hechos narrados en la novela en el diario de García Madero y los testimonios de algunos de los personajes en la segunda parte corresponden al período en el que aparece el movimiento infrarrealista en México, fundado (entre otros) por Mario Santiago y Roberto Bolaño entre 1975 y 1976. La vuelta del infrarrealismo al estridentismo puede explicarse en términos de identificación: los poetas infrarrealistas se reconocen en el estridentismo en tanto vanguardia olvidada, marginada. Para algunos críticos y escritores tales como Jaime Torres Bodet, Raúl Leiva, Antonio Castro Leal, José Joaquín Blanco, Antonio Latorre e incluso Carlos Monsiváis, el estridentismo no pasa de ser una imitación de ismos europeos (sobre todo del futurismo) y es a veces descalificado al ser comparado con el grupo de Contemporáneos.⁷¹ Así, este retorno de la vanguardia del estridentismo

⁷¹ El crítico argentino Luis Mario Schneider fue uno de los primeros en rescatar el movimiento estridentista, cuando en 1970 publicó en México *El estridentismo o una literatura de estrategia*. Aquí se presentan una serie de documentos históricos relacionados al movimiento. Hay varias ediciones ampliadas

de los años veinte a mediados de los años setenta en el infrarrealismo retorna a su vez en los años noventa con *Los detectives salvajes*, en la forma de un relato sobre los avatares del real visceralismo.

Los infrarrealistas reconocen una relación de contigüidad y continuidad entre su proyecto y el desaparecido proyecto del estridentismo. Lo mismo ocurre con los real visceralistas y Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*; los poetas real visceralistas comprenden el proyecto todavía pendiente de Cesárea, pero no lo completan, sino que lo acogen en su incompletud. Es posible decir con Benjamin que el carácter pendiente del pasado llama a la confabulación en el presente; con Nietzsche, que este retorno del proyecto de vanguardia —estridentismo o real visceralismo— expresa su condición de proyecto pendiente. Entonces, ¿cuál es la estrategia contingente de Bolaño en los años noventa al ficcionalizar sobre el proyecto revolucionario artístico y político de los años setenta y sobre la importancia del retorno de la vanguardia en este proyecto?

La década de los setenta es, en México, América Latina y Occidente, una década de quiebres y rupturas. Como sugiere Eric Hobsbawm, “The student revolt of the late 1960s was the last hurrah of the old world revolution. It was revolutionary in both the ancient utopian sense of seeking a permanent reversal of values, a new and perfect

posteriores (UNAM en 1985, y 2007, Conalcuta en 1997). Luego del trabajo de Schneider, aparecieron numerosos trabajos y actos de “revaloración” del estridentismo, sobre todo en los ochenta. Ver *El Estridentismo; memoria y valoración*, libro en el que se compilan una serie de trabajos recogidos del Simposio realizado en Jalapa en 1982; Clemencia Corte Velasco, *La poética del estridentismo ante la crítica*; Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*. Otro ejemplo de reconocimiento es el Homenaje Nacional al Estridentismo y a Germán List Arzubide, del cual forma parte la exposición *El Estridentismo, un gesto irreversible* montada en el Museo Nacional de la Estampa en 1998. Esta muestra fue luego publicada en forma de catálogo por el Museo de Bellas Artes de México: *El Estridentismo, un gesto irreversible*.

society, and in the operational sense of seeking to achieve it by action on streets and barricades, by bomb and mountain ambush” (446).⁷² Cabrera López sugiere por eso “que los años setenta comenzaron [en] 1968 y terminaron cuando los proyectos culturales inspirados por aquel izquierdismo y una serie de intensos acontecimientos posteriores, se agotaron o cambiaron de signo” (163). Es en este contexto ideológico y político que Bolaño vuelve sobre las huellas de la vanguardia estridentista y funda el infrarrealismo en México.

En 1976 Bolaño publica en *Plural* dos textos relacionados al movimiento estridentista: el primero, una breve introducción titulada “El estridentismo”, seguida de extractos del manifiesto estridentista *Actual No. 1* de Maples Arce. Bolaño intercala en su presentación versos de Jouffroy:

Yo no pienso, yo muerdo. Para Alain Jouffroy, el artista de vanguardia es el primero en *arriesgarse*, el primero en tirarse al agua. . . . el que, por sobre todo, subvierte la cotidianidad, transformando y transformándose. *Yo no muerdo, yo me araña.* Y se necesitaba tener un espíritu muy heroico para sobrevivir y crear y difundir una poesía nueva en el México de 1928: un movimiento que no antecede a la revolución, pero que se va extinguiendo con esta revolución. . . . *Yo ya me cansé de arañarme; mejor me voy.* En México los estridentistas se van, los “contemporáneos” se quedan, la paz vuelve a casa. (49; énfasis en el original)⁷³

⁷² Hacia 1976, están gobernados por regimenes militares: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Ecuador, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú y Uruguay. Los únicos países que todavía presentan una posibilidad revolucionaria hacia finales de los años setenta son Nicaragua y El Salvador. Así, al período revolucionario de los años sesenta lo sigue uno de los períodos más oscuros y violentos de la historia de la región. Ver Hobsbawm 433-60.

⁷³ Además de la afinidad poética y artística que siente Bolaño por Jouffroy, la mención del poeta francés es significativa en este texto porque Jouffroy también “retorna” a la vanguardia del surrealismo y a la poesía de Arthur Rimbaud como parte de su propio proyecto artístico. Ver *La vie réinventée: L’explosion des années 20 à Paris* y *Arthur Rimbaud et la liberté libre*.

El segundo texto se titula “Tres estridentistas en 1976”, y consiste en una entrevista realizada por él mismo a Arqueles Vela, Maples Arce y List Arzubide. Es posible establecer un nexo entre esta entrevista realizada por Bolaño y la entrevista realizada por Belano y Lima a Amadeo Salvatierra en *Los detectives salvajes*. El testimonio de Amadeo es el único de todos los reunidos en la segunda parte de la novela que *siempre* ocurre en enero de 1976: con Salvatierra, el lector siempre retorna a ese año. Así, el testimonio de Salvatierra, articulado como una evocación constante de Cesárea Tinajero, acentúa en la novela el retorno de la poeta: mientras todos los testimonios se van sucediendo en el tiempo (desde enero de 1976 hasta diciembre de 1996), el testimonio intercalado de Salvatierra siempre vuelve a situar el discurso en la misma larga noche de enero de 1976. Asimismo, el testimonio de Salvatierra abre y cierra la segunda parte de la novela: *Los detectives salvajes* (1976 – 1996), comienza y termina, de este modo, en 1976.

Para Bolaño, el movimiento estridentista “se va extinguiendo con la revolución”; los estridentistas “se van” y con los contemporáneos la “paz vuelve a casa”.⁷⁴ Hay algo a fines de la década del veinte que se extingue, que desaparece, y es esto lo que vuelve anacrónico y romántico el “espíritu heroico” del estridentismo. El estridentismo intenta “sobrevivir y crear y difundir una poesía nueva” en un momento que ya se extingue el

⁷⁴ El comentario de Bolaño sobre los contemporáneos es irónico. Con los contemporáneos “la paz vuelve a casa” porque desde la perspectiva de Bolaño, los contemporáneos son parte del *establishment* literario y cultural. Para Bolaño, el estridentismo es una vanguardia “a la intemperie” (y utilizo aquí una imagen recurrente de Bolaño al referirse a la “verdadera” poesía; ver *Entre paréntesis* 86-89).

ímpetu revolucionario.⁷⁵ El estridentismo, en el discurso de sus propios integrantes, se caracteriza por ser un movimiento contingente. Así lo sugiere Arqueles Vela:

El estridentismo se diferencia de otros movimientos de vanguardia en su posición actualista. Intentaba crear un arte para el presente y no para el pasado. El ultraísmo español, el futurismo italiano proclamaron un arte más allá de la realidad inmediata; el estridentismo, un arte circunstancial y de tendencia; un arte de lucha. Fue un levantamiento literario de carácter anarquista con visos románticos. (*Literatura Universal* 490)

La potencialidad del estridentismo, para Bolaño, radica en el modo en que conjuga sobrevivencia e ímpetu poético. Este *élan* vuelve en la poesía infrarrealista.⁷⁶ En la década *larga* de los setenta, el inicio de la escritura coincide con el triunfo momento de la indiferencia y la seguridad. Así se lee en el “Arte poética” de Bolaño: “Empiezo a escribir cuando el alba se desmaya por las chimeneas y uno a uno los programas de radio van extinguiéndose . . . / Empiezo a dibujar, a escribir cartas, a tratar de reconocer lo que no veré más, entre el espacio que hay de la palabra ternura a la palabra indiferencia, entre lo que media de la frase déjalo todo, a la frase terreno firme o caras conocidas” (*Muchachos desnudos* 139). El poeta reconoce que su gesto ocurre a destiempo, que comienza tarde. Sin embargo, Bolaño finaliza enunciando la potencialidad de un complot constituido por semillas “salvajes”: “Semillas armoniosas y *salvajes* que ruedan que se coagulan que ruedan: *el parpadeo experimental de los complots*” (140; énfasis agregado). Quizás no haya imagen más elocuente que esta para describir a la madre del real

⁷⁵ Bolaño evoca en esta cita el momento del fin del estridentismo y el momento posterior a la lucha armada de la Revolución, es decir, el momento de su consolidación a nivel estatal, oficial.

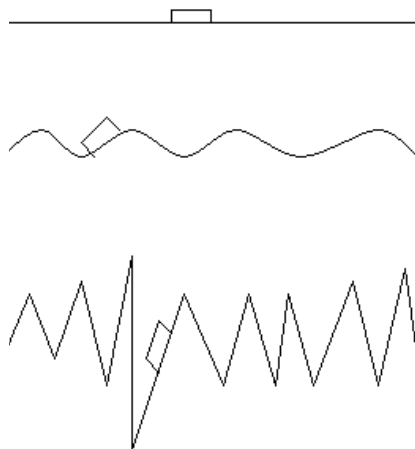
⁷⁶ En el prólogo a *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego: once jóvenes poetas latinoamericanos* (1979)—antología a cargo de Bolaño y publicada en Extemporáneos—Miguel Donoso Pareja plantea que la poesía de Bolaño “se mueve dentro de un ‘vitalismo’ que la mantiene, sin duda, en ‘proceso’” (32).

visceralismo, Cesárea Tinajero: una semilla salvaje, el parpadeo experimental de un complot.

Cesárea personifica en *Los detectives salvajes* el carácter pendiente de la vanguardia, y ella misma parece ser consciente de ello en su propio presente; esta autoconciencia se revela cuando al despedirse de su amigo Amadeo Salvatierra le dice que “la Revolución Mexicana iba a llegar en el siglo XXII”, lo que Salvatierra considera “un disparate incapaz de proporcionarle consuelo a nadie” (461). Cesárea se abandona y lo deja todo porque intuye que esa es la única manera de actuar en un presente en el cual el evento de la Revolución Mexicana *todavía no ha ocurrido*. Años después, ya instalada en el norte del país, en Santa Teresa, vuelve a evocar esta idea frente a su amiga la maestra: “Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquéllos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico” (596).⁷⁷ Cesárea Tinajero personifica la creación poética de vanguardia en “la periferia de la periferia” como sugiere Grinor Rojo (“Sobre *Los detectives salvajes*” 66). Su único poema conocido, “Sión”, actúa como una verdadera interrupción de lo literario en su abstención del uso de la palabra:

⁷⁷ La mención de esta fecha no es casual. En las novelas de Bolaño aparece este año en el relato de Auxilio en *Amuleto*, y en la título de su novela póstuma, *2666* (2004). El año 2666 expresa en estas narrativas aquel momento futuro que todavía no es: así, este porvenir asume a veces la forma del desastre y del horror (como en *2666*), del olvido (como en *Amuleto*, 77) o se evoca como el momento de la revolución (así lo sugiere Cesárea en *Los detectives salvajes*).

Sión



(376)

Salvatierra confiesa que nunca ha podido entender ni descifrar “Sión”, el único legado poético de Tinajero. Después de observarlo detenidamente, Belano y Lima le dicen que no hay nada que entender, que se trata de una broma: el poema evoca un barco en un mar en calma, luego en uno con olas, y por último en uno totalmente quebrado; el título del poema, “Sión”, “en realidad esconde la palabra *Navegación*” (400).⁷⁸ Lima, o tal vez o Belano (Salvatierra dice que no recuerda quién fue), afirma que de pequeño soñaba con las tres líneas, la recta, la ondulada y la quebrada. Si la línea recta le producía un sueño placentero y la ondulada le causaba mareo, al llegar a la quebrada, dice el personaje, “lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era *como si me rajaran*, no por fuera sino por dentro, *una rajadura que empezaba en el vientre* pero que pronto experimentaba también en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor sólo era posible escapar despertando, aunque el despertar no era precisamente fácil” (400; énfasis

⁷⁸ Este dibujo aparece también en el libro *Amberes* (2002), y es parte del fragmento titulado “El mar”.

agregado). Belano y Lima le dicen a Salvatierra que el poema de Cesárea es una broma; sin embargo, la descripción de este sueño sugiere otras posibles interpretaciones.

La mención de la “rajadura” en la descripción del sueño permite interpretar el poema de Cesárea como una imagen del potencial transformador del arte, imagen que expresa el ímpetu vanguardista de Cesárea. Si la línea recta es el horizonte de la realidad, la línea quebrada es la rajadura producida por el arte, acto en el cual se transforma la realidad. “Sión” evocaría así palabras tales como revolución, interrupción, irrupción, transformación y, por supuesto, confabulación. Hay que destacar el carácter no académico del gesto evocado: el poema se titula “Sión”, lo que daría como resultado una *revolución* o una *transformación*. Se trata, en definitiva, de una *confabulación* en contra de lo letrado: Sión grafica la *irrupción* de una lengua “salvaje” en la lengua letrada. El poema de Cesárea aparece como un golpe a lo literario y también como un golpe a la lengua misma. Asimismo, el sufijo “sión” evoca el carácter no-definitivo del proyecto de Cesárea, su condición de proceso: me refiero aquí a “sión” en oposición a los numerosos “ismos”, las numerosas “escuelas” de vanguardia. El poema de Cesárea no pretende fundar un nuevo “ismo” sino que evoca un acción salvaje.⁷⁹ El poema de Cesárea se instala en lo que Bolaño denomina “el territorio de las colisiones y los desastres”, actúa como una *irrupción* que provoca una fractura en el calmo horizonte. “Sión” puede también ser leído como el autorretrato de Cesárea Tinajero, la primera poeta real

⁷⁹ Noé Jitrik descata el carácter programático de la vanguardia al oponer la noción de “irrupción” a la de “planificación”: “más que una irrupción es una planificación, con una finalidad, con una disposición de medios, una evaluación de recursos, un tiempo de su empleo” (18).⁷⁹ El realismo visceral como forma ficcionalizada (y por ende, potencial) de la vanguardia pone entre paréntesis el carácter programático que destaca Jitrik: mi lectura de “Sión” así lo demuestra.

visceralista; el poema evocaría así el evento o la *irrupción* que personifica Cesárea Tinajero en el presente.

La irrupción aparece, como gesto, no solo en el poema de Cesárea sino que también en varios momentos de la novela. Los nuevos real visceralistas constantemente irrumpen en fiestas, reuniones, eventos. Así, la primera vez que los real visceralistas *irrumper* en el taller de Álamo, García Madero apunta en su diario:

Por un momento pensé que tal vez había ocurrido algo en la universidad, una balacera en el campus de la que yo no me hubiera enterado, una huelga sorpresa, el asesinato del decano de la facultad, el secuestro de algún profesor de Filosofía o algo por el estilo. . . . *Pero la poesía (la verdadera poesía) es así; se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos* que según dicen presienten algunos animales especialmente aptos para tal propósito. . . Lo que sucedió a continuación fue atropellado pero dotado de algo que a riesgo de ser cursi me atrevería a llamar maravilloso. Llegaron dos poetas real visceralistas. . . . (15; énfasis agregado)

Con este hecho, registrado el 2 de noviembre, García Madero inicia su diario de vida (que es, a su vez, el inicio de la novela). Es notable que todos los *posibles* eventos enunciados por García Madero son posibles conspiraciones, posibles confabulaciones: una balacera, un asesinato, una huelga sorpresa, un secuestro. Lo que ocurre, si bien no es ninguno de los presumidos hechos, no deja de estar cargado de violencia y no deja de ser, a su manera, una confabulación. Lo que ocurre, la irrupción de dos poetas real visceralistas en el taller de Álamo, es para García Madero un evento “maravilloso”. El joven poeta no duda en sumarse al grupo de Belano y Lima y *cambiar su vida*, abandonarlo todo: su carrera (Derecho), su casa, sus tíos (con quienes vive porque es huérfano). Bolaño comienza la novela con la irrupción de los poetas real visceralistas en un taller de poesía universitario, de modo que es la irrupción de la “verdadera” poesía en el ámbito de la

poesía “académica”, en el ámbito de las Bellas Letras, lo que da inicio a la novela, lo que pone en marcha el motor de la ficción.

En 1976, cuando Lima y Belano finalmente encuentran a Cesárea, la matan por accidente. Rojo sugiere, sin embargo, que no se trata de un accidente; para el crítico, el viaje de Belano y Lima al norte de México tendría como finalidad no solo encontrar a Cesárea, sino que precisamente matarla, *matar a la madre*.⁸⁰ Según Rojo, la “muerte de Cesárea Tinajero, primera vanguardista de México, es . . . la muerte de una cierta manera de concebirse el escritor a sí mismo y de concebir su creación. Es, en buenas cuentas, la muerte de un arte y una literatura de los que Octavio Paz, personaje también de la novela. . . es el más celebrado de sus representantes” (73). Es importante detenerse en la cuestión planteada por Rojo en relación a la muerte de Cesárea, ya que esta muerte (¿crimen o accidente?) arroja luces sobre el modo en el que la contingencia y la necesidad aparecen intrincadas en la novela.⁸¹ Desde mi perspectiva, el conflicto con la lectura de Rojo es que Paz y Tinajero representan en la novela dos modos totalmente opuestos del “ser poeta” y de concebir la poesía. Octavio Paz aparece como un verdadero burócrata de la literatura, una especie de escritor súper estrella: publica numerosos libros y antologías, figura en las fiestas y en las tertulias donde los real visceralistas constantemente irrumpen. De hecho, la beligerancia de los actos de los real visceralistas

⁸⁰ Dice Rojo: “si tomamos en serio las recomendaciones de Freud y Bloom, al precursor bloomiano es preciso descubrirlo, seguirlo y *por fin matarlo*. Condición para la vida y quehacer del joven poeta, para el sacudimiento definitivo de su condición primeriza y disminuida, de su condición de ‘efebo’, es, desde este . . . punto de vista, la eliminación del precursor” (“Sobre *Los detectives salvajes*” 72). Sobre *Los detectives*, además de los artículos ya citados, ver también Alan Pauls, Carlos Labbé y Ricardo Martínez.

⁸¹ Según Cobas Carral y Garibotto, “la muerte de la madre del real visceralismo es el origen del fin del segundo movimiento” (172).

es tal que Luis Sebastián Rosado teme que los real visceralistas planeen secuestrar al aclamado poeta (*Los detectives salvajes* 171).

Belano y Lima no planean “matar” a la madre: su proyecto poético no es un proyecto *à la Paz*, es decir, ellos no intentan romper con el pasado para fundar algo nuevo, lo que Paz describe como “la tradición de la ruptura” característica de la modernidad.⁸² El retorno de la vanguardia como confabulación despliega el carácter colaborativo entre pasado y presente; y si bien en la novela hay crímenes, la confabulación salvaje de estos poetas es de otra índole. En la novela se cometen dos crímenes: la muerte de Alberto, el padrote de Lupe y la de su amigo el policía. De todos modos, no se trata de crímenes planeados. Es precisamente aquí donde entra en juego la relación entre contingencia y necesidad, y esto permite interpretar de otro modo la muerte de Cesárea. En un momento de su recorrido por el norte, lo *único* que García Madero apunta el día 16 de enero es: “Belano ha comprado un cuchillo” (584). García Madero no se pregunta por qué Belano ha comprado un cuchillo: simplemente, da cuenta del hecho. Algunos días después, el día del fatal encuentro con Alberto y el policía, García Madero nota que Belano saca el cuchillo “comprado en Caborca” para matar a Alberto (604).

Aunque no es posible determinar del todo si Belano planeaba matar a Alberto y por eso compra el cuchillo, o si es algo que se le ocurre en el momento en que Alberto decide llevarse a Lupe, me inclino por esta segunda opción. Belano y Lima demuestran con su actuar que su estrategia es siempre contingente; eso es lo único que se puede

⁸² Ver *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* de Octavio Paz.

inferir del testimonio de los testigos más cercanos, ya que Belano y Lima nunca narran. Sus voces y sus opiniones, siempre aparecen mediadas en la novela. García Madero deja constancia de que Lima y Belano no comparten con él ni con Lupe toda la información; a veces no responden a sus preguntas (587), hay asuntos de los que García Madero “no tiene idea” (591). Sin embargo, a pesar de la incertidumbre constante y de que a veces tiene “ganas de llorar” y “se siente enfermo” en momentos de peligro (603), García Madero al final siempre se arroja al vacío. Esta es una de las cualidades fundamentales de la confabulación *salvaje* de los real visceralistas: una confabulación que abraza la necesidad en la contingencia, una confabulación de poetas que “encaran el desastre con dignidad y lucidez”.

El desastre, en este caso, es el encuentro con Alberto y el policía justo en el momento en que han dado con el paradero de Cesárea: “Hemos encontrado a Cesárea Tinajero. Alberto y el policía, a su vez, nos han encontrado a nosotros” (601). Este encuentro tiene como consecuencia la muerte de Cesárea. Cito en extenso el diario de García Madero, único testimonio de lo ocurrido:

Esto es lo que pasó. Belano abrió la puerta de su lado y se bajó. Lima abrió la puerta de su lado y se bajó. Cesárea Tinajero nos miró a Lupe y a mí y nos dijo que no nos moviéramos. Que pasara lo que pasara no nos bajáramos. No empleó esas palabras, pero eso fue lo que quiso decir. Lo sé porque fue la primera y la última vez que me habló. *No te muevas, dijo, y luego abrió la puerta de su lado y se bajó. . . .* Lo que sucedió a continuación fue confuso. Supongo que Alberto los insultó y les pidió que le entregaran a Lupe, supongo que Belano le dijo que la fuera a buscar, que era toda suya. *Tal vez en ese momento Cesárea dijo que nos iban a matar. . . . [el] chulo sólo alcanzó a dar dos pasos. Al pasar junto a Belano éste se le arrojó encima. / Con una mano retuvo el brazo de Alberto que cargaba la pistola, la otra salió disparada del bolsillo empuñando el cuchillo que había comprado en Caborca. Antes de que ambos rodaran por el suelo, Belano ya había conseguido enterrarle el cuchillo en el pecho. . . .*

Sentí un disparo y me agaché. Cuando volví a asomar la cabeza del asiento trasero vi al policía y a Lima que daban vueltas por el suelo hasta quedar detenidos en el borde del camino, el policía encima de Ulises, la pistola en la mano del policía apuntando la cabeza de Ulises, y *vi a Cesárea, vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos*, y oí dos balazos más y bajé del coche. Me costó apartar el cuerpo de Cesárea de los cuerpos del policía y de mi amigo. / Los tres estaban manchados de sangre pero sólo Cesárea estaba muerta. . . . *Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte.* (603-5; énfasis agregado)

Quizás Belano se equivoca; quizás Cesárea intuye lo que le sucederá, quizás ella sabe lo que le pasará al bajarse del auto. Si esto es así, Cesárea se abandona una última vez.

Cesárea encarna el desastre con dignidad y lucidez; decide bajarse del auto cuando sabe que están siendo apuntados con un arma, corre hacia el policía armado cuando apenas podía correr, le salva la vida a Lima y, con su cuerpo colosal, protege a García Madero y Lupe.

3. La ética del abandono del realismo visceral

Para Bolaño, el “riesgo siempre está en otra parte. *El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose.* Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua” (*Déjenlo todo, nuevamente* s/p; énfasis agregado).⁸³ Con su viaje al norte de México y la

⁸³ Carmen Boullosa conoció a Bolaño en el DF en los años setenta. Al reflexionar sobre el por qué de la partida de Bolaño, la escritora mexicana comenta: “Bolaño dejó México en el 77. ¿Por qué se fue de una ciudad espléndida que además le daba para vivir de lo que escribía? Pagó su boleto con lo que recibió por dos artículos en ‘una revista’, para irse a trabajar de ‘lavaplatos, camarero, vigilante nocturno, basurero, descargador de barcos, vendimiador’ . . . ¿Fue por seguir los dictados de su *Manifiesto infrarrealista?* . . . Él salía abandonándose, porque la verdad es que él ya era una figura protagónica en el mundo literario nuestro” (“El agitador y las fiestas” 424-25).

partida de la capital a fines de la década del veinte, Cesárea pone en práctica una verdadera ética del abandono. Poco a poco, Cesárea logra volverse invisible y desaparecer. El interés de Belano y Lima por Cesárea surge porque “todo el mundo hablaba bien de ella o muy mal de ella, y sin embargo nadie la publicó” (162). Tal como le dicen a Salvatierra, “no hemos leído nada de ella, . . . en ninguna parte, y *eso nos atrajo*” (162; énfasis agregado). La primera atracción está motivada por el vacío marcado por Cesárea, y este vacío genera una incertidumbre: Belano y Lima no saben, no pueden saber, si Cesárea es una buena o una mala poeta porque no conocen su obra. Sin embargo, la figura de Cesárea los atrae, precisamente como poeta.

Es la condición casi fantasmal de Cesárea en la historia literaria mexicana, su “fuerza débil”, la que en primer lugar llama la atención de estos poetas (condición que hace eco del carácter marginal del estridentismo en la tradición literaria mexicana hasta los años ochenta). Quizás, por su misma condición de marginados, ellos se ven, se reconocen, en el fantasma que es Cesárea Tinajero. Al respecto dicen Cobas Carral y Garibotto: “Cesárea renuncia a todo convirtiéndose en un fantasma. Más que por su programa estético, atrae por su invisibilidad” (166). Pero las investigadoras se refieren a esta invisibilidad en términos negativos al sugerir que el recorrido de Lima y Belano “no hace más que poner en evidencia el fracaso prefigurado por la decisión de Cesárea de perderse en el desierto: el del proyecto modernizador de las vanguardias del 20” (171).

La invisibilidad de Cesárea se relaciona con la confabulación salvaje del realismo visceral. En su permanente abandonarse se trasluce una voluntad conspiradora en contra de las Bellas Letras, en contra de lo letrado. Piglia sugiere que la vanguardia se plantea

como una conspiración en contra del liberalismo: “La vanguardia artística se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y el arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a destruirlas y a crear redes y formas alternativas” (“Teoría” 36). Tal como propone Piglia, existe una relación particular entre conspiración e invisibilidad: el conspirador siempre “borra sus huellas, se opone a la lógica social de la visibilidad como marca del éxito” (37). Según Piglia (y se refiere específicamente aquí a Nietzsche) el conspirador “está siempre dispuesto a abandonarlo todo, antes que nada, su nombre; busca hacerse anónimo, convertirse en nadie” (37).

Siguiendo a Piglia, se podría decir que Cesárea es la primera conspiradora de vanguardia y los nuevos real visceralistas acogen este proyecto. Belano y compañía son siempre percibidos como espías “en territorio enemigo”: en la Universidad, en los talleres literarios, en las editoriales, en las antologías poéticas y en el canon, en las fiestas y tertulias a las cuales los real visceralistas nunca son invitados. Además, los real visceralistas promueven nuevos modos de habitar el presente y se oponen diametralmente a la lógica del éxito característica de la “sociedad literaria” del DF en la que se desenvuelven los otros escritores, aquellos que pertenecen “al bando de Octavio Paz”.

Como dice Luis Sebastián Rosado,

yo era sin ninguna duda uno de los que estaba en el bando de Octavio Paz, aunque el panorama tenía más matices, en cualquier caso los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos, ni con los neopriístas ni con la otredad, ni con los neoestalinistas ni con los exquisitos, ni con los que vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad, ni con los que se vendían ni con los que compraban, ni con los que estaban en la tradición ni con los que convertían la ignorancia en arrogancia, ni con los blancos ni con los negros, ni con los

latinoamericanistas ni con los cosmopolitas. (352)

La percepción de que los real visceralistas parecen no encajar en ninguna parte aparece reiteradas veces en el testimonio de distintos personajes. Algunos ni siquiera los reconocen como escritores o poetas. Así, por ejemplo, Alfonso Camargo dice: “Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga” (328). Camargo, por supuesto, es uno de los “clientes” de Belano y Lima. El pintor agrega que cada vez Belano y Lima bebían o comían algo en sus fiestas, lo hacían de manera “ausente, tal vez, de una manera fría, *como si estuvieran pero no estuvieran* . . . Parecían, en el fondo, dos extraterrestres” (329; énfasis agregado). Es esta la misma imagen que utiliza Rosado para describir a Piel Divina: “hicimos el amor pero fue como hacerlo *con alguien que está y no está*, alguien que se está yendo muy despacio y cuyos gestos de despedida somos incapaces de descifrar” (353; énfasis agregado).

Es con su aparente indiferencia y con su carácter ausente como los real visceralistas conspiran en el presente. Pero los real visceralistas no intentan borrar su marca ni su nombre (como sí intentara hacerlo Cesárea). Hay algo bastante contradictorio en su actuar: a veces se mantienen al margen, indiferentes, ausentes, vacíos, a veces irrumpen de manera beligerante en distintos espacios y eventos. Esta actitud no los vuelve invisibles, sino que *marca* su presencia. Quizás esta misma contradicción expresa la acogida del proyecto de Cesárea. El actuar de los real visceralistas es contradictorio, incoherente, impulsivo y extraño, del mismo modo que el actuar de Cesárea es ilegible e incomprensible para sus contemporáneos. De hecho, Cesárea aparece en el testimonio de

los distintos narradores como la personificación de lo *anacrónico*, como aquello que ocurre a *destiempo* y que solo puede aspirar a ser *comprendido* en el futuro.⁸⁴

Cesárea Tinajero y los poetas real visceralistas aparecen en la novela como formas de lo *intempestivo* nietzscheano. Nietzsche ubica en el pasado la posibilidad del surgimiento de lo *intempestivo* en el presente. Lo intempestivo, tal como sugiere Elizabeth Grosz, se da siempre acompañado de una inadecuación radical:

This is precisely what it means to write for a future that the present cannot recognize: to develop, to cultivate the untimely, the out-of-place and the out-of-step. This access to the out-of-step can come only from the past and a certain uncomfortableness, a dis-ease, in the present. The task is to make elements of this past live again, to be reenergized through their untimely or anachronistic recall in the present. The past is what gives us that difference, that tension with the present which can move us to a future in which the present can no longer recognize itself. (The Nick of Time 117; énfasis agregado)

Cesárea está siempre “out-of-space” y “out-of-time”: su inadecuación casi natural produce una mezcla de incomodidad, admiración y estupefacción en aquellos personajes que la conocen. Salvatierra dice cuando los “detectives salvajes” mencionan a Cesárea por primera vez en su única entrevista, “me senté en el borde del sillón y en las meras nalgas sentí, lo juro, como si me hubiera sentado en el borde de una hoja de afeitar” (163). Asimismo, la intempestividad de Cesárea aparece descrita en un momento crucial

⁸⁴ La posibilidad de la comprensión en el futuro está ya presente en el proyecto de Cesárea. La relación entre Cesárea y los real visceralistas evoca lo que Benjamin en la tesis XIV identifica como el “salto del tigre hacia el pasado” realizado por la revolución. Dice Žižek al respecto: “the revolution accomplishes a ‘tiger’s leap into the past’ not because it is in search of a kind of support in the past, in tradition, but in so far as this past which repeats itself in the revolution ‘comes from the future’—was already in itself pregnant with the open dimension of the future” (*The Sublime Object of Ideology* 141-42).

de la novela, cuando la maestra de Santa Teresa evoca el cuarto de la poeta en su visita de 1945:

No era que el cuarto estuviera desordenado o que oliera mal (como preguntó Belano) o que su pobreza hubiera traspasado los límites de la pobreza decente . . . sino algo más sutil, *como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida*, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. *E incluso había una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente.* (595; énfasis agregado)

Hay varios momentos de la novela en los que se presenta a Cesárea de un modo similar, por ejemplo, cuando Salvatierra comenta que Cesárea siempre traducía “*a lo bestia . . . reinventando el poema tal como lo sentía ella entonces*” (371; énfasis agregado). Cesárea tuerce la realidad, y *traiciona* el lenguaje con sus *traducciones* “a lo bestia”, de modo que no solo hace manifiesta la transformación de la realidad, sino que propone al mismo tiempo otra manera de relacionarse con aquella realidad transformada. Cesárea tiene la capacidad de transformarlo todo, posee una voluntad dinámica que la lleva a “torcer la realidad” de manera consciente.⁸⁵ Así, surge como la primera “detective salvaje” de la historia, como la primera “investigadora heterodoxa de lo real” (Villoro 16).

⁸⁵ Uno de los personajes con los que los “detectives” se encuentran en su viaje por el norte, es Ortiz Pacheco, un matador retirado que les habla de Avellaneda, otro famoso matador, y de la misteriosa y bella mujer que siempre lo acompañaba. Belano y compañía creen que esa mujer es Cesárea Tinajero y Ortiz Pacheco así lo confirma. Es García Madero quien “transcribe” en su diario la entrevista con Ortiz Pacheco. García Madero escribe que a la muerte de Avellaneda, Cesárea “se encargó de que el marmolista grabara unas palabras en la lápida de Avellaneda, Ortiz Pacheco no recordaba cuáles, palabras raras en todo caso, del estilo Aztlán, le parecía recordar, y que seguramente inventó ella para la ocasión” (580). García Madero inmediatamente agrega: “No dijo *dictó* sino *inventó*.” (580; énfasis en el original). Este es otro ejemplo de la creatividad de Cesárea.

Es la cualidad intempestiva y el modo aparentemente “salvaje” o “bestia” en el que Cesárea se relaciona con la realidad, lo que lleva a Salvatierra y a la maestra a relatar su biografía de manera equivocada; los contemporáneos de la madre del real visceralismo no *pueden* comprender la dimensión de su proyecto. En los relatos de Salvatierra y de la maestra, la historia personal de Cesárea se presenta como la historia de un fracaso: Cesárea Tinajero, cuando deja el DF en la década del veinte, era la secretaria del general Diego Carvajal y tenía una prometedora carrera literaria por delante; en los treinta, en Santa Teresa y ya lejos del DF (esto es, lejos del *centro*, en la *periferia*), trabaja como maestra; en los cuarenta, trabaja en una fábrica de conservas, la cual cierra en 1945; más adelante, aparece vendiendo hierbas medicinales en una feria y vive en un pueblo llamado El Palito en Arizona; en el año 1976, última vez que aparece en la novela, es lavandera en Villaviciosa.

El supuesto fracaso que marcaría la existencia de Cesárea se presenta en estos relatos como la consecuencia de una serie de decisiones o actos incomprensibles. Sin embargo, es posible considerar los actos y decisiones de Cesárea de otro modo: el devenir ausente de Cesárea expresa la dimensión ética del realismo visceral. El constante abandono de lo institucional y lo letrado por parte de Cesárea enfatiza el rol de la experiencia vital en el realismo visceral. Esta experiencia vital del abandono es la ética del movimiento. Para el realismo visceral, el abandono es siempre un gesto de renuncia a “lo literario”, gesto que ya es posible reconocer en la “falta de ortografía” del único poema de Cesárea como advenimiento de una lengua *salvaje* y en la abstinencia del uso de la palabra: el dibujo que es “Sión” puede ser interpretado así como un no a la palabra,

un no a lo letrado, un no a las Bellas Letras. Este no es, paradójicamente, un no *afirmativo* y *colaborativo*, en el sentido de que es escuchado y acogido por Belano, Lima, y por sobre todo por García Madero y Lupe.

La muerte de Cesárea puede ser leída como su último abandono o el último paso de su confabulación salvaje. Quizás el único fin posible para una vida vivida en el arrojo es la muerte en medio del desierto, en el enfrentamiento nefasto entre un policía corrupto, un chulo furioso (Alberto) y cuatro seguidores incondicionales del real visceralismo: dos poetas vendedores de mota (Belano y Lima), un poeta adolescente (García Madero) y una prostituta (Lupe). El abandono de Cesárea, esto es, su renuncia a lo literario y su literal *arrojo* a la vida, es acogido por la banda de poetas luego de su muerte. Ellos ponen en práctica la experiencia poético-vital del abandono y el arrojo, y es esta la forma que adquiere el real visceralismo como ética y como práctica poética en la novela.

Antes de partir a Sonora, Cesárea le dice a Salvatierra: “el porvenir común de todos los mortales [es] buscar un lugar donde vivir y un lugar donde trabajar” (461). Alan Pauls destaca el hecho de que en *Los detectives salvajes* ninguno de los poetas escribe, “la ‘obra’ poética queda afuera, del lado de lo real, de lo real-histórico (Mario Santiago, el infrarrealismo, la historia de la poesía mexicana, etc.); y lo que entra, lo que se infiltra en la ficción y ocupa el sistema circulatorio de la literatura, es algo que sólo creíamos conocer (y despreciábamos) bajo la forma del peor de los estereotipos: la Vida misma, la Vida Poética” (328-29). El vitalismo de los real visceralistas es, plantea Pauls, un vitalismo de vanguardia, vitalismo que se expresa en “la disolución del arte en la vida”. En la novela no hay más poesía que la vida misma. Si bien la forma poética privilegiada

en la novela es la vida poética, el diario de vida García Madero puede ser apreciado como la forma de escritura poética del nuevo realismo visceral. Esta obra es la excepción que confirma la regla anunciada por Pauls (“no hay obra poética”).

Si bien Cobas Carral y Garibotto reconocen el diario como “el único texto que aparece en la novela producido por un miembro del grupo” (168), son incapaces de reconocer su importancia al agregar inmediatamente que este texto “pertenece a un personaje que apenas puede dar cuenta de las líneas básicas del movimiento, que participa periféricamente de sus aventuras y que, en rigor, jamás tiene la certeza de su identidad como visceralista” (168). El diario de García Madero abre y cierra la novela y es el único registro de las aventuras de la banda en el desierto, lo que pone en entredicho la cuestión de su participación periférica. Asimismo, ahí donde las investigadoras ven debilidad—la ignorancia de García Madero sobre el movimiento, su incertidumbre o inseguridad con respecto a su identidad—es donde reside toda la potencia de este personaje. Lo fundamental es que se trata del diario de vida de un poeta *adolescente*, que se encuentra en proceso de formación, que no tiene ningún tipo de experiencia: “El futuro no se presenta muy brillante, máxime si continúo faltando a clases. Sin embargo, lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual. No puedo pasarme la vida haciéndome pajas. (También me preocupa mi educación poética, pero es mejor no enfrentarse a más de un problema a la vez)” (23).⁸⁶

⁸⁶ La experiencia tiene que ver aquí con lo que Benjamin llama “lived similarities”: “What is decisive here is not the causal connections established over the course of time, but the similarities that have been lived” (“Experience” 553). Para Benjamin, la experiencia no es una forma de conocimiento basada en el reconocimiento de causas y efectos, sino un proceso de aprendizaje vital que consiste en captar similitudes no causales ni evidentes y mediante el cual la vida se transforma. En “On the Mimetic Faculty” dice:

El hecho de que Bolaño elija a un adolescente como punto de conciencia en la apertura y el cierre de la novela es muy significativo. En uno de los tantos manifiestos infrarrealistas escritos a mediados de los setenta, se lee:

El infrarrealismo es la espontánea e inesperada aparición de la clave determinante que asalta y destruye todas las reglas que constriñen y retrasan al ser humano y sus manifestaciones. Así, el *infrarrealismo es la contingencia que lidia con los significados y cambios que nunca pueden ser previstos por el racionalismo* ni siquiera con la ayuda de toneladas de equipos de precisión. El infrarrealismo está aquí, todo lo penetra y viaja en el vehículo de lo inmediato” (Vicente Anaya, “Por un arte de vitalidad sin límites”; énfasis agregado).

Bolaño ficcionaliza en García Madero el mismo espíritu arrojado del infrarrealismo. El devenir de García Madero es el devenir de un real visceralista ya que asume el riesgo y se abandona ante la contingencia. García Madero personifica la posibilidad y el riesgo, ambos atributos ligados a la noción de contingencia.⁸⁷ Pauls describe la Vida Poética como “un principio de *inmanencia*, una especie de campo informe, anti jerárquico, sin más allá, que lo procesa todo . . . [que] *se define menos por lo que son las cosas que por lo que pueden, menos por valores que por potencias*” (329; énfasis agregado). García Madero, poeta adolescente, se define por estas potencias, por lo que “puede ser” y asume el riesgo. Él es hijo de la contingencia, vive de acuerdo a lo que la eventualidad le ofrece.

Al principio de la novela—esto es, al inicio de su diario—García Madero se presenta de manera lacónica: “Soy huérfano. Seré abogado” (13). García Madero se

“Children’s mimetic play is everywhere permeated by mimetic modes of behavior, and its realm is by no means limited to what one person can imitate in another. The child plays at being not only a shopkeeper or teacher, but also a windmill and a train” (720). El niño es capaz de captar otras similitudes y convertirse de este modo en molino, expandir los límites de su propio ser y transformarse.

⁸⁷ La palabra “contingencia”, indica la RAE, significa “1. Posibilidad de que algo suceda o no suceda. 2. Cosa que puede suceder o no suceder. 3. Riesgo”.

equivoca: no será abogado. Garcío Madero se convierte en un real visceralista. En muy poco tiempo, su vida da un vuelco inesperado, y toda su existencia se ve modificada por la “irrupción” de los real visceralistas en el taller de poesía al cual él asiste: deja la universidad; se va de la casa de sus tíos; pierde su virginidad; se va a vivir con una mesera, Rosario; comienza a escribir y a leer poesía, pero no la poesía que él conocía; abandona a Rosario, y finalmente se va del D.F. Todo esto ocurre en un lapso de dos meses (del 2 de noviembre al 31 de diciembre). El diario de García Madero es la forma escrita del real visceralismo por ser el diario de un adolescente cuyo gesto constante es un gesto de *arrojo a la vida*. García Madero, es posible decir con Zupančič, abraza y confirma la necesidad de la contingencia: “one cannot master contingency, one can embrace and affirm it. In embracing it, one inevitably embraces two things at the same time: the thing that has occurred (as necessary) through contingency, and this contingency itself” (162). Así lo demuestra García Madero cuando relata cómo fue que decidió subirse al Impala e irse del DF rumbo a los desiertos de Sonora en compañía de Lima, Belano y Lupe: “Vi salir a los dos matones del Camaro y los vi dirigirse hacia mí. Vi que Lupe me miraba desde el interior del coche y que abría la puerta. *Supe que siempre había querido marcharme*” (136).

En el viaje a Sonora García Madero se da cuenta de que todo su “saber” académico previo es superfluo, que los términos que él conoce no sirven más que para hacer acertijos (557). García Madero sabe lo que es un “tetrásico”, una “síncopa”, una “sextina”, un “zéjel”, un “saturnio”, un “quiasmo”, un “procelesusmático”, un “asclepiadeo” y una “catacrexis”, pero él mismo reconoce que solo es cuestión de

memorizar (557-60); es decir, todas estas definiciones no tienen nada que ver con la “verdadera” educación poética que comienza al conocer a los real visceralistas. En la primera parte del diario (Mexicanos perdidos en México [1975]), la educación poética de García Madero consiste en familiarizarse con la poesía y con los poetas que los real visceralistas leen (Michel Bulteau, Matthieu Messagier, Alain Jouffroy, Sophie Podolski, Raymond Queneau, Brian Patten, Adrian Henri o Spike Hawkins); en la segunda parte del diario (Los desiertos de Sonora [1976]), en cambio, la educación poética se relaciona más con conocer el lenguaje de la “calle”, es decir, el lenguaje de la “vida real”. En las circunstancias en las que se encuentran (cuatro jóvenes escapando de un chulo furioso rumbo hacia lo desconocido, el Norte de México) el “saber” de Lupe aparece ante el saber académico de García Madero como uno más necesario.

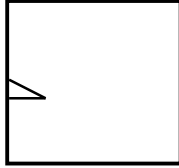
Lupe les enseña a sus compañeros de ruta lo que significa “dar cuello”, que es lo mismo (aunque distinto) que “dar caña”, ya que “cuando a uno le dan cuello lo eliminan, cuando a alguien le dan caña puede que lo eliminen, pero también puede que se lo estén cogiendo” (563); les enseña que “un coprero” es uno “que le entra a la cocaína” y que “echar pira” es “cuando varios hombres abusan de una mujer” (564). Por último, cuando Lupe le pregunta a Belano si sabe qué quiere decir “entrar en la rifa”, Belano le responde: “Quiere decir que ya te metiste en el problema, qué estás inmiscuido quieras o no quieras. También puede entenderse como una amenaza velada. / -O no tan velada –dijo Lupe. / - ¿Y tú que dirías? –dijo Belano-. ¿Nosotros hemos entrado en la rifa o no? / -Nosotros tenemos todos los números, chavo –dijo Lupe” (564). El viaje al norte de México en el Impala no es solo un viaje de búsqueda, sino que al mismo tiempo una fuga: Lupe

necesita desaparecer del DF porque Alberto la busca; Belano y Lima, por ayudarla, también se han convertido en un blanco de ataque. Sobre ellos, y en consecuencia, sobre García Madero, pesa una amenaza de muerte. Con el viaje a Sonora, Bolaño conecta la *voluntad conspiradora* de los real visceralistas, la trama de la novela y el plan que *traman* Lima y Belano para salvar a Lupe. Es esta otra dimensión de la experiencia poético-vital del realismo visceral. El constante abandonarse de los real visceralistas no tiene que ver solo con una motivación poética, sino que con una motivación vital, de sobrevivencia: Belano y Lima deciden tomar el Impala de Quim para ir a Sonora a buscar a Cesárea y al mismo tiempo para sacar a Lupe del DF, y es por eso que “entran en la rifa”.

En *Los detectives salvajes*, la experiencia poético-vital es la del “verdadero poeta que siempre está abandonándose”. Cesárea Tinajero, Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero y Lupe asumen la vida del riesgo, se abandonan y renuncian a todo hasta “volverse invisibles”. En el caso de García Madero, la invisibilidad se hace literal: ¿qué pasa con García Madero después de la última entrada de su diario de vida? Luego del incidente en el que mueren el policía, Alberto y Cesárea, la banda real visceralista se divide: Belano y Lima parten de vuelta al DF, García Madero y Lupe se quedan con el Impala en Villaviciosa: “3 de febrero. Lupe me ha dicho que somos los últimos real visceralistas que quedan en México. Yo estaba tirado en el suelo, fumando, y me la quedé mirando y le dije no jales” (606). Después de una semana García Madero y Lupe dejan Villaviciosa, porque no hay en qué trabajar: “7 de febrero. La comida es barata. Pero aquí no hay trabajo” (607). García Madero comienza a tramar así su propio devenir real visceralista, su viaje *sin retorno*: “9 de febrero. Volvemos al Impala, volvemos al

desierto” (608). Luego de anotar durante tres días los pueblos que van recorriendo, García Madero da por finalizado su diario con estas tres entradas:

13 de febrero
¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella.

14 de febrero
¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

15 de febrero
¿Qué hay detrás de la ventana?



(608-9)

Así finaliza *Los detectives salvajes*, con una pregunta y un cuadrado de líneas entrecortadas. En el último dibujo lo que se observa no es lo que está “detrás” de la ventana (una estrella o una sábana extendida), sino que aquello que no deja ver la ventana, aquello que interrumpe el marco que es la ventana.

Cobas Carral y Garibotto sugieren que “la pregunta contiene . . . su propia respuesta: detrás de la ventana se encuentra la historia del fracaso del realismo visceral” (187). Creo que es indispensable considerar las otras veces en que aparece la imagen de

la ventana en la novela. La imagen de la ventana aparece o es evocada en los “cierres” de las tres partes. Al final de la primera parte, García Madero relata que una vez arriba del auto mira hacia atrás y ve una sombra “enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala” en la que “se concentraba toda la tristeza del mundo . . . Ulises aceleró de golpe . . . *en menos de dos segundos ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF*” (136-7; énfasis agregado). La ventana del Impala divide el pasado (lo ya conocido) de lo porvenir (lo por conocer), el inicio del viaje sin retorno que emprende García Madero. Enmarcada en la ventana queda toda la tristeza del mundo, el ámbito de la certidumbre, para dar paso a lo posible, la incertidumbre y el riesgo. La segunda vez que aparece esta imagen es en el último testimonio de Amadeo Salvatierra que cierra la segunda parte de la novela en 1976.

Cuando le dicen que van a encontrar a Cesárea Tinajero y sus Obras Completas,

Salvatierra comenta:

los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos, el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro?, no lo sé, sólo sé que sus caras habían empalidecido como si estuvieran en el Polo Norte, y así se lo dije, y el que estaba dormido . . . dijo: más bien es como si el Polo Norte hubiera descendido sobre el DF. (553-4)

Salvatierra se escandaliza porque el que le responde está dormido. Salvatierra está a “este lado” de la ventana, en el lado de lo *probleable*, mientras que Lima y Belano están del lado “de allá”, el lado de lo *posible*, el lado en el que se puede hacer una promesa dormido, el lado en el que el Polo Norte puede descender sobre el DF, y, lo más importante, el lado en el que *es posible el retorno del realismo visceral*, el retorno de

Cesárea y de sus Obras Completas. La última vez que aparece la imagen de la ventana es al final de la novela.

El viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno.
(Roberto Bolaño, *Bolaño por sí mismo* 93)

Los detectives salvajes no finaliza con la pregunta “¿Qué hay detrás de la ventana?”, sino que con un dibujo: al final de su diario, García Madero, como Cesárea, se abstiene del uso de la palabra. El dibujo entrecortado de la ventana grafica la interrupción que es el proyecto de vanguardia de Cesárea Tinajero (y, por extensión, el proyecto de la vanguardia “histórica” del estridentismo) en el “marco” de la institución literaria. Decimos con Pauls que “la Vida Artística es un mito . . . sin resentimiento y sin odio: *alegre*, diría Spinoza, en el sentido de que en vez de descomponer compone, y en vez de disminuir la potencia de la literatura no hace más que intensificarla, expandirla, tenderla hacia su límite . . .” (331). Es el retorno de la vanguardia del real visceralismo el que expande la potencia de la literatura mediante la proposición de la vida poética, de la práctica del constante abandonarse, de la conspiración en el presente mediante la interrupción de lo académico y lo letrado. La novela termina con el inicio de una nueva aventura, con la vida de los “últimos real visceralistas” perdidos en el desierto: este es, para Bolaño, el “viaje sin retorno” de la literatura. Entonces, detrás de la ventana no se encuentra el “fracaso prefigurado de las vanguardias históricas”, sino que lo la apertura hacia lo *posible*: la incertidumbre que trae el inicio de una nueva aventura, el viaje sin retorno que queda solo enunciado como pregunta. Roberto Bolaño sugiere así el inicio de una nueva confabulación: del mismo modo que el proyecto de vanguardia de Cesárea en

los años veinte y que el proyecto revolucionario y artístico en los años setenta, la pregunta de García Madero al final de la novela permanece pendiente y señala así la apertura del presente.

III. Una confabulación *en potencia*: César Aira y la desmesura de la escritura

“Es que ser profesional de la literatura fue un estado momentáneo y precario, que sólo pudo funcionar en determinado momento histórico; yo diría que sólo pudo funcionar como promesa, en el proceso de constituirse; cuando cristalizó, ya fue hora de buscar otra cosa”.
(César Aira, “La nueva escritura” s/p)

I believe in the end we shall consider it evident that the artist in executing his work is creating the possible as well as the real.
(Henri Bergson, “The Possible and the Real” 231)

0. Propuesta de lectura

De los cuatro escritores que componen esta tesis, César Aira es, sin lugar a dudas, quien retorna a las vanguardias de la manera más directa y notoria. Este retorno, en Aira, deja traslucir una voluntad reivindicatoria.⁸⁸ Lo que el escritor argentino expresa de distintas maneras en sus ensayos y novelas es el carácter paradójicamente *actual e ignorado* de las vanguardias: “entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados” (“La nueva escritura” s/p). Aira asume así el rol de divulgador de estos “mapas del tesoro” compuestos por sentencias de Lautréamont y *ready-mades* de Duchamp: “‘La poesía debe ser hecha por todos, no por uno’. Esa es la fórmula de lo nuevo. Todo lo que puede hacer ‘uno’ es firmarlo, allí donde lo encontremos, como los *ready-mades* de Duchamp. Lo nuevo es el gran *ready-made* en cuya fabricación se ha especializado nuestra civilización” (“La innovación” 29). La vanguardia retorna tanto en

⁸⁸ Sandra Contreras fue la primera investigadora en enfatizar la determinante relación entre Aira y las vanguardias. Una de las ideas más sugerentes planteadas por Contreras en *Las vueltas de César Aira*, es que el escritor “habla como si fuera un vanguardista, se sitúa históricamente *como si fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia*, en el momento mismo del surgimiento o mientras dura su impulso original” (15). Comentaré algunas de las ideas de Contreras más adelante.

la escritura como en las lecturas de Aira; es decir, este retorno aparece no solo en la constante alusión a artistas de vanguardia como Lautréamont, Duchamp, o Breton en sus ensayos y novelas, sino que también se aprecia en el modo en que Aira lee la obra de distintos artistas: el sistema de composición musical de John Cage, los relatos de Copi o Roberto Arlt y la poesía de Alejandra Pizarnik. Así, por ejemplo, Aira confiesa que *lee* la poesía de Pizarnik desde el surrealismo porque, según el escritor, el surrealismo “sigue siendo en buena medida nuestro predicamento” (*Alejandra* 11). Estos retornos literales no son, sin embargo, el tema del siguiente capítulo.

En *Varamo*, *La vida nueva* y *Parménides* se despliega una estrecha relación entre un impulso que identifico como vanguardista y la potencia de la escritura. Estas novelas establecen una conexión temporal entre vanguardia, escritura y potencia; más específicamente, la vanguardia retorna aquí en los distintos procedimientos de escritura llevados a cabo por los protagonistas de estas narraciones. Estos procedimientos despliegan una escritura en su devenir, como figuración de lo posible que se proyecta, en cada caso, hacia el pasado. Así, vanguardia y escritura se despliegan como pura potencia, una potencia que, dada la perspectiva temporal de los relatos, se ubica en un “pasado anterior” que al decir de Paolo Virno “no ha tenido nunca efectivamente lugar” (41). En las novelas aquí analizadas se despliega una *confabulación en potencia* que revela *la desmesura de la escritura*; esta desmesura aparece como el grado cero de la potencia.

Sandra Contreras ha dicho que *Copi* (1992) constituye el *ars narrativa* de Aira “no sólo porque condensa la lógica del continuo sino porque además sienta las premisas con las que leer las obras . . . como ‘emanación de un sistema más amplio’ . . . esto es, en

Aira, un proceso en sí cuya máxima y más definitiva manifestación es, paradójicamente, la virtual prescindencia de la obra” (237). Es posible plantear la cuestión a la inversa y reconocer como un fundamento aquello que Contreras identifica como paradoja: la virtual prescindencia de la obra es, en estas novelas, la condición *sine qua non* del devenir escritor, la expresión más radical de la potencia de la escritura. La “obra” en *Varamo*, *La vida nueva* y *Parménides*, es lo que menos importa: mucho más válido es el procedimiento de escritura y aquello que quedó inconcluso o que nunca llegó a escribirse. Así, en estas novelas se redefinen la figura del escritor, la escritura, el acto de escribir y el estatuto o la condición de la obra.

Los narradores de estas novelas adoptan una perspectiva que se enfoca en lo emergente. En cada caso, la escritura—presentada también como la *verdadera* escritura, la escritura *artística* o la escritura *experimental*— no ocurre, estará siempre a punto de ocurrir, o hubo ocurrido en un pasado anterior (mucho antes del inicio de la fábula). De este modo, Aira conecta en el plano de la fábula—de la ficción—la escena de la escritura, vanguardia y potencia y posiciona a sus personajes en la encrucijada: ¿qué significa ser escritor? *Varamo*, *La vida nueva* y *Parménides* escenifican de distintas maneras esta experiencia como un devenir. Los personajes de estas novelas no se preguntan “¿cómo seguir escribiendo después del final?” o “¿cómo volver a empezar?”, sino simplemente “¿cómo escribir?”, y también su reverso, en una especie de imperativo, “¿cómo *no* escribir?” Esta última pregunta es una pregunta sobre la potencia de la escritura, sobre *la desmesura intrínseca de esta potencia*. La potencia no aparece aquí expresada en términos afirmativos—como poder o capacidad—o negativos—como impotencia o

incapacidad—sino más bien como una forma que al mismo tiempo *puede y puede no*. Las novelas trazan así una constelación de ideas acerca de lo posible, la vanguardia, y la escritura experimental que iluminan la discusión filosófica sobre la oposición entre lo posible/lo real, lo virtual/lo actual y la potencia —en especial, en los planteamientos de Bergson, Deleuze y Agamben.

Aira es un escritor prolífico: desde la aparición de *Ema, la cautiva* en 1981, ha publicado más de sesenta novelas.⁸⁹ La crítica ha tendido a leer el conjunto de sus novelas como un todo que expresaría una poética consistente y original articulada en torno a la figura del *continuo*. Esta noción, el “continuo”, aparece formulada no solo en sus novelas, sino que también en ensayos en los que el “autor” Aira asume el rol de “lector”—lector, como he mencionado, de Arlt, Pizarnik, Copi, Osvaldo Lamborghini y el surrealismo. Así, este Aira “lector” dice, por ejemplo, que en la obra de Copi el continuo “se percibe en que uno puede leer sin detenerse nunca a buscar un sentido, porque éste *se desplaza indefinidamente hacia adelante*. Esa sería, para mí, la utopía de la literatura” (Saavedra 136; énfasis agregado). En *Las vueltas de César Aira* (2002), Contreras propone que Aira actualiza en sus relatos una poética de la “afirmación”:

⁸⁹ La primera novela que Aira publica es *Moreira* en 1975 (fecha en 1972). Luego publica *Ema, la cautiva* en 1981 (fecha en 1978). A partir de entonces comienza a publicar de manera ininterrumpida; en 1983 publica *La luz argentina* (fecha en 1980) y en 1984 publica tres novelas: *Las ovejas* (fecha en 1970), *El vestido rosa* (fecha en 1982) y *Canto Castrato* (fecha en 1983). Este es el ritmo de escritura y publicación que Aira ha mantenido sobre todo a partir de la década de los noventa. Aira ha publicado en editoriales grandes y pequeñas en distintas partes de Argentina y España (Belgrano, Emecé, Mondadori, CEDAL, Ada Korn, Beatriz Viterbo, GEL, Bajo la luna nueva, Mate, El Broche, Alfaguara, Anagrama, Eloisa Cartonera, entre otras). Muchas de sus novelas han sido traducidas al francés, al italiano, al inglés y al alemán. Para una lista exhaustiva de todas las novelas, ensayos, artículos y entrevistas de Aira publicados hasta el 2002 consultar Contreras 301-307; una versión más actualizada de las novelas se encuentra también en <http://www.lecturalia.com/autor/1364/cesar-aira>.

afirmación del relato como “continuo”, afirmación de la “pura potencia de la invención” (17). Mariano García también delinea en *Degeneraciones textuales* (2006) la poética de Aira a partir de la noción del continuo—de hecho, García sigue muy de cerca el argumento de Contreras—y organiza su lectura de las novelas en torno a la figura del pliegue de Leibniz según la conceptualización de Deleuze. Tanto Contreras como García argumentan que las novelas de Aira actualizan el continuo a partir de una serie de pliegues y repliegues que van de la generación (como nacimiento, como germinación) a la degeneración (como transformación, como mutación).

La figura del continuo también ha servido a la crítica para pensar y analizar el preponderante rol que tienen las vanguardias en la obra de Aira. Según Contreras, la relación de Aira con las vanguardias se articula sobre todo como una vuelta a las vanguardias históricas: Duchamp, Roussel, Lautréamont y el surrealismo. Julio Prieto, por su parte, reconoce una relación no evidente entre Aira y Macedonio Fernández. Según Prieto, esta relación aparece en el homenaje oculto que Aira rinde a Macedonio en algunos de sus textos. Contreras y Prieto intentan identificar aquellos aspectos vanguardistas presentes en la narrativa de Aira que permiten trazar la *continuidad* de Aira con las vanguardias, ya sea entendida en términos de “vuelta” (Contreras) o como un “homenaje oculto” (Prieto). La figura del continuo funciona entonces, como una clave que serviría para reconocer la presunta “poética” delineada en las novelas y ensayos de Aira. Sin embargo, al considerar las novelas de Aira por separado y sin establecer una correlación directa entre sus ficciones y sus ensayos, es posible destacar el pensamiento

específico que cada novela ofrece y dar cuenta de la *desmesura* de la escritura ficcional de Aira.

Contreras establece una diferencia radical entre el proyecto artístico de Aira y los distintos proyectos vanguardistas y de neo-vanguardia que se suceden en Argentina entre la década del sesenta y principios de los años ochenta. Contreras destaca la “ética de la invención”, el “impulso de continuo” y la “potencia de afirmación de la intervención vanguardista”, todas cualidades de la “poética de la innovación” de Aira, la cual aparece delineada por sobre todo en contraposición a “la estética y la ética de la negatividad” que postulan las literaturas de Juan José Saer y Ricardo Piglia en la década del ochenta (24-30).⁹⁰ La gran divergencia entre los proyectos de Piglia y Saer, por un lado y el de Aira, por otro, lleva a Contreras a preguntarse acerca del “sentido, o el efecto, histórico, de este gesto: *de la adopción de la perspectiva de vanguardia como ficción*” (15).⁹¹ Según Contreras, la vuelta de las “vanguardias históricas” está fundada en Aira en una vuelta *al* relato y una vuelta *del* relato indisociables (21). Esta lectura parece sobredeterminada por la división del campo cultural argentino de los ochenta en dos grandes fuerzas o estéticas

⁹⁰ García también plantea esta oposición dentro del campo cultural argentino: “Precisamente la impronta de ruptura de las vanguardias, su ‘comenzar de cero’, pautan en Aira desde el principio de su producción un enjuiciamiento severo a la falta de una auténtica pasión por la literatura en los narradores argentinos contemporáneos” (23).

⁹¹ García sigue de cerca de Contreras al decir: “aunque la obra de César Aira surge en un contexto de escritura posmoderno, es importante aclarar que su estética responde más bien a la estética de ruptura de las vanguardias” (22). Sin embargo, vuelve a insertar la obra de Aira en la narrativa posmoderna al decir “se puede hablar de las novelas de Aira, en su diálogo exasperado entre realismo y surrealismo, como posmodernas” (23). De este modo, el intento inicial de distinguir la narrativa de Aira en su relación específica con las vanguardias históricas, pierde toda validez en el argumento de García.

puestas: Aira versus Piglia/Saer.⁹² Esta distinción es el marco que define y determina el argumento de Contreras: es específicamente en contraposición a los proyectos de Piglia y Saer que la crítica destaca “la potencia de afirmación” y la voluntad de “sobrevivencia artística” del proyecto de Aira en este período.

Contreras recurre así a una serie de imágenes temporales para describir la relación de Aira con la vanguardia: Aira plantearía “una vuelta” a la vanguardia en sus “orígenes”, y esta “vuelta” se relacionaría con nociones tales como “supervivencia”, “anacronismo”, “perspectiva póstuma” y “relanzamiento hacia el futuro”. Contreras recurre también a la noción de potencia, en expresiones tales como la “potencia de afirmación” o la “potencia absoluta y autónoma de la invención” (29). En estas expresiones, potencia aparece como sinónimo de “poder”: Contreras se refiere al “*poder* de afirmación” del relato de Aira, al “*poder* absoluto y autónomo de la invención”. Se trataría, entonces, de una *capacidad* que siempre es actualizada, un poder realizado en acto; de ahí, también, su carácter exclusivamente afirmativo. Sin embargo, ¿cómo considerar estas nociones en su conjunto sin revelar ciertas contradicciones inevitables? Por ejemplo, ¿cómo conjugar la idea del “poder absoluto y autónomo de la invención” con la idea del relato como acto de “supervivencia” artística? Asimismo, ¿cómo pensar al mismo tiempo lo póstumo y emergente? Además, ¿qué tan adecuado resulta pensar en la potencia exclusivamente en términos afirmativos?

⁹² Dice Contreras sobre “la vuelta al relato” de Aira: “una vuelta al relato después de la forma interrogativa y conjetural con que la novela de los años 80 supo refutar la mimesis como única forma de representación, y cifró, oblicuamente, la resistencia crítica a la homogeneidad de los discursos y a la violencia del presente. Es la vuelta al relato después de *Nadie nada nunca* (Saer, 1980), después de *Respiración artificial* (Piglia, 1980)” (12).

Prieto intenta delinear la relación entre Aira y la vanguardia a partir de la figura de Macedonio y lo que el crítico reconoce como el proyecto aireano de la “mala literatura” o la “mala escritura”. Prieto plantea que Aira realiza un homenaje *oculto* a Macedonio en la postulación de la “mala escritura” como “otra forma de hacer vanguardia” (2) y reconoce a Macedonio como el único precursor vanguardista “cercano” de Aira (cercano en contraposición a los precursores vanguardistas “lejanos” como Duchamp, Cecil Taylor, Lautréamont o Mallarmé). Prieto traza entonces la relación velada o camuflada entre Aira y su predecesor local, Macedonio, a partir del delineamiento de una “mala escritura” en Aira, esto es, a partir del reconocimiento de una serie de rasgos comunes compartidos por Macedonio por Aira: “la concepción de la literatura como provocación”, una “pasión anti-hermenéutica”, la “burla de la figura del autor”, el gusto por “la tomadura de pelo”, “la lógica de la broma”, “la ostentación de la paradoja”, “la estética de la inverosimilitud” y, en el caso de Aira, “los desarrollos argumentales apocalípticos”.

Si bien plantear la vuelta “oculta” de Macedonio en la narrativa de Aira es sugerente, delinear esta vuelta en torno a la noción de una “mala escritura” resulta paradójico en el campo literario argentino. El crítico recalca que el homenaje a Macedonio “sólo puede ser oblicuo porque su figura, en el momento en que escribe Aira, está sobredeterminada en el campo de las letras argentinas, habiendo sido objeto de una fuerte apropiación por parte de un escritor que Aira reconoce como maestro—Osvaldo Lamborghini—, y también por parte de otro que Aira postula como antagonista—Ricardo Piglia” (7). Prieto toma la noción “mala literatura” de un ensayo de Aira (“Al fondo de la

literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva” [“La innovación 29)], pero utiliza en su ensayo indistintamente “mala literatura” y “mala escritura”.⁹³

Debido a que es el mismo Prieto quien no se demora en reconocer el rescate de Macedonio por parte de Piglia (una “fuerte apropiación”, en sus términos), resulta extraño el hecho de que elija en su ensayo el término “mala escritura” para referirse a los proyectos de Macedonio y Aira.

Recordemos que es el mismo Piglia—“antagonista” de Aira—quien elabora un argumento en torno a la “mala escritura” de Arlt en *Respiración artificial* (1980). En esta novela, Piglia traza una particular genealogía de la literatura argentina y plantea—en el discurso de Renzi—que Borges cierra el siglo XIX y que Arlt es “el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX” (130).⁹⁴ En la conversación narrada por Tardewski, Marconi le dice a Renzi que Arlt escribe “como el culo”, y Renzi le responde que es verdad que Arlt escribe mal, “pero en el sentido moral

⁹³ Algunos ejemplos: “La apelación a una ‘mala literatura’ en el sentido de los géneros bajos o menores, aun cuando juegue un papel evidente en la narrativa de Aira, parece menos decisiva que la práctica de una ‘mala literatura’ en el sentido de una escritura fallida y deliberadamente negligente. La de Aira es una escritura transgresora que atenta contra el decoro de lo que el propio Aira llama ‘bel leticismo’ y contra la eficacia de la literatura comercial: contra lo alto y contra lo bajo, contra los discursos que funcionan ‘bien’ cualquiera que sea su registro. Una escritura que hace usos aberrantes —que escribe ‘mal’— tanto la ‘buena’ como la ‘mala’ literatura” (1); “Como cultivador de una ‘mala escritura’, Aira propone una forma de utopía literaria que se podría describir como una suerte de pasión anti-hermenéutica” (3); “vanguardia y mala escritura definen un modo de hacer literatura por fuera del sistema” (5); “la mentira sistemática es también una táctica de mala escritura” (9).

⁹⁴ En la novela, Renzi dice sobre la obra de Borges: “los dos primeros cuentos escritos por Borges, tan distintos a primera vista, *Hombre de la esquina rosada* y *Pierre Menard, autor del Quijote*, son el modo que tiene Borges de conectarse, de mantenerse ligado y de cerrar esa doble tradición que divide la literatura argentina del siglo XIX. A partir de ahí su obra está partida en dos: por un lado los cuentos de cuchilleros, con sus variantes; por otro lado los cuentos, digamos, eruditos, donde la erudición, la exhibición cultural se exaspera, se lleva al límite, los cuentos donde Borges parodia la superstición culturalista y trabaja sobre el apócrifo, el plagio, la cadena de citas fraguadas, la enciclopedia falsa, etc., y donde la erudición define *la forma* de los relatos” (129-30).

de la palabra. La suya es una *mala* escritura, una escritura perversa. . . Es una escritura criminal. Hace lo que no se debe, lo que está mal, destruye todo lo que durante cincuenta años de se había entendido por escribir bien en esta descolorida república” (131). Prieto intenta deslindar la propuesta estética de Aira de la de Piglia, por lo que trazar la genealogía de Macedonio a Aira en torno a la idea de la “mala escritura” resulta confuso. Asimismo, explicar la relación entre Aira y Macedonio (y, de modo más general entre Aira y las vanguardias) a partir de la aparición o recurrencia de efectos o elementos vanguardistas en la escritura de Aira me parece insuficiente—y en esto consiste la “mala literatura”, según Prieto.⁹⁵

Prieto sugiere que la “utopía de interrupción total” que subyace al proyecto de “no-escritura” de Macedonio se opone a la utopía del “continuo de la literatura” de Aira (la utopía de la vuelta al y del relato, en los términos de Contreras). Si bien los proyectos de interrupción y de continuo se oponen en la superficie, Prieto destaca el impulso utópico que subyace a ambos. Pero la analogía con la cual Prieto conecta ambos proyectos se sostiene en un razonamiento poco acertado: “una literatura que se propone como utópica—i.e. como imposible—no puede no fracasar, no puede dejar de ser ‘mala’” (3). El crítico llega a proponer que “la definición más sencilla que se podría dar de una literatura o un arte vanguardista sería: aquélla literatura o arte que deliberadamente fracasa—aquélla que no quiere encajar, que no es inteligible dentro de los parámetros de una determinada época o disciplina” (3). Aquí aparece claramente delineado aquel

⁹⁵ Contreras procede de la misma manera en su libro. Si bien en un comienzo la crítica piensa en el sentido histórico de la vuelta de la vanguardia en Aira, esta vuelta es luego analizada a partir de los elementos vanguardistas presentes en su escritura.

problema que menciono en la Introducción con respecto a la traslación del sentido del fracaso a la noción misma de utopía. Postular que el *fracaso* es la condición sine qua non de todo impulso utópico resulta peligroso y problemático por dos razones. Primero, porque la palabra fracaso vuelve a inscribir inevitablemente a la vanguardia en la matriz hegemónica burguesa que privilegia de manera dicotómica el “éxito” y lo “bueno” por sobre el “fracaso” y lo “malo”. Segundo, porque en la noción de fracaso está implícita la idea de producto, de resultado; el fracaso es siempre un atributo, una consecuencia, por lo demás, negativa. Es precisamente aquí donde entra en juego la potencia como algo distinto a un poder o capacidad realizados o actualizados.

Son todas estas cuestiones las que me llevan a reflexionar acerca de la *desmesura* de la escritura en Aira—y uso esta noción en vez la noción del continuo formulada por Aira y utilizada por la mayoría de los críticos—a partir de su relación con la potencia. Es ahí precisamente donde Aira se confabula con Macedonio, y, de modo más general, donde Aira se confabula con la vanguardia: las ficciones de Aira postulan la vanguardia como potencia. Este postulado tiene que ver con la vuelta hacia un pasado indefinido, el cual permanece siempre en su condición de posibilidad, de potencialidad. Esto implica dejar de pensar la relación entre Aira y la vanguardia en términos dialécticos, es decir, como la actualización de una serie de oposiciones del tipo: afirmación/negación, sobrevivencia/ muerte (Contreras); continuo/ interrupción (García); marginalidad/ centralidad, fracaso/ éxito o mala/ buena literatura (Prieto).⁹⁶ Plantear la cuestión en

⁹⁶ Graciela Villanueva también recurre a este tipo de oposición en “Generación y degeneración del relato en César Aira”.

términos de la potencia no solo permite repensar la relación específica entre Aira y Macedonio—su predecesor vanguardista “cercano” en la tradición literaria argentina, tal como sugiere Prieto—sino que permite reflexionar de modo más general acerca del retorno de la vanguardia en Aira, de manera independiente a las coordenadas establecidas por el propio Aira en sus ensayos y a partir del pensamiento sobre la vanguardia desplegado en cada novela.

Cabe advertir que las novelas aquí analizadas ofrecen distintas escenificaciones de la potencia de la escritura sin aludir necesariamente a la vanguardia y que no despliegan efectos o elementos vanguardistas tal como los descritos e identificados por Contreras, Prieto y otros críticos. Comenzaré con *Varamo*, la única de las tres novelas en la que la vanguardia sí aparece tematizada. El narrador—un crítico o un historiador literario—realiza un recuento *post facto* de las causas que llevan a Varamo, un empleado público que trabaja en el Ministerio, a escribir en una sola noche el poema de vanguardia *El Canto del Niño Virgen*. La perspectiva temporal que adopta el narrador es fundamental en este sentido: como al inicio de la novela el poema ya ha sido escrito, todos los hechos azarosos del relato adquieren la impronta de la necesidad. La singularidad de esta ‘historia literaria’ es que Varamo no es poeta (no es más que “un escribiente de tercera”, según el narrador); de hecho, Varamo no *escribe* ni *crea* nada. Su acto de escritura consiste más bien en copiar, confundir e intercalar distintos fragmentos tomados de diversas fuentes que han llegado a sus manos por azar. Por eso, que más que un poema, *El Canto del Niño Virgen* podría ser leído (si existiera) como un cadáver exquisito. Así, más que un escritor, Varamo es un compositor, en el sentido más literal de la palabra.

Luego de la lectura de *Varamo*, realizaré una breve lectura de *La vida nueva*, novela en la que Aira lleva al límite la paradoja del escritor sin obra (publicada), del escritor que no es escritor. “Aira” relata en primera persona la historia de los avatares editoriales de su primera novela, siempre inédita. En este relato sobre el constante aplazamiento de la publicación de la primera novela de un “joven escritor” se escenifica de manera radical la relación entre la vida del escritor como “una vida no vivida” y la potencia.

Cerraré el capítulo con una lectura de *Parménides*. Desde el título de la novela ya se expone el problema del estatuto del escritor y su obra: *Parménides* no narra tanto la historia del conocido Parménides, sino que la de Perinola, un escritor fantasma *avant la lettre* que trabaja para Parménides y que muere en un ridículo accidente afuera de una taberna en su única noche de borrachera. Parménides quiere escribir un “libro totalizante”, *Sobre la Naturaleza*, y para ello contrata a Perinola, “un poeta joven” para que lo escriba. El autor, de todos modos, será Parménides. La oferta de trabajo abre para Perinola una disyuntiva: o él no está a la altura del proyecto—Perinola no ha hecho nada que justifique la elección de Parménides—o el proyecto no está a su altura—si lo ha elegido a él en vez de a Zenón (un “falso” o “mal” poeta según Perinola), Parménides es un ignorante. Como se verá, Perinola no escribe “en serio” cuando escribe para Parménides (¿y qué escritor en la *Grecia clásica* puede tener ese nombre, ‘Perinola’?) y nunca llega a escribir *su obra*—la obra de Perinola—porque muere antes de poder escribirla. Aira presenta al lector una ficción sobre el primer escritor fantasma de la historia y sobre la desmesura de la escritura “en serio”: al final, la escritura permanece para siempre en su condición de potencia.

1. Pasado, vanguardia y potencia: el caso de Varamo

Man fixes some wonderful erection of his own between himself
and the wild chaos, and gradually goes bleached and stifled
under his parasol. Then comes a poet, enemy of convention,
and makes a slit in the umbrella; and lo!
the glimpse of chaos is a vision, a window to the sun.
But after a while, getting used to the vision,
and not liking the genuine draught from chaos,
commonplace man daubs a simulacrum of the window that opens onto chaos,
and patches the umbrella with the painted patch of the simulacrum.
(D.H. Lawrence, Introduction to Harry Crosby's *Chariot of the Sun* s/p)

En su ensayo “The Possible and the Real”, leído por primera vez en Oxford en 1920, Bergson propone una nueva comprensión de la temporalidad de lo posible, diferente a aquella dictada por los “hábitos intelectuales”. Una pequeña anécdota ocurrida en tiempos de la Primera Guerra Mundial le sirve a Bergson para introducir esta idea. En esos años, recuerda Bergson, los periódicos se alejaban a veces de las “terribles preocupaciones del presente” para imaginar qué pasaría en el futuro; qué ocurriría, entre otras cosas, con el arte y la literatura. Bergson cuenta entonces que en una ocasión un periodista le preguntó su opinión sobre “la gran obra dramática del futuro”, y que él le respondió: “the work of which you speak is not yet possible . . . I grant you, at most, that it *will have been possible*” (229; énfasis en el original). Según Bergson, el error del periodista habría radicado en concebir “the future work as being already stored up in some cupboard reserved for possibles” (229). Bergson plantea que lo posible no precede a lo real y, por lo tanto, no se proyecta hacia el futuro como generalmente se piensa y se cree, sino que se proyecta desde el presente hacia un pasado *indefinido*:

As reality is created as something unforeseeable and new, its image is reflected behind it into the indefinite past; thus it finds that it has from all times been possible, *but it is at this precise moment that it begins to have*

been always possible, and that is why I said that its possibility, which does not precede its reality, will have preceded it once the reality has appeared. (229; énfasis agregado)

Creer que lo posible preexiste a lo real es confundir lo posible con lo probable, con lo meramente realizable. Bergson critica este modo de comprensión de lo posible por reducir la indeterminación y la libertad propias de la creación a lo probable y corrige esta creencia diciendo: “the possible is only the real with the addition of an act of the mind which throws its image back into the past, once it has been enacted. But that is what our intellectual habits prevents us from seeing” (229).⁹⁷ Reestablecer la relación entre lo posible y el pasado, concluye Bergson, es la única manera en que se puede dar cuenta de la creación de lo nuevo en el futuro: “If we put the possible back into its proper place, evolution becomes something quite different from the realization of a program: the gates of the future open wide; freedom is offered an unlimited field” (231).

En su fascinante lectura de Bergson, Deleuze plantea que la distinción entre real/posible y actual/virtual ya está en el pensamiento de Bergson, y por ello prefiere hablar en todo momento de *lo virtual* y no de lo posible.⁹⁸ De hecho según Deleuze, el

⁹⁷ Dice Bergson: “The fault of these doctrines—rare indeed in the history of philosophy—which have succeeded in leaving room for indetermination and freedom in the world, is to have failed to see what their affirmation implied. When they spoke of indetermination, of freedom, they meant by indetermination a competition between possibles, by freedom a choice between possibles—as if possibility was not created by freedom itself! As if any other hypothesis, by affirming an ideal pre-existence of the possible to the real, did not reduce the new to a mere rearrangement of former elements! As if it were not thus to be led sooner or later to regard that rearrangement as calculable and foreseeable!” (“The Possible” 231).

⁹⁸ Dice Deleuze: “[The] notion of the virtual will come to play an increasingly important role in Bergsonian philosophy. For as we shall see, the same author who rejects the concept of possibility—reserving a use for it only in relation to matter and closed systems, but always seeing it as the source of all kind of false problems—is also he who develops the notion of the virtual to its highest degree and bases a whole philosophy of memory and life on it” (*Bergsonism* 43).

falso problema que Bergson denuncia radica, ni más ni menos, en la noción misma de lo posible:

the possible is a false notion, the source of false problems. The real is supposed to resemble it. That is to say, *we give ourselves a real that is ready-made, preformed, pre-existent to itself, and that will pass into existence according to an order of successive limitations*. Everything is already *completely given*: all of the real in the image, in the pseudo-actuality of the possible. (*Bergsonism* 98; énfasis agregado)⁹⁹

Hay una diferencia considerable entre el planteamiento original de Bergson, según el cual es la concepción errada de lo posible la que genera falsos problemas y el planteamiento de Deleuze, según el cual es la misma noción de lo posible la falsa y por ello origen o causa de falsos problemas. Tal como sugiere Michael Hardt, hay un plano ontológico que subyace a la argumentación de Deleuze: “The essential point here is that the virtual is real and the possible is not: This is Deleuze’s basis for asserting that the movement of being must be understood in terms of the virtual-actual relationship rather than the possible-real relationship” (17). Virno, por su parte, reconoce la diferencia que existe entre el planteamiento de Bergson y el de Deleuze, pero intenta de todos modos conciliar ambas posturas: “Bergson refuta la opinión corriente según la cual: a) lo posible precede a lo real, a modo de contrafigura larvaria . . . b) es algo menos que lo real. . . Bien visto, dice Bergson, un evento deviene posible únicamente en el momento en que se realiza. *La virtualidad es contemporánea de la actualidad, la duplica, surge con ella, la duplica*”

⁹⁹ Dice Hardt sobre este pasaje: “Deleuze finds a sort of preformism in the couple possibility-reality, in that all of reality is already given or determined in the possible; reality preexists itself in the ‘pseudo-actuality’ of the possible and only emanates through a limitation guided by resemblances. Therefore, since there is no difference between the possible and the real (from the point of view of the concept), since the image of reality is already given in the possible, the passage of realization cannot be a creation” (18).

(24; énfasis agregado). Desde una perspectiva deleuziana, esta conclusión resulta problemática: la virtualidad—al menos la virtualidad para Deleuze—*crea* la actualidad, no la duplica ni es contemporánea a ella. La lectura de Virno no resuelve el impasse entre lo posible y lo virtual. La solución o la salida a la aporía “la virtualidad duplica la actualidad” habrá que buscarla, pienso, en la obra de arte y en el trabajo del artista.

El artista, como dice Bergson en el epígrafe de este capítulo, crea al mismo tiempo lo real y lo posible: “I believe in the end we shall consider it evident that the artist in executing his work is creating the possible as well as the real” (“The Possible” 231). El artista crea al mismo tiempo la obra y las condiciones de posibilidad para que esa determinada obra exista. Esta idea hará eco en Deleuze. A pesar de que en *Bergsonism* (1966) Deleuze privilegia lo virtual en todo momento (“While the real is in the image and likeness of the possible that it realizes, the actual, on the other hand does *not* resemble the virtuality it embodies” [97]), en textos posteriores vuelve a repensar la noción de lo posible en relación al territorio de la obra de arte. Así, en *What Is Philosophy?* (1991), Deleuze y Guattari plantean en relación a la literatura:

Aesthetic figures, and the style that creates them, have nothing to do with rhetoric. They are sensations: percepts and affects, landscapes and faces, visions and becomings . . . The monument does not actualize the virtual event but incorporates or embodies it: it gives it a body, a life, a universe. This was how Proust defined the art-monument by that higher life that the “lived,” by its “qualitative differences,” its “universes” that construct their own limits, their distances and proximities, their constellations and bloc of sensations that put into motion . . . *These universes are neither virtual nor actual, they are possibles, the possible as aesthetic category (“the possible or I shall suffocate”), the existence of the possible*, whereas events are the reality of the virtual, forms of a thought-Nature that survey every possible universe. (177-78; énfasis agregado)

Llama la atención esta particular conceptualización de lo posible (muy distinta a la de *Bergsonism*) y sobre todo, el rol que juega el arte en esta conceptualización.¹⁰⁰

Discutir y reflexionar sobre la relación entre lo virtual, lo actual y lo posible a la luz de la literatura es relevante entonces porque vuelve a poner de relieve la inherente dimensión temporal de la potencia y de lo posible, o en otras palabras, la indefectible relación entre la potencia, lo virtual, lo posible y el pasado. En el caso de Aira, discutir esta relación es doblemente importante porque en sus novelas se despliega un pensamiento específico y particular sobre la relación entre la escritura, la vanguardia y el pasado como potencia. En *Varamo*, como se verá a continuación, esta relación se escenifica en el relato del narrador, cuya intención es “explicar las causas” de la escritura experimental del protagonista de la novela, Varamo. El narrador se propone identificar y describir aquellos hechos del pasado que se relacionan directamente con la escritura del poema; aunque en un principio su trabajo puede parecer limitado y conciso, los hechos relevantes a la escritura se expanden y se multiplican infinitamente. El trabajo interpretativo del narrador y su particular modelamiento del pasado en *Varamo* hacen eco del llamado de atención de Bergson:

¹⁰⁰ Peter Hallward plantea que el arte ocupa en Deleuze y Guattari un territorio intermedio entre la *pura actualidad* de los datos de la ciencia y la *pura virtualidad* de los conceptos filosóficos. Ese territorio intermedio es, precisamente, el territorio de lo posible: “Art composes actively creative works of sensation, whose ontological status is neither virtual nor actual but “possible”. Insofar as what is composed is sensation—insofar as “the work of art is a being of sensation and nothing else”—it leans toward the realm of actuality. But insofar as the creation of such beings is itself active and inventive—insofar as the “compound of created sensations stands up on its own”—art participates, immediately and without reserve, in the univocal expression that is creation in general” (“Everything Is Real” 71). Hallward logra dar cuenta de la dimensión eminentemente bergsoniana y spinoziana de la formulación de Deleuze y Guattari, sin caer en la aporía en la que cae Virno al intentar conciliar lo posible, lo virtual y lo actual (la aporía de “la virtualidad duplica la actualidad”).

How can we fail to see that if the event can always be explained afterwards by an arbitrary choice of antecedent events, a completely different event could have been equally well explained in the same circumstances by another choice of antecedents . . . in short, by our retrospective attention? *Backwards over the course of time a constant remodeling of the past by the present, of the cause by the effect, is being carried out.* (“The Possible” 231; énfasis agregado)

En su intento de contextualización e interpretación, el narrador de *Varamo* llevará la proyección del presente hacia el pasado hasta su límite. Así, a pesar de que el mismo narrador enfatice una y otra vez la causalidad “natural” de los hechos, no podrá evitar que este “arbitrario” encadenamiento esté “amenazado desde dentro por el infinito”. Cito en extenso la novela:

El objeto de este relato es presentar en su *despliegue natural* la serie completa de hechos que fue de una cosa a la otra, desde el momento en que tomó los billetes hasta que el poema estuvo terminado. Los dos extremos tenían en común una cualidad de ajeno a su tren habitual de pensamiento. Nunca había tenido en sus manos, ni visto, un billete falso . . . Del mismo modo, nunca había escrito poesía, ni la había leído, ni había prestado atención a la existencia de ese género literario, o cualquier otro. Pero una vez que pasó una cosa, pasó la otra, y entre la primera y la segunda se extendió una cadena de causas y efectos perfectamente justificada. *Lo que no estaba justificado era el principio, y el fin, y ese arbitrario radical envolvió a la serie y la aisló, encadenando sus causalidades internas con una lógica de hierro.* Por otro lado, el carácter heterogéneo de los extremos entre sí (¿qué relación puede haber entre un par de billetes falsos y una obra maestra literaria?) creó una proliferación incontrolable de pasos intermedios. *Compacto de sentido, entonces, pero amenazado desde dentro por el infinito.* (9-10; énfasis agregado)

La reconstrucción de los hechos y la explicación de las causas que llevan a Varamo a escribir el poema son la expresión más radical de la indeterminación del pasado. *En la ceguera* del narrador—en su incansable ir y venir interpretativo entre presente y pasado—será posible *ver* un modo particular de comprensión del pasado que se relaciona

con una nueva temporalidad de lo posible. A su vez, la temporalidad de lo posible en *Varamo* arroja nuevas luces sobre la conceptualización de la vanguardia en el presente.

Varamo, insiste una y otra vez el narrador, “a pesar de su formato de novela, [es] un libro de historia literaria; no es una ficción, porque el protagonista existió, y fue el autor de un famoso poema que sigue siendo estudiado como un momento clave de las vanguardias hispanoamericanas” (62). El narrador, por lo tanto, adopta el tono y la perspectiva de un crítico literario para reconstruir los hechos y explicar las causas que llevan a Varamo a componer el paradigmático y famoso poema *El Canto del Niño*

Virgen:

Origen y culminación de la más arriesgada vanguardia experimentalista en la lengua, el enigmático poema . . . ha sido repetidamente calificado de milagro inexplicable, por las insuperables dificultades de contextualización que impone al crítico o historiador de la literatura. / Pero todo en el mundo tiene su explicación. Si queremos encontrarla en este caso, *debemos recordar que así como el episodio tiene un final (el texto del poema) también tuvo un comienzo*, tan simétrico como lo es el efecto a la causa, o viceversa. (8; énfasis agregado)

Enunciando esta premisa desde un inicio, el narrador construye su relato—su “historia literaria”—a partir de la dialéctica entre comienzo y final, entre proceso y resultado, entre causa y efecto. Lo paradójico—pero esta paradoja es, como se verá, solo aparente—es que los lectores nunca llegan a conocer el “resultado” o “el final”, esto es, *El Canto del Niño Virgen*. El narrador nunca da a conocer el poema compuesto por Varamo; lo único que hace es relatar el proceso, que no es sino la novela *Varamo* que el/la lector/a tiene en sus manos.

Según el narrador, aquello que explica y determina la escritura del paradigmático poema es el hecho de que Varamo reciba dos billetes falsos de cien pesos al cobrar su

suelo. Este hecho marca un doble comienzo, el comienzo de la aventura artístico-vanguardista de Varamo y el comienzo de la “historia literaria” realizada por el narrador.

Así comienza la novela:

Un día de 1923, en la ciudad de Colón (Panamá), un escribiente de tercera salía del Ministerio donde cumplía funciones, al terminar su trabajo, después de pasar por la Caja para cobrar su sueldo, porque era el último día hábil del mes. En el lapso que fue entre ese momento y el amanecer del día siguiente, unas diez o doce horas después, escribió un largo poema, completo desde la decisión de escribirlo hasta el punto final, tras el cual no habría ni agregados ni enmiendas. Para terminar de cerrar sobre sí mismo este lapso, debe decirse que nunca antes, en su medio siglo de vida, había escrito un solo verso, ni se le había ocurrido ningún motivo para hacerlo; tampoco volvió a hacerlo después. (7)

Estas líneas ilustran que la paga del sueldo (luego el narrador explicará que Varamo recibe dos billetes falsos de cien pesos al pasar por la caja) marca no un doble, sino un triple comienzo: el comienzo de la escritura de vanguardia (el inédito poema *El Canto del Niño Virgen*), el comienzo de la historia literaria (el relato del narrador), y—a pesar de las intenciones del narrador—el comienzo de *la ficción* (la novela *Varamo*). En otras palabras, el comienzo de lo artístico, lo histórico y lo novelesco.

La perspectiva temporal de *Varamo* es fundamental y despliega el carácter radicalmente expansivo, indeterminado y creativo del pasado. La novela despliega un movimiento que va del presente hacia el pasado, el cual es inherente al trabajo interpretativo llevado a cabo por el narrador. Este movimiento, *gracias a* un error del narrador, vuelve evidente el carácter virtual y dinámico del pasado. No importa determinar si se trata de un error propio de la disciplina del narrador—es decir, un error originado en “la deformación profesional” de todo crítico o historiador literario que intenta reconstruir el contexto de producción de una obra determinada—o de un error

conceptual sobre lo que él entiende por “pasado”—es decir, un error originado en la idea de que el pasado es un bloque divisible y finito. Para ponerlo en términos bergsonianos: el narrador evoca el pasado en su dimensión *espacial*, es decir, lo asume como una *extensión* finita y discreta, es decir, que puede ser dividida en cualquier segmento. Como se verá, es este error el que revela el pasado en su dimensión *temporal*, el que despliega su virtualidad y su indefectible *duración*: el pasado entendido temporalmente (o como duración) es indivisible y virtual, nos dice Bergson.¹⁰¹ Lo importante es que es el error del narrador el que despliega—a su pesar—la potencialidad del pasado y en este mismo movimiento, escenifica la vanguardia como potencia.

Varamo pone de manifiesto que la vanguardia nunca es actual. O, para ponerlo en otras palabras, el relato del narrador hace visible la vanguardia en toda su *inactualidad*. El narrador no logra explicar cómo *Varamo* llega a escribir *El Canto del Niño Virgen*—y este no es el meollo de la novela parece decir Aira—pero con su detallada y frenética recapitulación de los “hechos”, sí logra situar a la vanguardia en un pasado indefinido. Es por este motivo que afirmo que la novela despliega una nueva temporalidad de la potencia; no ya proyectada hacia el futuro, hacia lo porvenir, sino hacia el pasado. “La

¹⁰¹ En *Time and Free Will*, Bergson argumenta que el intelecto y todo el sistema de representación del ser humano están subordinados al espacio—incluso el tiempo es representado en términos espaciales. Bergson propone entonces el concepto de duración para des-espacializar el tiempo: “Duration will involve a concept of time that is radically independent of space” (Guerlac 63). Dice Hallward sobre el pasado en su formulación bergsoniana-deleuziana: “if all the past time exists as an indivisible whole, if the whole of the past remains equally real or alive and if reality is nothing other than this whole, then what needs explanation is not what makes reality whole but rather what allows us to experience it, most of the time, as merely partial or limited what limits it, what prevents this whole from ever being present, is precisely the imposition of the present itself. The whole can only ‘be’ as non-present, or non-actual. To be present is itself to isolate, according to the needs of the moment, according to the priorities of a creature that acts in keeping with its interests, only those few aspects of the whole that are relevant to these actions or needs.” (*Out of this World* 32-33). Ver Bergson, *Key Writings* 49-79; Deleuze, *Bergsonism* 31-2.

potencia es el pasado del acto” dice Virno en *El recuerdo del presente*; “Se trata, sin embargo, de un pasado indefinido, sin trama, inenarrable, ya que no fue nunca, a su vez, actual. La potencia no es simplemente anterior, sino que asienta y mantiene abierto el horizonte mismo de la anterioridad” (Virno 122).¹⁰² En la novela de Aira la vanguardia, entendida como un horizonte de pensamiento, *es la potencia* ya que permanece abierta, nunca pasa al acto. Es precisamente en este sentido que entiendo la figura aireana del procedimiento: “entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes . . . Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, *o no se hicieran* (Aira, “La nueva escritura”; énfasis agregado). El procedimiento, entonces, no como un acto, sino como una especie de matriz potencial.

He dicho que el narrador despliega en su relato un movimiento dialéctico que va del presente (el poema) hacia el pasado (aquello que precedió a la escritura). Es en este movimiento en donde aparece delineada la potencia. La potencia tiene que ver con la particular relación entre el pasado, la escritura experimental—o en término más generales, la literatura—y el territorio de lo posible y lo virtual.¹⁰³ El discurso del

¹⁰² El ensayo de Virno hace eco del pasado en la formulación de Bergson: el pasado nunca ha sido actual, es decir, es y existe en su virtualidad. Esta idea está también en la base de la ontología de Deleuze, fuertemente inspirada en Bergson: “We have great difficulty in understanding a survival of the past in itself because we believe that the past is no longer, that it has ceased to be. We have thus confused Being with being-present. Nevertheless, the present is not; rather, it is pure becoming, always outside itself. It is not, but it acts. Its proper element is not being but the active or the useful. The past, on the other hand, has ceased to act or to be useful. But it has not ceased to be. Useless and inactive, impassive, it IS, in the full sense of the word: It is identical with being in itself” (*Bergsonism* 55).

¹⁰³ Como ya hemos visto, en la terminología deleuziana los términos “posible” y “virtual” no son intercambiables. Sin embargo, en mi argumento uso ambos ya que tanto lo posible como lo virtual sirven

narrador deja traslucir una especie de ansiedad—causada, se podría aventurar, por la inmanente potencialidad del poema—cada vez que intenta reafirmar la causalidad natural de los hechos que, según el mismo narrador, determinan la escritura del poema: “a partir del texto del poema puede deducirse el curso de los hechos que lo precedieron, en un detalle que va creciendo en las sucesivas relecturas, *y no deja nunca de crecer*” (63; énfasis agregado). En el recuento del narrador, “el texto del poema” es el dato, el hecho concreto (es “lo actual”, se podría decir con Deleuze). El narrador cree que la materialidad de *El Canto del Niño Virgen* le permitirá ir hacia el pasado y reconstruir la genealogía del mismo poema. Sin embargo, el/la lector/a nunca tiene acceso al poema, es decir a lo “actual” (a aquello que supuestamente existe, que tiene una extensión material en el presente). Aquello que determina el trabajo del narrador permanece en todo momento invisible a los ojos del/la lector/a: *El Canto del Niño Virgen* es, se podría decir, una actualidad ausente.

En este movimiento del presente hacia el pasado, el relato del narrador borra a cada momento los límites entre lo histórico y lo novelesco; es más, ilustra que historia literaria y ficción—a pesar de las intenciones del narrador—no son sino una misma cosa. Lo que lectores y lectoras tienen en sus manos es, mal que mal, la novela que relata la excepcional creación de Varamo. Así, es en la presentación de ciertos hechos pasados como si conformaran *todo el pasado*—gesto absurdo, imposible, ingenuo—en donde se despliega toda la potencia y la virtualidad del pasado: la escritura del poema permanece

para pensar la cuestión de la potencia y su relación con el arte, más específicamente, con la escritura y la literatura.

para siempre en un pasado indefinido “que nunca tuvo lugar”. En este sentido, el rol del narrador es fundamental. Habría que especificar: el rol del narrador en tanto crítico literario. Es en tanto crítico que el narrador enuncia una serie de premisas y su método de trabajo. Asimismo, justifica su estilo (el texto está relatado en estilo indirecto libre). Como se verá a continuación, todos estos elementos son fundamentales para la reconstrucción del supuesto contexto del poema: el narrador “logra”—entre comillas—reconstruir las causas solo gracias a las premisas que asume, al particular método que usa y al estilo que elige para entregar su relato.

La primera premisa, ya enunciada, es que “así como el episodio tiene un final (el texto del poema) también tiene un comienzo” (8). La segunda premisa, tiene que ver con el estatuto de la obra, asumida aquí como una obra *vanguardista*: “la obra de arte una vez hecha deja de ser arte: es documentación, registro de un proceso”, dice Aira (*Pizarnik* 13). Esta idea alcanza su extremo en el discurso del narrador. Cito en extenso:

El Canto del Niño Virgen entra en la categoría de la llamada “literatura experimental”, como que es un ejemplo sobresaliente de las vanguardias latinoamericanas de las primeras décadas del siglo. Su capacidad de contener todos los rasgos circunstanciales previos a su escritura es un elemento histórico definitorio. Y no es que tenga ese poder por ser una obra de vanguardia, sino al revés: es vanguardista porque permite esta deducción. Vale decir que es de vanguardia todo arte que permite la reconstrucción de las circunstancias reales en las que nació. Mientras que la obra de arte convencional tematiza la causa y el efecto, y con ello se cierra alucinatoriamente sobre sí misma, la obra vanguardista queda abierta a sus condiciones de existencia. Y cuanto más lograda es, más certeza puede tener el crítico en su reposición de los hechos y pensamientos previos. Tratándose de una obra maestra como el poema de Varamo, la certeza es absoluta, y el crítico no tiene más que ir traduciendo retrospectivamente cada verso, cada palabra, a la partícula de realidad que le dio origen. (64-5)

Hay en ese enunciado una serie de prejuicios que están en la base de la labor interpretativa del narrador. Primero: la obra es vanguardista porque permite deducir los rasgos circunstanciales; esto es, como se verá, lo que desencadena la fábula de la novela: *Varamo* no es sino la progresión en relato de una serie de rasgos circunstanciales, los cuales, según el narrador, se desprenden naturalmente de la lectura de *El Canto del Niño Virgen*. Segundo: el trabajo del crítico consiste en “traducir retrospectivamente” partículas de literatura (versos, palabras) en partículas de realidad. Tercero: con este modo de lectura uno puede tener “certeza absoluta” de la reconstrucción del contexto.

Es inevitable evocar aquí a otro narrador que hace las veces de crítico, en el relato de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”. El narrador de *Varamo* es, se podría decir, el reverso simétrico del narrador borgeano. Según el crítico de *Varamo*, es el mismo poema el que crea su contexto, es decir, la innovación determina o contiene la explicación; según el comentador borgeano, la grandeza y riqueza del nuevo Quijote viene dada por el “anacronismo deliberado” de su autor.¹⁰⁴ Dice el narrador de “Pierre Menard”:

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad es aún más notoria . . . Nada tienen de nuevo esas comprobaciones nihilistas; lo singular es la decisión que de ellas derivó Pierre Menard. Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. (*Obras Completas I* 449-50)

¹⁰⁴ “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)” (Borges 449).

El tono solemne y laudatorio del narrador de “Pierre Menard” resuena en las digresiones del narrador de *Varamo*. Ambos “críticos” se encuentran absolutamente fascinados por las obras y los escritores que comentan; asimismo, ambos incurren en “atribuciones erróneas” o aberrantes en sus digresiones.

Según Renzi (el alter ego de Piglia en *Respiración artificial*) Borges se ríe en su relato de Paul Groussac, quien habría publicado en Buenos Aires un estudio escrito en francés sobre el “verdadero autor” del Quijote apócrifo. El problema de este estudio, comenta Renzi, es que el supuesto autor identificado por Groussac habría muerto en 1604, es decir, antes de la publicación del primer Quijote. A partir de esta “chambonada del erudito” Renzi saca la siguiente conclusión:

Si el escritor descubierto por Groussac había podido redactar un Quijote apócrifo antes de leer el libro del cual el suyo era una mera continuación ¿por qué no podía Menard realizar la hazaña de escribir un Quijote que fuera a la vez el mismo y otro que el original? Ha sido Groussac, entonces, con su descubrimiento póstumo del autor posterior del Quijote falso quien, por primera vez, empleó esa técnica de lectura que Menard no ha hecho más que reproducir. Ha sido Groussac en realidad quien, para decirlo con las palabras que corresponden, . . . enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. (125-26)

Borges parodia en su relato “la superstición culturalista” (130) del siglo diecinueve y repite en la figura de Menard la erudición pedante—y absurda—de Groussac. Pienso que *Varamo* es, en más de un sentido, un relato cómicamente borgeano. Así, el crítico aireano puede ser visto quizás como una re-versión del comentador borgeano. *Varamo* puede ser en este sentido leída como un “homenaje oculto” (en términos de Prieto) de Aira a

Borges.¹⁰⁵ Aira se ríe en *Varamo* de una forma de hacer crítica (de leer e interpretar) característica de gran parte del siglo veinte. La figura parodiada en el narrador es la del crítico literario marxista que sobre-contextualiza la obra, vinculándola hasta la exasperación con su contexto de producción.

Hay numerosos ejemplos de la novela que avalan esta lectura; el más notable, quizás, es la causalidad directa que el narrador establece entre el recibimiento del dinero falso y la final composición del poema. Asimismo, el narrador—en otra de sus premisas arbitrarias—establece una identificación “profunda, que nadie podría negar, entre dinero e indirecto libre. Así como éste es la razón que mueve y explica cada paso del discurso,

¹⁰⁵ Si bien no pretendo desarrollar aquí esta idea en más profundidad, considero importante plantear la relación entre Aira y Borges a partir de los usos y abusos de la interpretación y la lectura. Esto permite agregar otra faceta a la relación entre Borges y Aira estudiada por la crítica. García menciona en su libro “Pierre Menard” en relación a *Varamo*, pero solo conecta estos relatos por el hecho de que ambos juegan con la existencia de una “obra invisible” (98). Graciela Montaldo lee la obra del “primer” Borges (es decir, no el editado en sus *Obras completas*) y las “novelitas” de Aira en relación a la industria cultural de fin de siglo en Argentina. Reinaldo Laddaga, por su parte, compara *Las noches de Flores* de Aira con las *Crónicas de Bustos Domecq* (escrito en colaboración por Borges y Bioy Casares) en relación a la diferencia que ambos libros presentan en su juicio a la vanguardia: “Sería fácil leer *Las noches de Flores* un poco como se deben leer, precisamente, las *Crónicas de Bustos Domecq*: como piezas satíricas y destinadas a mostrar lo patético o absurdo de la vanguardia. Pero quien haya seguido el trabajo de Aira, sabe bien que desde hace algunos años ha estado obsesionado por la posibilidad (por la necesidad, incluso) de un arte de vanguardia que fuera fiel a la particularidad de la Argentina del presente, un arte menos propenso a realizar obras que a diseñar *experiencias*, de modo que una situación en que pudiera decirse que ‘tal parecía que ya nadie fuer escritor en el sentido convencional’ sería un motivo, si no de su necesaria aprobación, al menos de su interés apasionado” (*Espectáculos* 8-9). Contreras, por último, estudia distintos aspectos de la relación Borges-Aira, y desarrolla su lectura a partir de distintos ensayos de Aira (“Exotismo”, “La cifra”). Primero se concentra en la cuestión de la literatura nacional y el exotismo y lee a Aira en relación al famoso ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” (67-85). Luego, en relación a la idea del “mito del artista”, Contreras propone que Borges representa en Aira el “presente intemporal, la abstracción” (267-74). En relación a las novelas de Aira, Contreras argumenta que si bien el origen de la ficción en Aira “está en Borges”—esto es, el nominalismo, lo culto y lo popular—el verdadero homenaje aireano a Borges se encuentra en *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Según la crítica, esta novela “es la variación que Aira imagina sobre la literatura de Borges”, lo cual implicaría “la puesta en acto del relato ficticio . . . en el revés de la perfección y el pudor borgianos, por vía de la imperfección más espectacular y bochornosa” (272). El homenaje a Borges, en la lectura de Contreras, se escenifica de acuerdo al principio de la mala literatura, de la novela malograda, tonta y frívola (274). Al leer *Varamo* en relación a “Pierre Menard” es posible problematizar la lectura de Contreras: ambos relatos se burlan en serio de distintos modos de hacer crítica.

así el dinero mueve al mundo como razón última, tanto en lo profundo de la psiquis como en la superficie” (67; énfasis agregado). El narrador evoca aquí la división marxista clásica entre base y superestructura y la postulación de la economía—cuyo signo es aquí el dinero—como la determinante en última instancia.

Las digresiones del narrador, tal como la recién citada, complementan el estilo indirecto libre que prima a lo largo del relato. La elección del indirecto libre, estilo aparentemente “novelesco”, se justifica según el narrador no solo porque determina todo discurso (y agregaría, del mismo modo en que el dinero determina la sociedad), sino que además por el carácter eminentemente “histórico” de los hechos mismos. Se ha visto que las premisas del narrador no dejan de ser arbitrarias; el método, por su parte, es completamente aberrante. Según el narrador, su método consiste en trabajar con partículas de realidad o “rasgos circunstanciales”, los cuales

combinados adecuadamente conforman un discurso que se parece tanto al novelístico que podría confundirse con él. Aquí hay que hacer dos salvedades: la primera es que los elementos del poema que se utilizan para la reconstrucción no tienen una extensión fija: pueden ser una palabra, un verso, pero también una sílaba, un acento, la acepción de una palabra, o bien una estrofa, una sección, y hasta el poema entero; lo mismo vale para los fragmentos de la realidad reconstruidos, y además entre los primeros y los segundos no hay relación uno-a-uno. La segunda es que las partículas de realidad reconstruidas a partir de la lectura del poema, si bien nítidas y completas como pequeños universos, aparecen sueltas y sin indicación de orden, de modo que el crítico que los va desprendiendo queda en libertad de ordenarlos a su gusto, y el resultado puede ser (como me temo que ha sido en este caso la jornada de Varamo, y como seguirá siendo después de esta explicación) una especie de relato de aire bastante surrealista. Es lo que sucede cuando los rasgos circunstanciales vienen dados. Se gana no tener que inventarlos, tarea un poco ridícula o pueril, en todo caso injustificable; se pierde el efecto de realidad, como sucede siempre que interviene un automatismo. (65-66)

Se podría decir que el leitmotiv de este método es que a la hora de leer y analizar un poema “todo vale”. Lo que el narrador plantea es que cualquier segmento del poema, e incluso el poema entero, sirven para reconstruir—mejor dicho, para *crear*—cualquier fragmento de la realidad.

Esto se relaciona directamente con el estilo indirecto libre del relato. Las digresiones recién citadas son realizadas por el narrador mientras Varamo se encuentra sentado a la mesa tratando hallar una solución al problema de los billetes falsos. En este preciso momento, el narrador literalmente abre un paréntesis “(aprovechando que la meditación de Varamo se desarrolla en ‘tiempo real, lo que nos da un margen)’” (62), para exponer sus premisas, comentar sobre la veracidad de la narración y explicar su método. En esta digresión, el estilo indirecto libre es justificado de la siguiente manera:

nuestra invasión de la conciencia de Varamo no es mágica, ni siquiera imaginativa o hipotética. Es una reconstrucción histórica. Todos los rasgos circunstanciales con que hemos venido coloreando y verosimilizando el relato de la jornada del personaje están deducidos (la palabra no es lo bastante fuerte) del poema que escribió al final, y que es la única documentación que quedó. Pero, *en parte por ser la única, y en parte por sus características inherentes, es una documentación absoluta*, en la que se puede poner toda confianza. (63; énfasis agregado)

Todo se encuentra ya en el poema: sus causas, su pasado y su presente e incluso los pensamientos de Varamo. Y no hay que olvidar que el poema tiene esta cualidad por tratarse, como dice el narrador, de una obra vanguardista (“es de vanguardia todo arte que permite la reconstrucción de las circunstancias reales en las que nació”). El poema despliega así *en potencia* una serie infinita de elementos, y funciona, en este sentido, del mismo modo que el pasado. El narrador corta esta serie infinita, la articula y la organiza

en una cadena presentable, actual y finita de partículas de realidad: esta serie es la novela que el/la lector/a tiene en sus manos.

Mediante la exposición del trabajo interpretativo del narrador como una forma de lectura aberrante, Aira parece eludir y parodiar al mismo tiempo el trabajo de la crítica literaria. Elude la crítica, debido a la dimensión meta-crítica de la novela: *Varamo* parece cerrarse sobre sí misma al plantearse como un comentario sobre la forma de hacer crítica. Parodia la crítica en el personaje del mismo narrador, quien con una certeza absoluta saca conclusiones de una obra ausente en todo momento a los ojos del lector (de modo que ni siquiera es posible “juzgar” la interpretación del narrador, porque no hay tal obra). En la conexión causal absoluta que el narrador establece entre el contexto de producción y la obra en cuestión, Aira escenifica también el error que radica en asumir lo posible como precedente de lo real. *Varamo* aparece así como una novela ejemplar para pensar nuestra labor de críticos y para pensar, más específicamente, ¿cómo leer las novelas de Aira?

El poema, como se sabe, está ausente. De modo que lo único que se puede hacer a partir del relato del narrador, es delinear una suerte de genealogía del poema. Vale realizar aquí una advertencia—y esto se relaciona con la pregunta recién planteada: a pesar de lo cómica o absurda que pueda ser *Varamo*, a pesar de lo aberrante que puedan parecer los comentarios del narrador, me interesa leer esta novela—y las otras novelas de Aira—*en serio*. La novela es todo lo que hay, de modo que la única manera de leer la relación entre escritura experimental, vanguardia y potencia que se despliega en la novela—al menos esta es la relación que yo planteo—es atenerse al discurso del narrador y a los hechos narrados por él, es decir, los hechos que conforman la novela. En este

sentido, me interesa recalcar dos cosas: primero, el hecho de que el poema se va a *componer*—he dicho en un comienzo que Varamo no crea, sino que com-pone su texto— como un cadáver exquisito, y, segundo, que esta composición se relaciona con una con-fabulación política y económica. Repasemos entonces, los hechos *en serio*.

Hay cinco elementos o fuentes que van a componer la singular obra: cuatro papeles y un cuaderno. En lo que va de la mañana a la noche, Varamo se echa una serie de papeles al bolsillo porque “tenía un respeto supersticioso por todo lo que fuera papel” (41). El primer papel contiene anotado en clave los números apostados por la madre de Varamo (como se trata de apuestas ilegales, las secuencias de números son representadas en clave con palabras); el segundo papel contiene las anotaciones realizadas por Varamo sobre cómo embalsamar un pez; el tercer papel es una boleta de un colchón comprado por la madre de Varamo, el cual a su reverso contiene una serie de amenazas anónimas dedicadas, supuestamente, a la madre; en el cuarto papel Varamo lista una serie de movidas y jugadas de dominó; el cuaderno, por último, contiene anotadas una serie de claves utilizadas por las hermanas Góngora para comunicarse con determinados barcos que traen palos de golf de contrabando y que ellas ingresan a Panamá (92). Varamo obtiene el cuaderno con las claves de las manos de Caricias, empleada de las hermanas Góngora y novia del negro Cigarro. Caricias sospecha que Cigarro—quien coordina las apuestas de la madre de Varamo y está envuelto en todo tipo de negocios ilegales—está con ella solo para tener acceso al sistema de comunicaciones de las hermanas Góngora y así “encabezar una Revolución y llevar a la raza negra al poder” (102). Caricias le pide a Varamo que “confunda las claves, para que [Cigarro] no pueda comunicarse con los

barcos invasores que vienen de Haití” (102). Hay también dos causas económicas: el recibimiento de los doscientos pesos en moneda falsa, y la promesa de pago de doscientos pesos realizada por tres editores piratas a cambio de que Varamo escriba un libro titulado *Cómo embalsamar animales pequeños mutantes* (110).

Con respecto al método de escritura, Varamo recibe dos instrucciones contradictorias, lo cual, según el narrador, lo beneficia: Caricias le dice que modifique las claves hasta “volverlas irreconocibles”, y los editores piratas le dicen que respete “el material previo” (124). Son estas instrucciones las que determinan entonces el *procedimiento* de escritura de Varamo:

Es cierto que el verbo “escribir” admite muchas variantes en su puesta en práctica. En este caso el autor se limitó a copiar todos los papeles que se había metido en el bolsillo desde que saliera del Ministerio esa tarde; lo hizo de modo puramente acumulativo, sin puntuación ni divisiones, sin más orden que el sucesivo, en líneas irregulares (la idea de la prosa, ese refinamiento de las viejas civilizaciones, le era por completo ajena). El orden fue el del azar. Usó como esquema básico el cuaderno de claves, y fue alterando éstas con la reproducción literal de las demás anotaciones. (123)

A pesar de no conocer el poema—la obra es lo que menos importa, diría Aira—se puede plantear que, si el poema existiera, se trataría de un cadáver exquisito. Procedimiento vanguardista por excelencia, el cadáver exquisito reemplaza la escritura individual con la composición (el poema no solo está compuesto por muchas manos, sino que Caricias le dice a Varamo que pueden “terminar juntos” las modificaciones).¹⁰⁶ Debido a su carácter

¹⁰⁶ Dice Aira: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”. Esa es la fórmula de lo nuevo. Todo lo que puede hacer ‘uno’ es firmarlo, allí donde lo encontremos, como los ready-mades de Duchamp. Lo nuevo es el gran ready-made en cuya fabricación se ha especializado nuestra civilización” (“La innovación” 29).

no subjetivo e impersonal, se podría decir con Deleuze, el cadáver exquisito aparece como un vehículo adecuado para la creación.¹⁰⁷

La com-posición del poema consiste en la con-fusión secreta de claves y señales de ilegalidad económica—las apuestas en clave de la madre de Varamo y las señales que permiten el contrabando de palos de golf—para evitar una contra-ilegalidad política: el plan subversivo de Cigarro. La con-fabulación tramada en secreto por Caricias y Varamo intenta evitar la supuesta revolución planeada por Cigarro y por la raza negra. Para cerrar este espiral de ilegalidad y legalidad—este espiral de fabulaciones—el hecho que determina la final composición del poema es un pacto sellado en la ilegalidad entre los editores piratas y Varamo. Así, como hemos visto con Bergson, la confabulación siempre vuelve a al terreno de la falsificación, de la ilegalidad, de la marginalidad—ya sea política, económica o cultural. Todo esto se queda en el plano de la conjetura, de la elucubración; se trata, mal que mal, de una serie de fabulaciones: la fabulación de Caricias sobre la supuesta Revolución de Cigarro, la fabulación de los editores sobre la supuesta facilidad de escribir un libro en una noche, y, la fabulación más grande de todas, la del narrador, quien inventa toda una historia—un contexto, un pasado, una historia literaria de la vanguardia—a partir de la lectura de un poema inexistente.

En su libro sobre Pizarnik, Aira reclama que hacer al escritor una pieza de museo es el “resultado muy corriente del trabajo de críticos que pese a las mejores intenciones parecen empeñados en congelar a la literatura en objetos. *Y entonces no importa que el*

¹⁰⁷ Dice Hallward en relación a la creación en Deleuze: “Personality, identity, subjectivity, consciousness, signification: these are our primary obstacles. An adequate vehicle for creation must therefore become: impersonal or anonymous; unconscious, or asignificant; anorganic, or ‘unlived’ (*Out of this World* 91).

trabajo del escritor haya sido justamente descongelar el mundo, hacerlo fluir en una operación sin fin” (9-10; énfasis agregado). Esta es la misma idea planteada por D.H. Lawrence en el epígrafe que abre la lectura de *Varamo*; el “hombre común” intenta protegerse del caos—del descongelamiento del mundo, diría Aira—con un paraguas, hasta que llega el poeta y le hace un tajo al paraguas, lo que permite una mínima visión del caos, una ventana. Sin embargo, esta visión dura solo un momento, porque pronto la opinión del “hombre común” se encarga de tapar la ventana, de parchar el paraguas. Es este “hombre común” el narrador de nuestra novela, el que congela con su contextualización abrumadora la excepcional—y siempre potencial—composición de *Varamo*. *Cómo embalsamar animales pequeños mutantes*—variación aireana de otro título posible, *cómo descongelar el mundo*—permanece, siempre, en su condición de proyecto y despliega en ese no ser toda su potencia.

2. *Una vida no vivida*: el caso de “Aira”

La literatura, por su naturaleza misma, siempre estaba en un plano de decadencia, estancamiento y mediocridad, en comparación con las cumbres del pasado, las que se acumulan en las bibliotecas y a las que nos acostumbramos a llamar ‘la literatura’. Pero del pasado que se vuelve presente, justamente, de ese desplazamiento nace la fricción en la que vuelve a encenderse la literatura, grande y actual.
(César Aira, *La vida nueva* 50-51)

Como *Varamo*, *La vida nueva* gira en torno al tema de la escritura y la novela también se compone a partir de una dupla. No se trata ya, como en *Varamo*, de la dupla escritor (Varamo)/crítico literario (narrador), sino que de la dupla escritor (“Aira”)/editor

(Achával).¹⁰⁸ La novela cuenta en setenta páginas los avatares que impiden la publicación del único libro de “Aira” y se desarrolla sobre un movimiento perpetuo de postergación. El aspecto más sobresaliente de esta novela es el tratamiento del tiempo, más específicamente, la relación entre el pasado y la vida del escritor como “una vida no vivida”. La historia de la novela es simple: Achával desea publicar la novela de “Aira” y fija ciertos plazos. Estos plazos nunca se cumplen por diversos motivos: los correctores tienen mucho trabajo, hay cortes de luz, Achával busca una mejor cartulina para la tapa, los dibujantes se atrasan, etc. De modo que cada vez que hablan, Achával le promete a “Aira” una nueva fecha y fija un nuevo plazo para que “Aira” lo llame (dos días, dos semanas, etc.). Sin embargo, “Aira” también se atrasa, y en vez de dos días o tres semanas, espera dos años, a veces siete, a veces diez, sin motivo alguno: “Nos despedimos con un ‘hasta pasado mañana’, que sonaba a una variación casi humorística del clásico ‘hasta mañana’. Lo llamé, efectivamente, pero no a los dos días sino mucho más tarde. ¿Cuánto? Perdí la cuenta. Seis, siete años después. Quizás más. Pasaron tantas cosas, y a la vez parecía como si no pasara ninguna” (47). Lo curioso es que estas largas demoras coinciden con la supuesta compleción del libro; así, cada vez que “Aira” llama (tarde) a Achával, este le confirma que el libro “estaba” listo justo en ese momento. Sin embargo, Aira siempre termina enterándose de algún imprevisto: “con cierta sorpresa de mi parte, me enteré de que lo habían llamado no exactamente para decirle que el libro

¹⁰⁸ Escribo el nombre del personaje de *La vida nueva* entre comillas, “Aira”, para diferenciarlo de Aira autor. En *Parménides* el jerarca griego y su escritor fantasma, Perinola, también conforman una dupla.

estaba listo, sino lo contrario. Es decir: estaba. O, para ser más exactos: *debería haber estado*” (43; énfasis agregado).

La oscilación temporal que va de la promesa a la realización, del “estaba listo” al “debería haber estado listo”, se repite a lo largo de la novela. “Aira”, a pesar de la permanente inminencia de la publicación de su primera novela, nunca se convierte en escritor, ya que como le dice Achával, “era un hecho incontrovertible que la publicación constituía el rito de pasaje a la realidad, y sin ella la realidad del escritor era irreal” (42). De hecho, desde un primer momento el recuento *post facto* de “Aira” problematiza la noción de “escritor”, a partir de la relación entre pasado, presente y la idea de una vida no vivida. Así, su manuscrito “había confirmado, siempre en el rubro ‘promesa’, la promesa que yo era” (9), dice “Aira”. En la novela, hay dos aspectos que saltan a la vista y ambos ilustran la potencia de la escritura. Por un lado, la relación entre el pasado y lo que “podría haber sido”: esto hace referencia no solo a la publicación de la novela, sino que también a la vida no vivida de “Aira” como escritor. Por otro lado, el carácter permanentemente actual de la siempre inédita novela de “Aira”.

Casi al final de la narración, “Aira” dice que no puede reconstruir ni recordar “al joven de veinte años que quería ser escritor, y escribía”, porque todo recuerdo de uno mismo “exigía una discontinuidad, y uno no había dejado de ser uno mismo desde su más remoto pasado, no había habido interrupción”; de modo que solo “se podía pensar en otras vidas, no en la de uno” (72). “Aira” plantea aquí la imposibilidad de recordar su vida como joven escritor por ser esta una vida no vivida, una que nunca—debido a la constante postergación de la publicación de la novela—pudo haber ocurrido. Esto se

relaciona con quien “Aira” sí fue (y es): un rico hombre de negocios que nunca llegó tarde a una cita ni olvidó un compromiso (77). Su vida actual y la vida del escritor que no fue se presentan así como posibilidades excluyentes.

El hecho de que “Aira” sea un hombre de negocios no impide que imagine y fantasee con esa otra vida no vivida. Es aquí donde el personaje de Achával adquiere toda su relevancia. Achával encarna la posibilidad de esa otra vida—la vida de escritor, la vida en que “Aira” tiene un editor—y es por eso que “Aira” nunca deja de llamarlo. Al mismo tiempo, el hecho de que Achával exista le permite a “Aira” culparlo del hecho de nunca haberse convertido en escritor. Para “Aira”, Achával es la “excepción”,

un anhelo sin nombre ni forma del que yo sólo podía decir que traía el aroma misterioso de otra vida, una vida no vivida. ¿Pero no era contradictorio, hablar de una vida no vivida? *¿Acaso lo que define a una vida no es precisamente que se la haya vivido?* Mi chivo expiatorio, para no haber sido escritor, era Achával. En términos de fantaseo gratuito podía imaginarme una vida de escritor, sin Achával, pero con los hábitos del escritor, los empeños, los logros, los desalientos. . . . Yo mismo solía dejarme llevar, con la mirada perdida en el vacío, aun sabiendo que era un juego vano. Además, no era tan vano: podía haber sido. Más que eso: había estado a punto de ser, a la distancia de apenas un día, una hora, un minuto. . . . La gran extensión de tiempo que había sido mi vida real me daba amplio campo para especular sobre todo lo que “podía haber sido” si hubiera sido escritor. (72-73; énfasis agregado)

“Aira” se pregunta si lo que “define a una vida no es precisamente que se la haya vivido”.

Pero, ¿cómo se vive una vida de escritor? ¿Quién la vive? ¿Existe tal cosa como “una vida de escritor”? La novela parece postular que la vida de escritor es siempre “una vida no vivida”: pura potencia. Dice “Aira”: “Todo el pasado tomaba ese color, que era el color de lo ‘que no había sido’. El presente me había capturado y me había dado sus

valores y sus modales” (76-77). La vida no vivida de escritor se proyecta hacia el presente desde un pasado indefinido que nunca tuvo lugar.

Esta vida no vivida entendida como potencia se relaciona con el segundo aspecto mencionado: el carácter permanentemente actual de la inédita novela de “Aira”. Además de las veces en que “Aira” enuncia explícitamente los años que pasan entre un llamado telefónico y otro (cinco, siete o diez años), el paso del tiempo también se ilustra en las diferentes alusiones a distintos movimientos y hechos históricos ocurridos en los últimos cincuenta años: la serie de ‘ismos’ de los sesenta y setenta, la dictadura y la vuelta a la democracia, el menemismo y el posmodernismo. Pese a que más de cuarenta años pasan entre la escritura y la postergada publicación de la novela de “Aira”, según Achával esta obra

seguía tan fresca como el primer día, no había perdido vigencia, al contrario, había dado un salto por encima de los años . . . para hacerse más oportuna que nunca. Su aparición, hoy, la volvía un arma de grueso calibre contra el cinismo rampante del posmodernismo. Venía cargada de la eterna juventud, la esperanza, la energía positiva, que eran marcas por las que se reconocía la literatura de verdad. Unía dos épocas, o creaba una con lo mejor de la otra. (50)

La novela de “Aira” es, según Achával, un ejemplo de aquella literatura que se vuelve actual en el desplazamiento del pasado hacia el presente. Sin embargo, tal como en *Varamo* y como se verá en *Parménides*, la actualización de la obra nunca ocurre debido a que la publicación de la novela se posterga para siempre. De esta manera, al final de la novela la obra *vanguardista* de “Aira”—vanguardista por estar cargada de “eterna juventud” y “energía positiva”, por la “novedad” y “provocación” que representa—es proyectada una vez más y para siempre al territorio de la potencia.

3. La desmesura de la escritura: el caso de Perinola

A todo hombre le llega el momento en que debe pronunciar este ‘yo puedo’ que no se refiere a ninguna certeza ni a ninguna capacidad específica . . .

Este ‘yo puedo’ más allá de toda facultad y de todo saber hacer, esta afirmación que no significa nada, pone al sujeto inmediatamente frente a la experiencia quizás más exigente—y no obstante ineludible— con que le es dado medirse: la experiencia de la potencia.
(Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento* 352).

“Aira” es un hombre de negocios, y la vida del escritor que no fue permanece en el nivel de la potencia, como una vida no vivida: por eso vuelve a Achával cada cierto tiempo. El narrador de *Varamo* repite en todo momento que Varamo no es un escritor. Sin embargo, el solo hecho de comprometerse a escribir hace que Varamo se sienta como si lo fuera. Cuando esto ocurre, el narrador no tarda en desacreditar los pensamientos del protagonista. Así por ejemplo, cuando Varamo encuentra a medianoche (todo agujereado por los pájaros) el mismo malvavisco que había enterrado por la mañana en la rama de un arbusto, el narrador comenta:

Era lo particular floreciendo en lo universal (ese malvavisco gelatinoso, ahora todo agujereado, parecía de veras una flor, y su carmín irradiaba). A Varamo le pareció una interesante y poética experiencia “de escritor”. Ahora para él todo era “de escritor”. Veneno o elixir, narcótico o afrodisíaco, fuera lo que fuera, ese resto diurno de las andanzas *del escritor que no sabía que era escritor, del falsificador malgré lui* que dejaba sus huellas cifradas, los pájaros venían a probarlo en una danza sin testigos, y alcanzaban vuelo hacia la Luna. (122-23; énfasis agregado)

Las experiencias de Varamo son puestas “entre comillas”, es decir, puestas en duda o ridiculizadas; Varamo no tiene experiencias de escritor, sino experiencias “de escritor”, apunta cada vez el narrador.

“Aira” es un hombre de negocios que pudo haber sido escritor, Varamo es un escritor entre comillas, un falsificador *malgré lui*; ambos personajes se conectan

indirectamente con el personaje de Perinola en *Parménides*. Lo que estos protagonistas comparten es la experiencia la escritura como una experiencia siempre ajena, inacabada y postergada. Varamo compone su obra con materiales y residuos provenientes de distintos textos—aunque es, como se ha visto, una obra inexistente; Aira nunca publica su novela; Perinola escribe para otro y nunca llega a escribir su obra. *Parménides* despliega así, un pensamiento sobre la *desmesura* de la escritura, desmesura que se encuentra inextricablemente ligada a la potencia de la escritura; o mejor dicho, la desmesura es la forma en la que se hace manifiesta la potencia de la escritura en la novela. Esta desmesura se origina en la particularidad de la potencia humana, la cual es siempre y al mismo tiempo potencia e impotencia. Cierro el capítulo con esta novela porque me permite plantear conclusiones a las ideas hasta aquí desarrolladas sobre la relación entre vanguardia, escritura y potencia. En *Parménides*, la potencia aparece en su grado cero, es decir, como una forma que al mismo tiempo *puede y puede no*. Perinola puede y puede no escribir, y es ahí donde reside la desmesura de la escritura. En este sentido, leer *Parménides* a la luz del planteamiento de Giorgio Agamben puede resultar muy iluminador.

Agamben define la potencia como aquello que “atestigua la presencia de lo que falta en acto” y como tal, “puede” o “puede no” poner en ejecución su capacidad (*La potencia* 354). Este aspecto es fundamental para Agamben, ya que remite al problema de la desmesura de la potencia humana:

La grandeza—pero también la miseria—de la potencia humana es que ella es, también y ante todo, potencia de no pasar al acto, potencia para la tiniebla. . . Si la potencia fuera, de hecho, sólo potencia de ver o de hacer, si existiera como tal sólo en el acto que la realiza (y es esta potencia la que

Aristóteles llama natural y que atribuye a todos los elementos y a los animales alógicos), entonces no podríamos jamás hacer la experiencia de la oscuridad y de la anestesia, no podríamos jamás conocer, y por lo tanto dominar, la *stéresis*. El hombre es el señor de la privación, porque más que cualquier otro viviente está, en su ser, asignado a la potencia. Pero esto significa que está, también, consignado y abandonado a ella, en el sentido de que todo su poder obrar es constitutivamente un poder no-obrar; todo su conocer, un poder no-conocer. (360)

Agamben insiste entonces no solo en el carácter privativo de la potencia en el pensamiento aristotélico, sino que también en la desmesura que Aristóteles le atribuye a la potencia humana (que “puede” y que “puede no”) en comparación a la potencia del resto de los seres vivos (que solo “pueden”).

La desmesura viene dada según Agamben porque toda “potencia humana es, cooriginariamente, impotencia; todo poder-ser o poder-hacer está, para el hombre, constitutivamente en relación con la propia privación . . . Los otros vivientes sólo pueden su potencia específica . . . el hombre es el animal que *puede la propia impotencia*. La grandeza de su potencia se mide por el abismo de su impotencia” (362).¹⁰⁹ ¿Qué significa que el acto de escritura sea constantemente postergado en la novela? ¿Cómo se articula en la novela la relación entre potencia e impotencia? ¿En definitiva, qué nos dicen los personajes de Parménides y Perinola sobre la desmesura de la escritura?

¹⁰⁹ ¿Por qué reivindicar, como hace Agamben, “el carácter privativo de la potencia”, “la nada como potencia pura y absoluta”, o el hecho de que el ser humano es el único animal “que puede su propia impotencia”? Al respecto dice Hallward, “Like Deleuze, Agamben’s chief concern lies with a creative virtuality or potentiality. Only if it is never fully enacted or actualised but remains open to an as yet indeterminate potentiality . . . can what Agamben calls a ‘form of life’ resist ultimately murderous actualisation as merely ‘bare’ life or disposable life. It is because it retains this potential character, its capacity to both be and not-be, its capacity to exceed any actual identification, that indefinite of ‘whatever-being’ remains resistant to the increasingly coercive modern tendency to define and enclose life” (*Out of this World* 160).

Parménides nos presenta, desde la primera línea, una paradoja: la novela no cuenta la historia del famoso Parménides, como indica el título, sino que relata la historia de Perinola, un “joven escritor” de la Grecia clásica. Este joven escritor participa en la historia “regida” por Parménides. La novela comienza así:

Ésta es la historia triste y fatal del escritor Perinola, que vivió a comienzos del siglo quinto antes de Cristo en una colonia griega de la costa italiana del sur. *Cuando empezó la historia, aunque ya estaba empezando a dejar de ser joven, era un escritor joven, una “promesa” como suele decirse; no había gran cosa en que basar la promesa, pero con poco alcanza, y hasta con nada, si lo que se promete es algo tan inverificable como la poesía.* (7; énfasis agregado)

La paradoja—o habría que decir, el juego—no termina ahí, ya que el nombre del protagonista es una broma. “Perinola” no es de ninguna manera un nombre griego—mucho menos un nombre “de escritor” griego—sino que hace referencia al nombre de un juego bastante popular en varios países en América Latina: *la perinola*—un nombre, además, femenino—es un objeto de madera que tiene seis caras, cada una con una leyenda, el cual se hace girar de manera similar al trompo.

¿Quién es, entonces, el Parménides del título? Parménides es un jerarca griego que vive en el siglo quinto antes de Cristo y que se propone escribir un “libro totalizante” (24), *Sobre la Naturaleza*. Este libro será, supuestamente, su legado a la humanidad, su *opera magna*. Como no sabe redactar, decide contratar a un escritor para que lo ayude: sus asesores le recomiendan dos escritores, Zenón y Perinola. Zenón está de viaje, así que Perinola es finalmente el elegido; Perinola, sin embargo, es un poeta joven y no ha escrito prácticamente nada. Perinola acepta el trabajo y se reúne periódicamente con Parménides para discutir y planear el libro, pero rápidamente estas reuniones comienzan a

distanciarse en el tiempo. Además Parménides—a pesar de los múltiples intentos de Perinola—parece no interesarse en absoluto en el desarrollo de su libro. La novela relata entonces las falsas expectativas, las frustraciones, los pensamientos, las ocurrencias y los conflictos de Perinola, y el proceso constantemente postergado de la escritura del libro. Cerca del final de la novela Perinola escribe algunos versos “en broma” para Parménides. En un típico giro aireano, Perinola muere en la última página de la novela en un accidente absurdo, de modo que deja el libro de Parménides sin terminar y nunca llega a escribir su obra.

Desde las primeras líneas de la novela el narrador expone los hilos que traman la fábula. En primer lugar, el cuestionable estatuto de Perinola como escritor: se trata de un “escritor joven” que promete algo “tan inverificable como la poesía”. Este personaje, parece sugerir el narrador, es una broma, un juego, *una perinola*. Asimismo, la disyuntiva que enfrenta Perinola entre escribir “en broma” o “en serio”, debido a que no se trata de “su” obra sino de la obra de “otro” (Parménides). Por último, el problemático estatuto de Perinola como protagonista, ya que la novela se titula precisamente como ese otro que lo obliga a permanecer en el anonimato: Parménides. Perinola, se podría sugerir entonces, no es solo un escritor fantasma, sino que también un protagonista fantasma, asediado en todo momento—y en todo ámbito—por la amenaza de la desaparición:

Si en el futuro se generalizaba esta curiosa profesión que estaba inaugurando (de escribir para quienes no supieran hacerlo), él sería el primer antecedente, el antecedente de todos los antecedentes en los que se basarían los oficiantes para sus tratos . . . Y sería un *antecedente secreto*, porque desde ya empezaba a adivinar que Parménides firmaría él solo su libro, y los que en el porvenir recurrieran a esta clase de servicios también preferirían *mantenerlos en las sombras, como un “fantasma”*. De modo que el precedente que él estaba sentando con sus decisiones *se transmitiría*

en voz baja, como una tradición esotérica. (25; énfasis agregado)

La ansiedad de Perinola se justifica no solo por la inminencia de su desaparición—por su estatuto de fantasma—en la historia de la literatura, sino que también por la enormidad de interrogantes de índole artística y económica que permanecen sin ser resueltas reunión tras reunión: sería capaz de hacer este trabajo, cómo escribiría para otro, qué escribiría, cómo determinaría el precio de este inusual trabajo, cuánto y cómo cobraría, cuál debería ser la extensión del libro, etc.

El requerimiento de Parménides posiciona así a Perinola en un territorio completamente desconocido: se trata del territorio en que Perinola mide su propia potencia. Debido al llamado de Parménides, Perinola se posiciona en ese “yo puedo” del que habla Agamben en el epígrafe. En la novela, este “yo puedo” se manifiesta en el hecho mismo de la escritura, y sobrepasa en todo momento a Perinola. En definitiva—y esto es, en mi perspectiva, la cuestión central de la novela—el “yo puedo” enfrenta a Perinola con la experiencia de la desmesura de la escritura, lo hace entrar en la historia—en el vertiginoso presente—y le cambia la vida.

En *Parménides*, la potencia está directamente relacionada a la temporalidad desplegada en la novela. Tal como en *Varamo* y en *La vida nueva*, la relación entre escritura, tiempo y potencia es fundamental. El hecho de que Perinola sea un “escritor joven” y una “promesa” remite, como en *La vida nueva*, a una cuestión central de la novela: por un lado, la relación entre escritura y tiempo, y por otro, entre la vida de Perinola y la temporalidad de la historia (recordemos que el narrador indica que “*cuando empezó la historia*” Perinola “ya estaba *empezando a dejar de ser joven*”). El paso del

tiempo es constantemente aludido por el narrador, pero cuando lo hace, es para mostrar su aparente detención o suspensión. Esta paradójica cualidad del tiempo se relaciona directamente con la escritura, en el sentido de que esta última aparece constantemente tematizada como postergación. Las periódicas reuniones que Parménides y Perinola mantienen con el fin de planear el libro solo sirven para postergar la escritura, para aplazar la obra: “la espera era ya una forma de poesía” (66); “el resultado de la complementación fue una obra infinitamente postergada y un hechizo general de espera” (71). En la novela, el tiempo parece no transcurrir y la escritura parece no ocurrir.

Esta postergación no se debe solo a la improductividad colectiva de Parménides y Perinola; la creación individual de Perinola también se paraliza. El exceso de tiempo y la nueva estabilidad económica le permiten a Perinola disfrutar un bienestar pleno, vivir en una especie de no-tiempo:

A partir de entonces, podría decirse que no pasó nada, salvo el tiempo. Pasaron los días, los meses, los años . . . para Perinola, que no hacía nada, el tiempo se había detenido. Asegurado el sustento por los pagos puntuales que le hacía llegar Parménides a su casa, liberado de los pequeños trabajos con los que había mantenido antes su hogar, no tenía modo de percibir el paso del tiempo. . . era como si ahora que no tenía que trabajar, y todo se había suspendido, empezara a sentir lo auténtico de la existencia, su vacío auténtico. (62)

Se da de este modo una relación inversamente proporcional entre escritura y vida; cuando Perinola vive, no escribe (“‘Estoy viviendo la poesía’. Por eso no la escribía” [70]), y cuando por fin se determina a escribir, muere.

Como se ha visto, la desmesura de la potencia se manifiesta en un poder y un poder no propios del ser humano, o en el poder la propia impotencia. Perinola puede escribir y puede no escribir. Pero, ¿cómo escribe? Cuando Perinola escribe después de

conocer a Parménides, escribe en broma—en oposición a una supuesta escritura “en serio”. La primera vez ocurre muy al comienzo de la relación colaborativa entre ambos personajes. Luego de la tercera reunión, y angustiado ante la vaguedad y abstracción del proyecto de Parménides, Perinola ensaya un texto para que su patrón le de una opinión “concreta”. Perinola considera este texto como una broma y no le da mayor importancia. De hecho, es este mismo desentendimiento el que le permite “escribir bastante”: “no había hecho más que enfilear frases hechas y obviedades, no pendía sobre él la espada de lo definitivo, no debía preocuparse por las críticas, ni siquiera por la suya. Así era fácil escribir” (45). Este primer boceto de Perinola falla, no por falta de calidad, sino porque Parménides nunca lo menciona; en definitiva, es como si nunca lo hubiera escrito. La completa indiferencia de Parménides ante los versos de Perinola no menoscaba la relación de ambos; sin embargo, tal cual indica el narrador, “durante los diez años que persistió la relación Perinola no volvió a escribir una sola línea, pese a lo cual el ‘libro’ siguió en marcha, en un plano cada vez más ilusorio, aunque sin perder nunca su carácter de inminente” (47).

El ritmo de postergación predominante a lo largo de la novela cambia radicalmente hacia el final, cuando Perinola escribe por segunda vez. Como Varamo, quien compone su poema en una noche, Perinola escribe en una tarde varios versos: “Todo llega, y un día le llegó la decisión de escribir, por sorpresa, intempestiva, casual. En realidad no decidió nada, sino que escribió directamente” (94). Nuevamente y del mismo modo en que lo hiciera la primera vez, Perinola escribe con total libertad y despreocupación: “Lo escribió sin pensar mucho, ya desconcentrándose aceleradamente”

(108). Esta desconcentración acelerada se debe a que desea terminar esta “tontería”: “Ya no quería más que terminar lo que había empezado, para poder *empezar de verdad*” (102; énfasis agregado).

Luego de terminar de escribir, Perinola no está contento con el resultado: “Al entusiasmo un tanto frenético que lo había acompañado durante la redacción sucedía, como anticlímax casi necesario, el desaliento y una vaga sensación de vergüenza” (108). Para “levantarse el ánimo”, decide salir a caminar. Su esposa e hijos han ido a la casa de sus suegros—Perinola le dice a su esposa “una mentira inocente” (107) para no tener que acompañarlos—así que nadie lo espera en casa. Esta perspectiva le ofrece una serie de posibilidades a Perinola, o como veremos, le ofrece *el presente*: “Podía ir a ver el mar, ¿quién se lo impedía?, y tomar algo en una taberna, y volver a cualquier hora. ¿Por qué no, realmente? Era un esclavo de la costumbre” (109). Una vez en la taberna, Perinola comienza a pensar en su obra, en la que va a escribir: “Haber escrito contenía la promesa de escribir más. Ya no se acordaba de lo que había escrito un par de horas antes; no quería acordarse, lo había borrado, seguramente por buenos motivos . . . Pero sí tenía presente, en todo el cuerpo, como un souvenir precioso, la sensación de escribir” (111-12). Perinola se alegra al darse cuenta de que escribir “tonterías”—escribir en broma—lo ha sacado del letargo y lo ha llevado de la postergación a la acción, de la contemplación a la creación:

Tuvo un movimiento de simpatía hacia Parménides: gracias a él, usándolo como excusa, había escrito. “Si Parménides no existiera, tendría que inventarlo”, se dijo. . . Quizá el problema de los escritores era que siempre querían hacerlo bien, siempre querían escribir “en serio”, y podían pasarse la vida sin empezar, tan abrumadora se presentaba la exigencia de expresar su verdad. Escribir para otro y en nombre de otro los descargaba de toda

responsabilidad, y la inspiración levantaba vuelos como un ave, hacia cielos vacíos... Tan vacíos que podía atravesar sus umbrales invisibles sin encontrar obstáculos y pasar de la región del “otro” a la de “uno mismo”, de la “tontería” a la “poesía”, sin abandonar el espacio libre de “cualquier cosa”. (112)

La escritura le permite a Perinola salir del perpetuo no-tiempo (el tiempo de la postergación) y entrar en el presente (el tiempo de la acción):

Era el presente. Al entrar en la taberna Afrodita, Perinola había entrado en el presente, a sabiendas. ¿Qué otro motivo habría tenido para entrar? Había bajado allí huyendo de las acumulaciones rutinarias de tiempo, en busca de un presente que resistiera. Ahora advertía (en la medida en que su estado de aturdimiento le permitía advertir algo) que el presente podía llegar a resistir demasiado, a hacerse intratable. (124)

El presente es, como dice el narrador, intratable: Perinola se emborracha, se queda dormido, alguien lo saca de la taberna, le roba el dinero que trae encima y lo deja durmiendo en un establo. Luego viene un caballo, lo pisa y le revienta la cabeza (125). Es por eso que la escritura *le cambia la vida* a Perinola: no solo porque debido a la escritura Perinola “entra en la historia”—la historia que, de todos modos, no lleva su nombre sino el nombre del otro, Parménides—sino que además porque es el hecho de la escritura lo que le provoca la muerte.

Este violento paso del no-tiempo al tiempo presente—escenificado en este final de la novela tan *aireano*—vuelve a ubicar la potencia de la escritura en un pasado indefinido, ya que “la promesa de escribir más” permanece en su calidad de promesa. Aquello que Perinola podría escribir se convierte de una vez y para siempre en aquello que Perinola pudo o podría haber escrito:

El poema de Perinola, el suyo, no la sarta de disparates que había escrito “para Parménides”, el poema del que estaba lleno en ese momento, “diría” todos sus pensamientos, hasta los que no había pensado. No sólo los

pensamientos en sí, sino su encadenamiento, sus transformaciones, sus blancos. Y como los pensamientos son suscitados por lo que pasa, el poema diría también, para el que lo leyera con atención, todo lo que había pasado, y las causas de que pasara, y las causas anteriores los mecanismos del mundo entero, en una escalada que terminaría abarcándolo todo. (114-5; énfasis agregado)

La novela despliega entonces un movimiento temporal que va de la postergación perpetua a la repentina aceleración. El estado de postergación dominante en la novela—una suerte de la suspensión temporal—coincide con la inactividad de Perinola, la cual es justificada por el poeta como una forma de contemplación creativa. La aceleración repentina coincide con el final abrupto de la novela y con la postulación de la escritura “en serio” como una escritura siempre en potencia: la obra nunca se realiza, Perinola muere sin escribir su poema.

Junto a este movimiento temporal que va de la detención a la aceleración, la novela despliega una reflexión sobre las infinitas posibilidades de la literatura, sobre su radical potencia. La potencia de la escritura se ve—si es posible esta expresión—*aumentada* debido al carácter también potencial del proyecto de Parménides: “era evidente que la literatura participaba de lo hecho y lo por hacer, no sólo en su proceso de creación sino siempre. O mejor dicho: se hacía evidente ahora, gracias a Parménides. Lo que Perinola tomaba por vanidad, o por irreflexión, o por mera tontería, se volvía un hecho histórico y fundador. Tocaba un origen, y lo realizaba” (79). El hecho de que Parménides le pague a otro para que escriba un libro que luego firmará él mismo, no tiene precedentes. Es una actividad de colaboración inaudita cuyo resultado y cuyos métodos ambos desconocen: “los dos entrarían a un territorio desconocido, y aprenderían juntos” (18). Este territorio es el territorio de la potencia. Este “aprendizaje común” no ocurre;

Perinola se da cuenta rápidamente de que tendrá que inventar todo solo, “el oficio y el libro” (33). Sin embargo, al final de la novela la ansiedad e inseguridad de Perinola desaparece y vuelve a revalorar la existencia de Parménides. De hecho, Perinola se da cuenta de que es “su larga aventura de ‘colaboración’ con Parménides” que él mismo describe como “una fábula de iniciación” (112), la que le ha permitido romper con el hechizo de la postergación.

Montaldo plantea que las ficciones y las “desmesuradas puestas en escena” de Aira lo “constituyen . . . en un escritor poco claro. Poco claro como escritor, al punto de no saber si tomarlo en serio o no, al punto de poder prescindir de la lectura de sus libros porque todos presentan algún tipo de ‘delirio’, al punto de despreciarlo por su falta de estilo y por la trivialización de la literatura” (13-14). Más que criticar la obra de Aira, con esta aclaración Montaldo intenta rescatar en el contexto actual del mercado editorial lo que ella denomina “el método de Aira”: “poco serio, poco literario, es la estrategia probablemente más exitosa de seguir escribiendo literatura en medio de las exigencias de la industria cultural” (14). Si bien la comicidad puede ser analizada como una forma de estrategia editorial en Aira, pienso que hay una seriedad indefectible en sus novelas y que nuestro rol como críticos es hacernos cargo del pensamiento que se despliega en ellas. Por eso, he intentado aquí leer las novelas de Aira en serio, lo cual no quiere decir desarrollar una lectura *a pesar de* la “desmesura” o el “delirio” de las puestas en escena, o en otras palabras, *a contrapelo* del estilo Aira, sino precisamente de leer en serio esa misma desmesura, ese mismo delirio. En este capítulo ha sido posible apreciar que *Varamo*, *La vida nueva* y *Parménides* despliegan un pensamiento sobre la experiencia del

escritor y la escritura, sobre la literatura y la vanguardia tan fundamental—aunque más rico, pienso—como aquel articulado por Aira en sus ensayos. Más rico, porque estas ficciones desbordan a cada momento estos temas al ilustrar la desmesura inherente de la escritura.

“El salto a lo heterogéneo, el cambio de dimensión, se da en todos los momentos de nuestro oficio. El primero y original, modelo de los posteriores, es el que va de querer ser escritor a serlo” (“La innovación” 31), dice Aira. Perinola, al decidirse a escribir de verdad, da ese “salto a lo heterogéneo” del que habla Aira en su ensayo. Sin embargo, en la novela ese salto, el cual coincide con la entrada de Perinola “al presente”, se plantea como intratable. El solo hecho de imaginar aquello que podría escribir, saca a Perinola de sí, o como diría Deleuze, lo eleva a una visión que es demasiado poderosa para él.¹¹⁰

Perinola, un esclavo de la costumbre, en una sola tarde le miente a su esposa, entra en una taberna y se emborracha y estos desacostumbrados actos lo conducen a la muerte: si en su ensayo Aira postula que la escritura es ese salto a lo heterogéneo, en la novela, Perinola salta demasiado lejos. El inesperado final de *Parménides* ilustra de manera extrema la absoluta potencia de la escritura, o en otras palabras, ilustra el devenir del escritor—y la desmesura del proceso de escritura—de una manera *también* desmesurada: aquello que Perinola considera como un “souvenir precioso” es aquello que luego lo mata. El poema de Perinola habría dicho cosas “que quedarán siempre en el misterio. Nunca lo sabremos, porque no escribió su poema. No por falta de ganas, sino porque la triste fatalidad se lo

¹¹⁰ La cita de Deleuze dice así: “Of course, literary characters are perfectly individuated and are neither vague nor general, but all their individual traits elevate them to a vision that carries them off in an indefinite, like a becoming that is too powerful for them” (“Literature and Life” 3).

impidió” (115). Así, en *Parménides*, *Varamo* y en *La vida nueva*, es la misma fábula la que posiciona la escritura en el territorio de la potencia.

En una de sus numerosas digresiones sobre la vida, el presente y el pasado, Achával le dice a “Aira” en *La vida nueva*: “La famosa lección de vida de todos los gurús, ‘vivir el momento’, era un poco redundante, ¿no?, porque vivir era vivir el momento, y no había otro modo de vivir. . . . la realidad misma ya era accidental e imprevisible. No era una bala, era algo mucho más inofensivo: un tren lechero que hacía alto en todas las estaciones y no llegaba nunca” (23). La realidad como un tren lechero que hace alto en todas las estaciones y no llega nunca: esta elocuente imagen de Achával resume la vida de “Aira”, *Varamo*, y *Perinola*. Como un tren lechero—lento, parsimonioso—que se detiene en todas las estaciones y no llega nunca, así las vidas de estos personajes transcurren en un constante devenir y nunca se completan. La escritura de *Varamo*, *Perinola* y “Aira” existe en potencia, en un estado de perpetua postergación—en el caso de *Varamo*, se trata de una postergación *hacia atrás*, porque la obra es siempre postergada por el narrador. La escritura y el estatuto del escritor siempre aparece problematizado en estas ficciones: *Varamo* es un copista o un escritor entre comillas cuya obra el lector nunca lee; *Perinola* no es más que un escritor fantasma cuya única obra, además, permanece inacabada; “Aira” nunca llega a ser escritor porque, a pesar de escribir, su única novela nunca llega a ser publicada. Así, estas novelas exploran las distintas posibilidades de la experiencia de la escritura entendida como devenir y

proponen, mediante la escenificación de obras ausentes, inacabadas, postergadas o no publicadas, la escritura como potencia.

IV. Una confabulación *engañosa*: Mario Bellatin y la con-fusión del montaje

El hecho de que haya muchas formas para lograr seguir escribiendo y que exista, además, el recurso de inventar trucos y artimañas que permiten que la escritura genere nueva escritura, logra que, de alguna manera, se atenúe la angustia que produce la idea de que llegará un momento en el cual no se podrá escribir más.

(Mario Bellatin, *Obra reunida: Underwood portátil. Modelo 1915* 513)

0. Propuesta de lectura

Este último capítulo está dedicado a dos obras del escritor Mario Bellatin:

Lecciones para una liebre muerta (2005) y *El Gran Vidrio* (2007). He elegido cerrar la tesis con estas obras de Bellatin ya que en ellas se articula un “doble retorno” de la vanguardia. Como menciono en la Introducción, *Lecciones para una liebre muerta* alude al título de la performance del artista conceptual alemán Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965); *El Gran Vidrio*, por su parte, es el título con el que comúnmente se denomina la para siempre inconclusa obra de Duchamp, *Le Grand Verre* (1915-1923). Lo “doble” del retorno apunta a varias cuestiones, todas relevantes. Se trata de un retorno doble, primero, porque Bellatin retorna en estas ficciones a las obras de dos artistas paradigmáticos del siglo XX, Duchamp y Beuys. Pero hay también un retorno previo de Beuys a Duchamp: se trata en este caso de un retorno doble que se presenta a la vez como crítica y como homenaje. Plantearé que Beuys se confabula con Duchamp, al criticar, comprender y acoger un aspecto específico de la obra de Duchamp. Bellatin, por su parte, actualiza un tipo de relación similar con Beuys; se trata, también, de un retorno doble que se presenta a la vez como crítica y como homenaje. Así, la interrogante que intentaré responder en relación a estos retornos, es también doble: por un lado, ¿por qué

Bellatin retorna a las obras de Duchamp y de Beuys?, y por otro, ¿cómo leer en conjunto el retorno crítico de Beuys a Duchamp, y el retorno crítico de Bellatin a Beuys?

El retorno de la vanguardia se despliega asimismo en la voluntad eminentemente confabuladora y conspiradora de Bellatin. De modo que lo “doble” adquiere todavía, otra dimensión. Bellatin escritor se ha convertido en un personaje y es difícil determinar qué lo distingue del “mario bellatin” (o “bellatin”) que puebla sus ficciones. Esta indistinción entre Bellatin y bellatin es una de las “artimañas” a las que recurre el escritor para seguir escribiendo, para generar—como sugiere en la cita del epígrafe—la “nueva escritura”. Por eso, es fundamental tomar las mentiras de Bellatin *en serio*, es decir, leer y trabajar con y en la potencia con-fabuladora de sus “artimañas”, trabajar en ese territorio *posible* que la escritura y la práctica artística de Bellatin genera al relativizar la norma y la ley del género, al con-fundir la realidad y la ficción. En este capítulo, argumentaré que las artimañas discursivas componen una *confabulación engañosa* y revelan la importancia del montaje en Bellatin. Se trata, en definitiva, del “arte” y la “maña” de sus trucos y mentiras.

La manera más productiva de considerar aquello que Alan Pauls llama el “problema Bellatin”—esto es, el borramiento de todo límite entre realidad y ficción, la total indistinción entre la persona de Bellatin y su personaje—es desde la noción de con-fusión. Lo que despliega Bellatin en su escritura, actos y *performances* es la con-fusión entre realidad y ficción. Bellatin saca la ficción del espacio de la página—el territorio de la escritura—y la lleva a otros espacios fundiendo la verdad y la mentira, la realidad y la ficción. Por eso, antes de pasar a la lectura de las obras, voy a detenerme en ese territorio

que desborda la escritura; me refiero al territorio de la performance, de la fotografía, de los actos públicos y de las instalaciones. Como se verá, Bellatin cuenta con toda una red de cómplices que colaboran—o se confabulan—con él en el *montaje* de cada una de sus artimañas.

El uso de esta palabra no es casual: un montaje no es solo la puesta en escena o la realización de una determinada producción, de un acto, sino que es aquello que no se corresponde con la verdad, aquello que es falso, mentiroso. El montaje también apunta a la manera en que Bellatin compone o construye sus relatos, sobre todo textos como *Flores* (2001) o *Lecciones para una liebre muerta*. En sus publicaciones más recientes, Bellatin trabaja con el montaje y la reutilización de distintos géneros. Así, por ejemplo, en *Las dos Fridas* (2008) y en *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), juega con la (im)posibilidad de la escritura de otra vida y se confabula con la biografía. En *Lecciones para una liebre muerta* o *El Gran Vidrio* (cuyo subtítulo es “Tres autobiografías”), la total indistinción entre realidad y ficción y la confusión del género masculino/femenino se da en la con-fusión de los géneros de la novela, la autobiografía y la biografía, y en este sentido, se trata de una con-fusión cuyo material es eminentemente literario. Se trata del territorio de las mentiras y de las fabulaciones, es decir, de las artimañas *narradas*. Es aquí donde Bellatin despliega su lección de escritura, donde la con-fusión del *montaje* se transforma—en más de un sentido—en *confabulación*.

Las varias dimensiones que adquiere el retorno de la vanguardia y la confabulación en Bellatin hacen necesario reconsiderar, entonces, algunas ideas que la crítica ha propuesto en torno a su obra. En primer lugar, la idea de que la narrativa de

Bellatin es típicamente “postmoderna” y “esencialmente antimimética y antirreferencial”, como sugiere Diana Palaversich. Los relatos y las *performances* de Bellatin se instalan en una zona límite en la que se vuelve indistinguible el referente—la realidad “real”—y su representación. Es imposible saber dónde termina la realidad y dónde comienza la ficción porque el referente se confunde con lo creado. En este gesto, Bellatin hace explotar la potencialidad del referente, al dotarlo de nuevas significaciones inesperadas. Asimismo, se vuelve necesario problematizar el vínculo establecido por Reinaldo Laddaga entre los textos de Bellatin y las formas propias “de la época de la diseminación electrónica de textos y de imágenes, los juegos de video o los *websites*” (143). Al privilegiar la relación entre la narrativa de Bellatin y los *new media* y distintas formas de diseminación digital, Laddaga deja de lado el fuerte vínculo entre Bellatin y la vanguardia y no logra dar cuenta del eminente impulso confabulador que se despliega en la escritura de Bellatin y en los diversos montajes recreados y planeados por el escritor.

1. Lecciones para confundir al público: Bellatin y el arte del montaje

La obra de Bellatin ha ganado en la última década un importante espacio en la escena literaria nacional (tanto en México como en Perú) e internacional y ha sido galardonada con prestigiosos premios.¹¹¹ Asimismo, varios libros del escritor han sido

¹¹¹ Bellatin nació en México en 1960 y vivió parte de su juventud en Perú, donde publicó sus primeras novelas—*Mujeres de sal* (1986), *Efecto invernal* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994) y *Damas chinas* (1995). Por eso, es una figura importante en el campo cultural y literario de ambos países. En las Obras Citadas incluyó antologías peruanas y mexicanas en las que aparecen incluidos relatos del escritor. En el año 2000, Bellatin fue finalista del Premio Médicis, en 2001 obtuvo el Xavier Villaurrutia con *Flores* y en 2008 el Premio Mazatlán de Literatura por *El Gran Vidrio*. También obtuvo la beca Guggenheim en el 2002.

traducido al inglés, el francés y el alemán. A pesar de este gran reconocimiento, la primera contribución académica—una introducción panorámica a las obras del Bellatin—es realizada recién en el año 2003 por Palaversich.¹¹² En su artículo, Palaversich sugiere que las “claves de la interpretación de la obra de Bellatin—de una manera típicamente postmoderna y autorreferencial—se encuentran desparramadas en su narrativa donde varios personajes aluden a las posibles interpretaciones de sus textos” (“Apuntes” 26). Palaversich contrasta este tipo de “narrativa postmoderna” con un tipo de “narrativa realista” y agrupa bajo este último término varios elementos: un tipo de narrativa realista, de la cual la novela de detectives sería su paradigma (30); el realismo; y lecturas de corte realista e interpretaciones de sentido alegórico de la obra de Bellatin. El problema de estas lecturas alegóricas y de corte realista, según Palaversich, radicaría en que tienden a normalizar una narrativa compleja y fragmentaria para hacerla más accesible y legible, para volverla un bien de consumo más.¹¹³ Palaversich sugiere, en contra de estas interpretaciones, que la narrativa de Bellatin es “esencialmente antimimética y antirreferencial”, es decir, no realista:

¹¹² Dice Palaversich: “Mi propósito en este ensayo es empezar a rectificar el silencio crítico que rodea la obra de Bellatin . . . hasta la fecha no existen trabajos académicos, ni siquiera artículos de periodismo cultural, más largos y elaborados que intenten abarcar su obra de una manera más analítica. Es por esa falta de acercamientos más analíticos que aquí no me enfocaré en un solo tema . . . Se trata por lo tanto de cartografiar el terreno de la narrativa de este autor y no de proporcionar una receta para la lectura ‘correcta’ de Bellatin” (“Apuntes” 27). A partir del 2003, han aparecido varios trabajos académicos. Sobre Bellatin, ver, por ejemplo, los trabajos de Eduardo Guízar, Reinaldo Laddaga, Francisco López Alfonso, Isabel Quintana, Jesús Salas-Elorza, Alicia Vaggione y Luz Elena Zamudio.

¹¹³ Dice Palaversich: “Las carátulas de las novelas de Bellatin . . . se empeñan en proporcionarnos resúmenes coherentes de sus textos, dando la ilusión de que tenemos delante una narrativa transparente que trata una historia que se puede contar” (“Apuntes” 26).

La actitud de los reseñadores y lectores coincide en cuanto . . . se empeñan a toda costa, a extraer un sentido, aunque sea alegórico, de los textos. De esta manera, *siguiendo las pautas de una lectura realista* que busca fijar el sentido de la escritura de Bellatin, se puede decir que *Salón de belleza* habla de la epidemia del Sida; que *Poeta ciego* y *La escuela del dolor humano de Sechuán* ofrecen una crítica de las sociedades totalitarias que se podrían asociar a la ex Unión Soviética y China, respectivamente; que *Flores* critica la arrogancia de la ciencia que en vez de curar produce seres mutantes o mutilados. Estas lecturas, recalcaremos, son posibles y viables, pero también son limitadas porque reducen la complejidad y las aporías del texto, *aplicando la lógica y las pautas del realismo a una obra esencialmente antimimética y antirreferencial*. (26; énfasis agregado)

Concuerdo con Palaversich en que leer a Bellatin de manera exclusivamente alegórica limita la potencialidad de su ficción.¹¹⁴ Sin embargo, hay un problema en su planteamiento, el cual se origina en la poca precisión con que se definen las categorías “realista” y “postmoderna” y, como consecuencia, en la oposición que establece entre ambas narrativas.

La oposición entre “realista” y “postmoderna” opera de manera ambigua y en distintos niveles en el argumento de Palaversich—como modo de lectura, como estilo, como estrategias discursivas—, pero esto no le impide arribar siempre a la misma conclusión: cada uno de los aspectos o temas que reconoce como esenciales a la narrativa de Bellatin, se explican, al final, por su “postmodernismo”.¹¹⁵ Así, por ejemplo, en relación a la torsión de lo detectivesco en la narrativa de Bellatin, dice:

¹¹⁴ Esto es lo que sucede, por ejemplo, con la lectura de Isabel Quintana: “En las historias de Bellatin—nos referimos especialmente a *Canon perpetuo* (1999), *Flores* y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001)—estamos dentro del gran relato del Estado; más precisamente, en el paroxismo de su doble lógica de poder: la del control de los cuerpos individuales . . . y la de la regulación de la masa. . . Ambos niveles interactúan y determinan la configuración de mundos donde el impulso de muerte o destrucción rige tanto la coerción soberana como el devenir de la ciencia médica” (495-96).

Si la lectura de los textos realistas está guiada por un impulso detectivesco—la novela de detectives es el paradigma de la narrativa realista—la lectura de los textos postmodernos debería estar guiada por el impulso anti-detectivesco. Es decir, esta debería replicar el acto de la escritura que desafía la causalidad y la teleología textual: componentes indispensables en el desarrollo de la narrativa tradicional. Sin embargo, Bellatin está consciente de que los lectores occidentales no pueden resistir la tentación de jugar al detective y por esta razón conscientemente deja pistas . . . Sus narrativas . . . se insinúan como enigmas que hay que descifrar después de seguir un camino textual laberíntico. (30-31)

Aparecen aquí algunas ideas problemáticas; por ejemplo, la idea de que la narrativa realista está guiada por un impulso detectivesco y la conclusión de que la lectura de la narrativa postmoderna debería estar guiada por un impulso anti-detectivesco. Hay numerosos ejemplos de la narrativa norteamericana y latinoamericana reciente—Paul Auster, Roberto Bolaño, Francisco Hinojosa o Ricardo Piglia, por ejemplo—que ilustran la recurrencia de una reinscripción lúdica, crítica o paródica de la ficción detectivesca similar a la que Palaversich observa en Bellatin.¹¹⁶ Es decir, en la narrativa que Palaversich intenta definir como “postmoderna”, hay una tendencia a reinscribir lo detectivesco de diversas formas y no a negarlo. Esto es evidente no solo en la narrativa

¹¹⁵ Por ejemplo, Palaversich dice que las referencias a espejos y el uso de imágenes o fotografías en distintas obras de Bellatin “constituyen otra instancia de *mise en abyme*, una forma peculiar de la duplicación interna del texto postmoderno” (“Apuntes” 30).

¹¹⁶ El escritor mexicano Francisco Hinojosa se relaciona en más de un aspecto con Bellatin. Además de la recurrencia a la enumeración fragmentada para construir sus relatos, Bellatin e Hinojosa se conectan en el modo en el que sus personajes se relacionan con la violencia, en el tono paródico con el que se presentan las relaciones familiares y en el despliegue de una serie de psicopatías o “anormalidades” que desafían el *status quo* del mundo narrado. Ver, por ejemplo, *Informe negro* (1987) de Hinojosa.

reciente sino que también en el caso de Borges, otro escritor que Palaversich califica de “postmoderno”.¹¹⁷

No viene al caso reflexionar aquí sobre el lugar de la narrativa detectivesca en la literatura reciente del continente; en cambio, sí vale la pena discutir la categorización o definición de una narrativa como postmoderna. Palaversich aclara que usa esta categoría para describir la narrativa de Bellatin en un sentido estilístico y no histórico, e insiste en que no pretende ofrecer una lectura “correcta” de Bellatin (27). Sin embargo, al atribuir las particularidades de los textos de Bellatin a un tipo o estilo de narrativa, en este caso la “postmoderna”, Palaversich concluye haciendo algo similar a lo que critica: limita las posibilidades abiertas de cada texto específico. El atributo de postmoderno agota la discusión porque parece explicarlo todo. Se trata de un término demasiado elástico, inclusivo y poroso. Si dos escritores tan distintos como Borges y Bellatin pueden ser ambos considerados postmodernos, se debe a que este término definitivamente ha perdido toda su productividad y especificidad crítica—si es que alguna vez la tuvo.¹¹⁸ De modo que clasificar a Bellatin como un autor “posmoderno” no aporta mucho; este tipo de categorización no da cuenta ni de la seriedad de su propuesta estética ni la dimensión crítica de su narrativa.¹¹⁹

¹¹⁷ “Se podría decir que en los autores postmodernos tales como Bellatin, Elizondo, Borges, Calvino, Barth y Robbe-Grillet, entre otros, la narración se vuelve el sujeto principal del discurso literario” (Palaversich, “Apuntes” 27).

¹¹⁸ Tal como comenta Peter Bürger, y se refiere aquí tanto a la literatura como a la pintura, “When one leaves the relatively safe terrain of architecture, where the [postmodern] concept signified a departure from the functionalist mode of building of modernism, one encounters lack of clarity, discrepancy and unanswered questions everywhere” (“In the Shadow of Joseph Beuys” 255).

¹¹⁹ Con esto no pretendo desmerecer el trabajo realizado por Palaversich; su artículo es importante porque presenta a Bellatin dentro del discurso crítico académico y además delinea algunos de los aspectos más

En *Espectáculos de realidad*, Laddaga destaca la relevancia del teatro y la escuela en las ficciones de Bellatin.¹²⁰ El crítico comienza refiriéndose a la Escuela Dinámica de Escritores, fundada por Bellatin en el 2000 en Ciudad de México. Laddaga sugiere que la Escuela Dinámica de Escritores puede ser vista “como un teatro, pero un teatro donde lo que tiene lugar es no una comedia o una tragedia, sino escenas en las cuales el escritor despliega (aunque ahora en público) su práctica: una escuela como esta sería un ‘espectáculo de realidad’ de un tipo peculiar, una procesión desarrollándose en el curso de los meses y los años” (130). Luego de esta comparación entre la Escuela Dinámica y el espectáculo de realidad, Laddaga propone una comparación más discutible en relación a los textos de Bellatin. Laddaga sugiere que los relatos de Bellatin se presentan como un “espacio navegable” y que “el trabajo del escritor está regido por la fantasía de que ellos se ofrezcan a su lector como una arquitectura fluida” (147). El problema, desde mi perspectiva, es que Laddaga usa los textos de Bellatin para poder hablar de lo que a él realmente le interesa discutir en su libro—esto es, los *new media*, los *reality shows*, y, en general, distintas formas de diseminación digital. El montaje, en Bellatin, tiene que ver mucho más con el teatro que con el hipertexto.

El cruce del teatro y la escuela sugerido por Laddaga (cruce que luego abandona) realza la importancia de la performance y del proceso—el doble movimiento de

significativos de su narrativa, entre ellos, el tratamiento del cuerpo, el tema que más ha recibido atención por parte de la crítica. Ver, por ejemplo, los artículos de Vaggione, Quintana, Guízar y Zamudio.

¹²⁰ El capítulo dedicado a Bellatin lleva como título, precisamente, “Teatros y escuelas” (129-51).

exhibición y aprendizaje—en toda la práctica artística de Bellatin.¹²¹ Es aquí donde aparece delineada con toda su fuerza su impulso creativo y confabulador. Además, los espacios del teatro y de la escuela dan cuenta de la importancia de aquello que, surgiendo de la escritura, la desborda: el territorio de la actuación, de la performance, de la instalación y del *happening*, en definitiva, del montaje. En Bellatin, el montaje despliega en cada caso una significación doble: puesta en escena y engaño. Cada uno de los actos públicos en los que el escritor participa, son montajes, engaños, artimañas; se trata de lecciones para confundir al público, eventos en los que literalmente monta y despliega públicamente sus engañosas creaciones. Así, cuando fue invitado por el Círculo de Bellas Artes a dar una conferencia sobre el tema “Mi escritor favorito”, Bellatin eligió hablar sobre el inexistente escritor japonés Shiki Nagaoka. Luego publicó *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), libro en el que no sólo aparece la biografía apócrifa escrita por Bellatin, sino que también “documentos fotográficos” de Nagaoka, una lista de sus obras y dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz.¹²²

En algunas ocasiones, Bellatin ha contado con la ayuda de cómplices para montar sus artimañas. Una de las más notables es la *no* realización de la puesta en escena de *Perros héroes* en México. Se trata de un montaje que nunca se realizó, pero que sí fue

¹²¹ En relación al aprendizaje llevado a cabo en la Escuela, Bellatin dice en *El arte de enseñar a escribir*: “la obra como solemos entenderla tiende a difuminarse para dar paso a procesos más que a resultados” (“Prólogo” 13).

¹²² Dice Bellatin sobre estas narraciones: “Mucha gente piensa—eso me parece genial, se los agradezco—, que yo escribí . . . el texto del siglo XIII y que yo escribí el texto de Akutagawa. El argumento es: ‘¿Pero qué te cuesta hacer un texto del siglo XIII, y qué te cuesta escribir un texto de Akutagawa?’ Pues sí, no me cuesta nada, pero es la demostración de que el otro piensa que yo puedo ser todo. ¿Sabes? Que todos somos todo, que todos escribimos el mismo libro, qué diferencia a Akutagawa y a Bellatin ¿no? O sea para mí la hay, mucha, muchísima . . .” (Azaretto, “Es que eso es la escritura” s/p). Ryūnosuke Akutagawa es un escritor japonés que nació en 1872 y murió en 1927.

reseñado en un periódico. Luego, con ocasión de la presentación del libro, Bellatin reunió a la compañía, la cual habló de la original e inexistente puesta en escena ante aquellas personas que se la habían “perdido”. En este evento, sus cómplices fueron la editorial del libro—que mandó las invitaciones—los actores, el escenógrafo, el iluminador y el crítico que había reseñado la puesta en escena “original”.¹²³ Pero hay más. En uno de los recuentos de este evento realizado por Bellatin, el montaje no termina con la falsa recreación de la obra:

Cuando terminaron de hablar *yo tenía preparada una sorpresa*. Durante todo el tiempo había mantenido oculto a un perro malinois entrenado para permanecer inmóvil. A una orden mía el perro saltó sobre el altar y allí se quedó, estático, mientras en off se desarrollaba el texto. Fueron veinte minutos de tensión, con el perro sobre el altar de esa iglesia mirando fijamente al público, y los asistentes, lógicamente, clavados en sus asientos frente a esa bestia en apariencia muy agresiva. *La escena, de un grupo de personas frente a un altar presidido por un perro, creo que era más fuerte y efectiva que haber montado la verdadera obra teatral*. (Neyra Magagna, “Hay como una búsqueda” s/p)

Es posible apreciar la capacidad efectista y fabuladora de Bellatin, su gusto por la “sorpresa”. En su recuento, Bellatin se presenta como el director/autor de un montaje/instalación de enormes dimensiones, en la cual el público se transforma en el centro de la obra.

¹²³ Tal como dice la escritora Margo Glantz, también amiga y cómplice de las artimañas de Bellatin: “Mario no necesita sólo de los actores, de los escenógrafos y tramoyistas e iluminadores, sino también de los taxidermistas para embalsamar los numerosos cuerpos de perros Pastor Belga Malinois . . . los cuales, impávidos por que no les queda más remedio, asistirán como el mismo público a un espectáculo extraño, donde lo que se mueve con excesiva rapidez, como perros o aves de presa, es aprisionado en pequeñas jaulas (“Los perros héroes de Mario Bellatin” s/p).

Perros héroes—me refiero ahora al libro que fuera el motivo de la performance y la instalación recién descrita—también puede ser considerado un montaje en sí mismo. Margo Glantz ha dicho que “los libros [de Bellatin] no son realmente libros, son libros objetos, arte conceptual, objetos que exigen de un gran equipo que los pueda hacer posibles . . . aunque ese equipo se reduzca a dos personas solamente, como en el caso de *Perros héroes* . . . en el que él escribe y Aldo Chaparro diseña” (“Los perros héroes de Mario Bellatin” s/p). Pero *Perros héroes* no es un montaje solo en este sentido; además del montaje de la palabra y la imagen gracias a la colaboración entre Bellatin y Chaparro, hay un montaje presente en las mismas imágenes. Nuevamente es Bellatin quien deja al descubierto su artimaña:

cuando ya había entregado [el libro] al editor se me ocurrió regresar para constatar qué había de cierto entre lo que había escrito y el universo que se desarrollaba en la casa del hombre inmóvil. Con mucho asombro advertí que en ese texto se encontraba reflejada esa realidad hasta en sus mínimos aspectos. Volví con una cámara de fotos e hice algunas imágenes al azar. Cuando las vi me di cuenta de que la ficción que expresaban las imágenes era perfecta. Decidí por eso incluirlas en el libro y hacerlas pasar como instalaciones. (Neyra Magagna s/p)

Bellatin con-funde la realidad y la ficción al hacer pasar una serie de fotografías del lugar donde vivía el hombre en quien se inspira la historia por instalaciones, y él es el artífice de esta artimaña.

Conocidos escritores también han sido cómplices de los actos de Bellatin. En 2003, Bellatin organizó el congreso “Escritores duplicados: Narradores mexicanos en París”, al cual *no asistieron* Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol ni José Agustín, sino sus “dobles”, quienes hablaron y respondieron a las preguntas del público

como si fueran los escritores en cuestión.¹²⁴ Bellatin publicó luego los textos recitados por los dobles (en formato bilingüe), acompañados de sus fotografías. Al referirse a este Congreso, Bellatin recurre una vez más a la idea del montaje teatral y de la instalación:

El congreso era como una obra de teatro, la obra que siempre quise hacer . . . Por otro lado, era una pieza de arte que fue hecha en una sala de arte. Fue una instalación en la cual los mismos elementos de instalación eran, no los que estaban allí, sino los autores verdaderos que se prestaron a eso . . . Esto duró una semana, el congreso duró un mes. Una semana hubo dobles, y la siguiente semana hubo videos de lo que había sucedido. La idea era que cuatro autores reconocidos escribieran sobre los diez temas que les preocuparan. Después los autores enseñaban a los dobles para que aprendieran los textos de memoria, para que los recitaran en el Congreso. (Azaretto, “Es que eso es la escritura” s/p)

Estos ejemplos ilustran la propensión de Bellatin a jugar con las expectativas de lectores y espectadores, su inclinación por provocar sorpresa, impacto o confusión a diversos tipos de audiencia.¹²⁵ Toda la práctica artística de Bellatin se caracteriza por este intencionado experimentalismo y efectismo. Es en esta intencionalidad en donde aparece de manera más clara el vínculo con el trabajo de artistas como Duchamp o Beuys—y con una estética de tipo vanguardista o experimental; y este vínculo es más significativo,

¹²⁴ Bellatin comenta que “se quejaron sobre todo algunos profesores de universidades europeas que habían viajado para estar junto a una serie de autores mexicanos. Era importante esta queja porque de allí surgía la pregunta de qué iban a buscar en un evento literario. Si eran ideas, como se supone, allí estaban, a su disposición, los cuarenta temas fundamentales en ese momento para los autores” (Neyra Magagna s/p).

¹²⁵ La prensa también ha sido víctima de los engaños de Bellatin. En el 2008 Bellatin publicó “Kawabata: el abrazo del abismo” en ADN (el suplemento de cultura del periódico argentino *La Nación*). Al día siguiente, el texto apareció en Linkillo (cosas mías)—el blog de Daniel Link—seguido de la siguiente nota: “*Querido L: te quería informar que ayer en ADN salió una nota mía sobre kawabata...envié la nota con un pie de página donde decía que había sido hecha con la técnica de cypaste (copyright 2008), pie que no apareció lamentablemente . . . cambié la palabra bellatin y le puse kawabata, cambié el nombre de algunas obras y yastá...salió un artículo estupendo sobre kawabata, impecable en su verosimilitud y certeza cosa que, entre otras cosas, nos demuestra que sólo hay una palabra, que siempre se puede hablar sólo de lo mismo . . . Mario**”

pienso, que el sugerido por Laddaga entre la narrativa de Bellatin y los “espectáculos de realidad” o los *new media*.

Lo que a primera vista parece un juego por parte de Bellatin con la prensa y sus lectores, encierra sin embargo un compromiso con la literatura y con el modo en el que el escritor entiende el espacio de la ficción: “Una de las ideas que suelo repetir muchas veces... es la necesidad de crear mundos propios, universos cerrados que sólo tengan que dar cuenta a la ficción que los sustenta” (*Obra reunida: Underwood portátil* 508). Las ficciones de Bellatin podrían ser consideradas como partes de un universo cerrado, aunque quizás sería más adecuado hablar de una constelación en vez de un universo—se trata de ficciones fragmentadas que no aspiran a conformar una totalidad. Esta “constelación bellatin” (con letras minúsculas, igual que los personajes de sus novelas), estaría conformada por brevísimas ficciones. Estos relatos, tal como los describe Alan Pauls, “son parpadeos: empiezan y terminan de golpe, como visiones que destellan entre dos fundidos a negro, y en algunos casos . . . parecen encaminarse hacia una especie de existencia mínima, unimembre” (“El problema Bellatin” s/p). Pauls apunta aquí a algo decisivo de la narrativa de Bellatin: su tremenda visualidad. Por eso, más que relatos, estos breves textos podrían ser pensados como instantáneas.

La ficción en Bellatin se despliega en breves instantes. Cada uno de los libros de Bellatin está compuesto por sucesivas puestas en escenas parciales y momentáneas. Estas escenas o instantáneas están narradas casi siempre en presente. La condición de perpetuo presente aumenta aún más la condición de proceso de lo narrado, de evento en acto. Estos pequeños fragmentos describen la mayor parte del tiempo un proceso en su momento

presente, algo *sucedendo*. Así, por ejemplo, se lee en el fragmento de *Flores* titulado “Gladiolos”: “La pregunta sobre los avances y equivocaciones de la ciencia es aún pertinente, señala el escritor mientras saborea comida Thai en el restaurante situado al lado de la cancha de básquetbol. Lleva en el bolsillo una estampa del arcángel San Juan. Es ese momento pasa por la acera un vendedor de gladiolos, flores inusitadas en esa época del año” (55).

Muchas de estas escenas re-appearcen en sucesivas versiones, son re-escritas y/o re-inscritas en varios textos, lo cual intensifica aún más la idea de la escritura como proceso. Palaversich sugiere que Bellatin no ha escrito “varias sino una misma novela que se lleva publicando en varias entregas” (“Apuntes” 27). Pauls también alude a la idea de una Obra total al comentar sobre el carácter residual de estos fragmentos, los cuales dan la impresión de ser

derivados, reliquias, ruinas impecablemente presentadas que sobrevivieron . . . de un corpus gigante, monstruoso, que seguramente nunca conoceremos . . . Es como si la Obra ya hubiera sido concebida . . . y ahora, para escribirla, Bellatin se limitara a volver a ella como a un stock, un archivo, y a elegir, encuadrar, recortar los momentos que después se publicarán en la forma de libros. (“El problema” s/p)

Si bien la imagen evocada por Pauls es sugerente, es fundamental rescatar el carácter no definitivo del trabajo de escritura de Bellatin, su constante edición y re-edición, insistir en la importancia del proceso. Así, por ejemplo, una versión previa de la escena citada de *Flores*, o mejor dicho, el mismo escenario descrito desde otro ángulo, aparece en un texto titulado “Formotón asai” (1999): “En el camino se detiene delante de una cancha de básquetbol. El partido que se libra le parece interesante. A un costado ve un restaurante de comida de Tailandia y pocos metros después un local donde en las noches se escucha

jazz” (s/p). “Formotón asai” es un texto que exhibe recurrentemente su calidad de bosquejo en inclusiones entre paréntesis en letras mayúsculas tales como “(HAY QUE EXPLICAR EN ESTE PUNTO EL RESTO DE CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL PERSONAJE Y SI A LO LARGO DE LA HISTORIA CONTARÁ CON NOMBRE O NO)” o, “(DESCRIBIR EN DETALLE EN QUÉ CONSISTE EL PROYECTO DEL AYUNTAMIENTO)” (s/p).

Estos ejemplos permiten apreciar la recurrencia de Bellatin al montaje como principio de construcción, tanto dentro y fuera de la página. En sus relatos, Bellatin exhibe las marcas de la edición y expone su condición de montaje, lo cual no solo revela el estrecho vínculo de Bellatin con la escritura cinematográfica (no hay que olvidar sus estudios de guión cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine Latinoamericano de San Antonio de los Baños en Cuba), sino que además ilustra la propensión de Bellatin a la artimaña, al truco que le permite generar nueva escritura. *Flores* está compuesto por treinta y seis fragmentos, cada uno titulado con el nombre de una flor. Al inicio del libro, se incluye la siguiente nota que revela claramente la doble dimensión del montaje:

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de la naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara. (9)

El truco aquí es vincular la fragmentada estructura del libro con una supuesta técnica sumeria. La (no) cohesión del libro está fundamentada en una ficción que es también

parte del libro: es decir, la técnica sumeria solo existe en la nota introductoria que explica el montaje que es *Flores*.¹²⁶

A veces, la confusión del montaje se despliega en aquello que Bellatin ha definido a partir de un comentario sobre las notas en *El jardín de la señora Murakami* (2000) como una “verdad mentira”:

En la nota sobre “Kimono” . . . el traductor queda preso de traducir lo que es el kimono. Entonces lo traduce poniendo una nota para el término “Kimono” y juega con la verdad mentira . . . “Traje tradicional japonés confeccionado principalmente por mujeres”. Ahí la mentira ya es una verdad más verdadera que el propio traje, entonces en una reunión social por ejemplo dirás: “¿Sabes que los kimonos están hechos sólo por mujeres?”. A partir de la nota ya no hay duda posible . . . lo que hago . . . es tratar de buscar lo verosímil por esa verdad mentira, es decir de designar la verdad obvia para introducir la mentira más terrible, más extrema, haciendo que lo que quede sellado sea la mentira y no la verdad. (Azaretto, “Es que eso es la escritura” s/p)

Las notas sostienen el montaje que es *El jardín de la señora Murakami*. A pesar de que sabemos que se trata de una traducción apócrifa—la novela japonesa *Oto no Murakami* no existe—las notas “nos engañan” porque trabajan desde/en ese territorio pseudo-objetivo de la “referencia”. Pero tal como la técnica sumeria en *Flores*, el referente no es aquí “socavado”, como sugiere Palaversich, sino que es creado en la ficción.¹²⁷ La citada

¹²⁶ Evidentemente, Bellatin buscará la forma de hacer alarde de esta artimaña en una entrevista: “Una vez escritos los textos, trabajo con ellos como un armado que ya no tiene nada que ver con el proceso creativo, como si estuviera en una sala de edición . . . La primera vez que puse en práctica este sistema fue en la novela *Flores*. Me ofrecieron una residencia en Nueva York y yo no tenía ganas de escribir absolutamente nada . . . saqué del baúl una serie de cosas que tenía: novelas truncas, textos que no tenían pies ni cabeza, que no iban a ninguna parte, papeles sueltos; se trataba de tres años de escritos muy distintos, que no tenían nada que ver entre sí. Lo que hice fue un montaje, obligar a estas escrituras tan distintas, que aparentemente no tenían ninguna relación, a que formaran parte de un cuerpo, y ahí fue cuando me inventé lo de las flores, de la técnica sumeria. (Carrasco, “Entrevista Mario Bellatin” s/p; énfasis agregado)

¹²⁷ Dice Palaversich en relación a *Flores*: “Mientras que en la narrativa realista las citas se usan para confirmar la veracidad de lo ocurrido y para dar mayor autoridad al texto. . . en la narrativa postmoderna

técnica sumeria *no es sino* el conjunto de fragmentos que conforman *Flores*; el referente del kimono en la nota no son los trajes tradicionales japoneses “reales”, sino que el “kimono” que permanece intraducible en el relato del narrador/traductor.

2. La posibilidad de la explicación: *Lecciones para una liebre muerta*

El libro *Lecciones para una liebre muerta* bien podría ser descrito como un gran montaje. En distintas oportunidades, Bellatin destaca que no escribió el libro, sino que más bien lo construyó a partir de fragmentos y materiales preexistentes. Este procedimiento de re-escritura o re-construcción es similar al utilizado por Bellatin en *Flores*:

Lecciones para una liebre muerta es una construcción a partir de todo el material que tengo desde el año 90. Quería hacer una máquina de pensamiento, así que saqué todos mis archivos y los organicé como fragmentos, del 1 al 270. Hay relatos en primera y tercera persona, pensamientos, biografía. El juego es ir estableciendo relaciones con las otras obras, pero si eres un lector nuevo, puedes sorprenderte con la máquina de relatos. (Matus, “En guerra contra el cliché” s/p)

En este comentario, Bellatin destaca el factor “sorpresa” de la “máquina de relatos”—la obra tiene la capacidad de sorprender al “lector nuevo”—, lo que vuelve a poner de relieve su voluntad vanguardista y experimentalista.

Lecciones para una liebre muerta consta de doscientos cuarenta y tres fragmentos numerados y de extensión variada. Estos fragmentos están agrupados en siete partes, cada una de las cuales se encuentra precedida por un epígrafe. El carácter fragmentario del

este recurso se usa paródicamente: para socavar la referencialidad y para señalar la naturaleza artificial de lo narrado” (“Apuntes” 29).

libro se aprecia no solo en la disposición formal (enumeración, extensión, agrupación), sino que además en el modo aleatorio en que se suceden estos fragmentos de tan variados contenidos. Entre las varias historias narradas, se encuentran la de un poeta ciego y la escritura de su *cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*; la de un padre y la preocupación por los sueños de su hijo; la de un nieto que recuerda los relatos de su abuelo; la de un traductor que se propone traducir a kafka; la de la hermana literata del traductor; la de un escritor en nueva york; la de un fotógrafo ciego y narcotraficante que usa el departamento de ese escritor en méxico; la del amigo filósofo travesti de mario bellatin; la de margo glantz y su perra lola; la de la mutación de margo glantz en un futuro abogado; la de los últimos días de César Moro; etc.¹²⁸ Muchas veces los fragmentos consisten solo en breves reflexiones, escenas, listas de remedios o simplemente citas de artistas o escritores. A pesar de la intencionada fragmentación, hay algo que conecta las distintas tramas que tejen esta extraña obra. Me refiero a la potencialidad contenida en cada uno de estos actos de evocación, traducción, transformación, lectura o escritura; en definitiva, a la potencialidad contenida en la explicación y la lección.

En el reconocimiento de la potencialidad de la explicación se nos ofrece un punto de partida para conectar el proyecto de Bellatin y el de Joseph Beuys, o mejor dicho, para apreciar cómo se despliega en *Lecciones* un pensamiento sobre la obra del artista alemán. La práctica artística de Beuys se relaciona directamente con el legado de Duchamp. En América Latina, la obra de Beuys es mucho menos conocida (y menos influyente) que la

¹²⁸ Mantengo las letras minúsculas de los nombres propios tal cual aparecen en *Lecciones*. Escribiré de este modo los nombres propios en mi lectura cuando me refiera a los personajes del libro.

obra de Duchamp, por lo que vale la pena revisar algunos aspectos en torno a su obra.¹²⁹ Según Beuys, Duchamp “did not understand his own work completely” (citado en von Graevenitz: 30), por lo que se propone “llenar el hueco” producido por su silencio.¹³⁰ Esta vuelta a Duchamp aparece en la forma de una crítica, tal como lo sugiere en un comentario sobre su acción *The Silence of Marcel Duchamp is Over-Rated* (1964): “I criticize [Duchamp] because just when he could have developed a theory on the basis of the work he’d achieved, he contented himself with silence: and the theory that he could have developed—it is I who develop it today” (citado en Michaud: 38; énfasis agregado). Beuys, entonces, desarrolla la teoría dejada a medio hacer por este precursor indirecto, y la despliega activamente en cada uno de sus objetos, esculturas, acciones, performances, discursos y entrevistas.

Todo artista debería aspirar, según Beuys, a hacer “something that relates to thought and to the development of an idea, so that it later becomes a practical idea within society” (citado en Michaud: 39). De modo que comprender la idea de cada objeto o

¹²⁹ Hay que recalcar que el desconocimiento de Beuys no es particular a América Latina. En el Foreword a *The Beuys Reader* (la primera recopilación crítica de Beuys en Estados Unidos, publicada recién en 2007), Arthur C. Danto comenta: “Joseph Beuys, together with Marcel Duchamp and Andy Warhol, are the artists one must turn to in order to understand the present shape of art . . . But whereas Duchamp and Warhol are widely discussed and frequently shown, Beuys has somewhat faded from contemporary awareness” (xiii). Asimismo, las editoras del *Reader* describen a Beuys como “an artist of the penumbra” (Introduction 2). Esta imagen apunta a la difusa presencia que Beuys tuvo por largo tiempo no solo en la escena internacional, sino que también en el canon del arte alemán. En Alemania, su obra fue objeto de serias críticas y comenzó a ser estudiada seriamente recién a mediados del ochenta; uno de sus detractores más conocidos es Benjamin Buchloh, quien en su apasionado ensayo “Beuys: The Twilight of the Idol” (1980), describe la propuesta de Beuys como “[a] simple-minded Utopian drive lacking elementary political and educational practicality” (111).

¹³⁰ Así lo afirma en una entrevista en 1985: “So in being very modest, I could say: my interest was to make another interpretation of Marcel Duchamp. I tried to fill this most important gap in his work, and make a statement, ‘the silence of Marcel Duchamp is overrated’. You know, after he stopped working, playing chess, he did not speak any more about art, he was completely silent” (citado en von Graevenitz: 31).

acción es tan fundamental como el objeto o la acción en cuestión. Esto no quiere decir que las obras estén subordinadas a un discurso o una explicación posterior. Al contrario, tal como sugiere Peter Bürger: “Many of Beuys’ works are thought pieces (*Gedankenwerke*); this is not to say that the work’s content dissolves in the author’s commentary, but that this commentary is a part of the reception process” (“In the Shadow” 253).¹³¹ Según Eric Michaud, la importancia de la *idea*— ya sea formulada en la obra o en su comentario—ilustra que el arte para Beuys no tiene un fin en sí mismo.¹³² Esta particular concepción del arte se relaciona directamente con el carácter integrador, utópico y transformador de la propuesta política, estética y social de Beuys en la Alemania de posguerra.¹³³

Las acciones y objetos de Beuys están compuestos por elementos y materiales que siempre significan *algo*—la grasa, el fieltro, la miel o el oro; el traje, el piano, la silla, la

¹³¹ Eric Michaud insiste, sin embargo, en “the privilege that [Beuys] gave, throughout his lifetime, to spoken over plastic language” (36).

¹³² Varios críticos analizan su particular concepción del arte. Michaud, por ejemplo dice: “because they are the representations of an end that is external to them, these objects or performances are dependent upon an *instrumental* and entirely classical conception of art in which the “form” is nothing but the unbetrayed *vehicle* of the ‘idea’ . . . It is on this naive certainty of an absolute transparency between form and matter and the ‘idea’ that Beuys’s system is constructed” (38). Antje von Graevenitz, por su parte, plantea: “A ‘transformed’ viewer would hopefully work towards social change. Beuys therefore stood in the Romantic tradition of avant-garde artists who—especially in the Fluxus movement—felt obliged to carry out social duties” (43). Wilfried Dickoff sugiere una idea similar: Beuys veía en el arte un agente de cambio y transformación de la sociedad y creía en la potencialidad material y espiritual del arte (35).

¹³³ Claudia Mesch explica que a partir de mediados de los años sesenta Beuys desarrolla su práctica artística en “dos direcciones”, por un lado, produce esculturas, múltiples (objetos), acciones e instalaciones, y por otro, establece “a number of counter-institutional frameworks for what he termed ‘permanent conference’, or, for the public debate and discussion of a multitude of social and political issues” (198). Además de Mesch, para estudiar la dimensión política y más comprometida de Beuys se pueden consultar los artículos de Clara Bodenmann-Ritter, Thierry de Duve, Barbara Lange y Theodora Vischer. Ver también el excelente libro de Lucrezia De Domizio Durini, *The Felt Hat. Joseph Beuys. A Life Told*.

liebre o la bicicleta. Así, *The Silence of Marcel Duchamp*, es descrita por Antje von Graevenitz como una “performance programática”:

Felt, fat (margarine cartons), ringing chimes, the colour ‘*Braunkreuz*’ (brown-cross, a cross/bandage meant as a healing sign), the walking stick and the chocolate (is there a connection to Duchamp’s chocolate grinder in the *Large Glass*?) were Beuys’ materials. As in all of Beuys’ works, their use in the action is meaningful; the materials themselves indicate principles of nature such as chaos, warmth, and energy. They also represent anthropological tasks for mankind: transmission (the chimes, the iron-based colour), preservation, protection and direction (the staff), as well as ‘the gift of love’, chocolate. (32-33)

Siguiendo la idea de Graevenitz, el uso del chocolate nos permite trazar una alianza afectiva y colaborativa entre Beuys y Duchamp. Esto quiere decir que más que una simple crítica—como el mismo Beuys sugiriera en ciertas ocasiones—lo que esta acción propone es la necesidad de *hacerse cargo* del silencio de Duchamp.¹³⁴ Monika Szewczyk sugiere precisamente que aquello que enfatiza la acción es el gesto de “escuchar” al otro:

although the attempt to undervalue his silence, or at least question its overvaluation, plays into the game of judgment . . . the painting highlights another powerful engine of conversation: listening. By troubling Duchamp’s silence, Beuys’ shows how loudly he heard it. For all the criticism leveled at Beuys regarding his inability to absorb the lessons of Marcel Duchamp, one artist’s refusal to take the other at his silence may be read as a conversational gesture. (“Art of Conversation” s/p)

Beuys no critica sino que *escucha* (en) el silencio de Duchamp, y es por eso que retorna en distintas ocasiones a su obra.

¹³⁴ “The silence of Duchamp should not only be broken; rather, his thread should be recovered and introduced into completely different areas of life” (von Graevenitz 43). En su artículo, von Graevenitz desarrolla una excelente lectura del retorno colaborativo de Beuys a Duchamp: “Duchamp served as Beuys’ model for the expansion of art. Duchamp and Beuys had abandoned the idea to create this type of commodity art. And since Beuys perceived Duchamp as a challenger, one wonders if Duchamp’s other works might be connected with Beuys even if Beuys did not refer to them explicitly” (36).

Szewczyk relaciona la escena de la conversación *posible* entre Beuys y Duchamp precisamente con *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. En esta performance, Beuys está sentado y sostiene en brazos una liebre muerta; la cabeza del artista está cubierta de miel y hojas de oro.¹³⁵ A veces Beuys se para, camina por la sala, y acerca la liebre a cuadros colgados en los muros. La actitud de Beuys es a la vez solemne e íntima: el artista acaricia afectuosamente a la liebre que yace muerta en sus brazos y parece muy concentrado en “explicarle” cosas al oído. Estas explicaciones permanecen inaudibles e ininteligibles para la audiencia, la cual observa la performance desde el exterior, a través de la ventana de la galería.¹³⁶ Me interesa rescatar aquí la escena de la supuesta conversación entre Beuys y la liebre. Es evidente que se trata de una conversación *imposible*: sus interlocutores son un ser humano y una liebre muerta (el hecho de que la liebre estuviera viva no modificaría el carácter imposible de la conversación; el hecho de que esté muerta, sin embargo, intensifica simbólicamente el carácter de imposibilidad de la escena). Además, se trata de una conversación que permanece *inaudible* para la *audiencia*.

La audiencia no puede oír lo que Beuys recita al oído de la liebre muerta y lo que ocurre entre Beuys y la liebre muerta no pueda ser llamado conversación, lo cual parecería sugerir no solo que la “explicación” o la “lección” no ocurre, sino que, más aún,

¹³⁵ Esta acción tuvo lugar en la Galerie Alfred Schmela, en Düsseldorf, el 26 de noviembre de 1965. Esta performance, la primera de Beuys en una exhibición personal, se convirtió en una de las más importantes del artista. Ver De Domizio 33.

¹³⁶ El mismo video que registra la acción fue realizado desde el exterior de la galería, y proyectado en el mismo lugar. Ibid.

que el solo gesto de pretender explicar las obras de arte es imposible. Pero como muy bien plantea Szewczyk, aunque se anuncia como una “explicación”, “the performance is in fact a question engine” y es precisamente ahí donde reside toda su potencialidad: si la “explicación” o la “lección” permanece para siempre abierta e indeterminada, la escena de la conversación no encierra pura negatividad. Hay además otro elemento—otro gesto—que merma la aparente negatividad de la escena: me refiero al afecto y a la atención que Beuys le dedica a la liebre en la escena de la explicación. Si cada uno de los elementos en las acciones de Beuys significan algo, el gesto de acariciar al animal y susurrarle cosas al oído no puede ser ignorado. De modo que la conversación entre Beuys y la liebre muerta es de la misma naturaleza afectiva y colaborativa que la conversación entre Beuys y Duchamp.

Con *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, Beuys le ofrece a la audiencia una escena de las potencialidades contenidas en la lección y la explicación como acto transformador.¹³⁷ Algo similar se podría decir del libro de Bellatin: *Lecciones para una liebre muerta* podría ser leído no como *una escena*, sino como un montaje en el que se ofrecen *varias escenas*—distintas aproximaciones no definitorias ni definitivas—sobre esta cuestión. Pero es necesario tomar en cuenta aquello que distingue ambas obras, y en general, las prácticas de ambos artistas. A diferencia del sistema de Beuys, el de Bellatin

¹³⁷ Bürger también rescata la posibilidad contenida en las acciones de Beuys: “Beuys, by defining himself in one situation as an artist and thereby taking advantage of the protection offered by art as an institution, and rejecting this designation in another situation in order to emphasize the social aspects of his actions, takes on the avant-garde challenge of unifying art and life, but does it in such a way that the failure of this project is acknowledged. In the shadow of a society which is on the verge of putting the neoliberal market economy into effect without any ifs, ands, or buts, it is no small accomplishment *to preserve at least the thought of the possibility of a different life*” (“Letter” 268; énfasis agregado).

no se construye sobre la creencia de la absoluta transparencia entre forma, materia e idea. Además—y esto es fundamental—los breves relatos y escenas de Bellatin no aspiran a provocar un cambio regenerador en la sociedad. Un crítico ha sugerido que “como la de Beuys, la [de Bellatin] es una obra concebida y realizada en términos de proceso continuo; una problemática cuyo interés consiste, mediante la repetición variada de determinados temas, historias, personajes y estructuras, *en mantener abierto el camino hincado para adaptarse a la realidad, es decir, para comprenderla*” (López Alfonso 141; énfasis agregado). Si bien me parece acertado destacar la importancia del proceso en ambos artistas, pienso que es fundamental considerar la diferencia epistemológica que los separa. Como sugiero en la Introducción, la vanguardia retorna en el presente como confabulación, y no como utopía.

El proyecto de escritura de Bellatin se propone a la vez como una estética y una ética del fragmento. Estética, porque hay una voluntad por la forma, enfatizada por la enumeración, por la presencia del espacio en blanco en la página, por la insistencia en la narración breve, casi telegráfica. Ética, porque la escritura en fragmento es una práctica, un *hacer de la escritura en/el fragmento*; este *hacer* se resiste a la totalidad. Esto se aprecia, por ejemplo, en la siguiente sucesión:

175

Entre las mayores vergüenzas de Joseph Beuys está la de aquella noche en que durante una de las *razzias* emprendidas por las fuerzas aliadas se dio refugio en la casa a la familia de japoneses.

176

Mi hijo ha aprendido a relatar una serie de cuentos desde el principio hasta el final. Su madre le ha comprado unos títeres con los que hace incluso el intento de representarlos. No sé si esas habilidades le dan una calma

mayor para enfrentar durante las noches a un vehículo estrellándose dentro de la habitación. . . .

177

Muchas de las madres adoptivas, a espaldas de las autoridades por supuesto, aceptaron alquilar a sus hijos o traspasar a otras mujeres el derecho de posesión. . . El traductor sabe que a la hermana literata fue a quien más solicitudes le fueron formuladas.

178

Mi abuelo parecía preocupado cuando me informaba de estas cosas, ya no sé si frente a la poza de las focas o a la jaula de las serpientes. Él era desconfiado y temía que macaca desenterrara otra vez su propio muerto. (*Lecciones* 104-105)

La práctica consistente del fragmento enfatiza la condición inacabada de la narrativa de Bellatin. Conuerdo en este sentido con el mismo crítico cuando destaca el carácter transitorio o temporal de la propuesta de Bellatin: “En la comprensión de sí se obtiene algo como una hipótesis: una posibilidad y jamás algo dado en sí mismo. . . Por ello, *Lecciones*, como los otros libros de Bellatin representan la naturaleza provisional de su pensamiento” (López Alfonso 140). Los breves textos que componen *Lecciones* no llegan de manera definitiva a explicar o a enseñar nada, pero sí enuncian—de manera transitoria y siempre fragmentaria—la potencialidad de la explicación y de la lección.

Esto se relaciona directamente con la aparición de la figura de Beuys en la ficción. Además del título y de la mención explícita de Joseph Beuys en algunos fragmentos, Bellatin evoca indirectamente al artista alemán en uno de los personajes que aparecen en el libro, el maestro espín.¹³⁸ El maestro espín aparece en algunos de los

¹³⁸ La vida y la obra de Beuys aparecen evocadas en varias oportunidades, en fragmentos como el siguiente: “14. Existe una discoteca ubicada cerca de los muelles del río Hudson que funciona al lado de uno de los depósitos de carnes más grandes de la ciudad. Se le conoce como *the mother*, aunque algunos asistentes la llaman con otros nombres aún más simbólicos. En algunas ocasiones la diversión consiste en ver a unos

fragmentos narrados en primera persona por un nieto que recuerda las historias que le contara su abuelo sobre los extraños avatares de una mujer llamada macaca. Hay varios elementos que permiten formular esta identificación: el maestro espín es jardinero, desarrolla una teoría matemática y dibuja; Beuys tuvo desde muy joven un marcado interés en las plantas y en la biología, en el dibujo y la acuarela. Otro elemento decidor es que ambos usan un sombrero de fieltro.¹³⁹ Además, en la evocación del nieto—la cual se basa a su vez en la evocación del abuelo—el maestro espín intenta aplicar un método para explicar la realidad e interconectar una serie de hechos particulares como si fueran un todo cohesionado. Cito en extenso dos fragmentos:

81. Según mi abuelo el maestro espín, uno de los jardineros contratados, encontró absolutamente lógicos los últimos años de macaca. Para constatarlo aplicó la teoría matemática que estaba desarrollando. Dijo que incluso podía graficarlos, con sus ramificaciones y demás. Para el maestro espín la aplicación del *método mariótico* era quizá la única manera cuerda de explicar cómo una película china de corte comercial hizo posible que un luchador de asia, convertido en zapatero, huyera de sus perseguidores para morir a manos de la policía de un país extranjero. No sólo eso, sino que lograba explicar además que su amante, una mujer llamada macaca, diera la impresión de haberse enamorado, tras el asesinato, de las casas que tiempo después había sido contratada para vender. (*Lecciones* 58-59)

86. Hasta el día de hoy escucho las palabras de mi abuelo diciéndome que . . . el maestro espín sacó un lápiz y un papel. Empezó a trazar los últimos movimientos de la vida de macaca, desde el estreno de la película hasta el despido del último jardinero. El maestro espín usaba todo el tiempo un sombrero de fieltro negro. En mis recuerdos mi abuelo se refería a ese sombrero en forma recurrente. (61)

tipos apalearse como demostración del gozo máximo que es posible alcanzar. Al final del espectáculo suelen llevar a escena un gigantesco corazón de vaca que es mordido furiosamente por los participantes. Pese a lo que algunos pudieran suponer, la presentación incita más a lo jocoso que a lo perverso. De alguna manera esta escena puede guardar relación con el trabajo del artista alemán joseph beuys” (*Lecciones* 19-20).

¹³⁹ Ver De Domizio 19-23.

Los dibujos, métodos y teorías del maestro espín aspiran a explicar la totalidad de la vida de macaca, una mujer a todas luces indescifrable. El maestro espín va de la ciencia al arte—del método mariótico al dibujo—, movimiento similar al experimentado por Beuys en su propia carrera.¹⁴⁰ La evocación de Beuys en el maestro espín es significativa porque apunta precisamente a una tensión presente a lo largo del libro. Por un lado, *Lecciones* parece resistirse con su estética y su ética del fragmento al momento de la comprensión total y definitiva; por otro lado, y al mismo tiempo—es decir, en los mismos fragmentos incompletos que lo componen—aparecen una serie de personajes que buscan una explicación, que intentan comprender, analizar y entender distintos aspectos de su vida o de la vida de otros, de su obra o de las obras de otros.

Lecciones para una liebre muerta plantea desde su título—como evocación de la performance de Beuys—la pregunta sobre la posibilidad de la explicación y de la lección. Si bien el momento de la explicación nunca ocurre, está presente como problema, como posibilidad e incluso a veces como ausencia en cada uno de los episodios narrados: en el *cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* del poeta ciego; en las lecciones impartidas por este poeta; en el traductor que es capaz de traducir lenguas que no conoce; en la mutación de margo glantz; en las reflexiones filosóficas del amigo travesti de mario bellatin; o en el halo de misterio que envuelve la vida de macaca en las historias contadas por el abuelo. Estos pocos ejemplos ilustran asimismo hasta qué punto los personajes están determinados por su relación con el signo; cada uno de los distintos personajes y

¹⁴⁰ Según relata De Domizio, Beuys comienza su carrera en las ciencias (realiza experimentos en su casa desde adolescente y luego ingresa a estudiar medicina), pero pronto se da cuenta de que solo en el arte encontrará un modo de integrar y transformar el todo social. Ver notas 132 y 133.

narradores escriben, traducen, leen, recuerdan, evocan, hablan, escuchan, conjeturan e interpretan. De modo que en *Lecciones* la potencialidad de la explicación está directamente relacionada a la lengua y el lenguaje, la oralidad y la escritura, la lectura y la interpretación, la traducción y la comprensión de otras lenguas. De hecho, tanto la dedicatoria del libro—“*málíka, adjándulillah*”—como el epígrafe de la primera sección—“*Aparecieron también una serie de palabras dichas en otro idioma, el quechua*”—llaman de inmediato la atención del/la lector/a sobre el estatuto de la lengua y la posibilidad de su traducción.

Los primeros diez fragmentos remiten a esta misma cuestión: se trata de escenas en las que se pone de manifiesto la escritura, la traducción, y la existencia de otra(s) lengua(s). En estos diez primeros fragmentos es posible reconocer por lo menos cuatro voces narradoras diferentes que irán reapareciendo a lo largo del libro junto a nuevas voces narradoras. Los fragmentos 1 y 6 presentan al poeta ciego. Los fragmentos 2 y 7 un narrador (escritor) cuenta en primera persona que ha sido invitado a una residencia de escritores en ledig house al mismo tiempo que se cuestiona por qué ha decidido aceptar. Los fragmentos 3 y 8 presentan al traductor listo para traducir a Franz Kafka; en el momento en que comienza la narración, se entera de que acaba de morir su hermana literata, quien “desde muy temprano supo de su capacidad particular de traducir textos de lenguas que no conocía” (15). En el fragmento 4 un narrador describe los atardeceres en Times Square y en el fragmento 9 (quizás el mismo narrador) se pregunta sobre “los recursos que suele utilizar el escritor Sergio Pitó para construir sus personajes” (16); esta pregunta sobre los distintos recursos utilizados por Pitó reaparece en varias ocasiones. El

nieto que narra los fragmentos 5 y 10, confiesa “el trance de percepción tan particular que [le] produjo escuchar a [su] abuelo hablar en quechua” (16).

Todos los personajes están de un modo u otro determinados por su relación con el signo, a partir de lo cual se establece una oposición significativa entre seres humanos y animales. En el libro aparecen varios animales: camellos, cebras, un perro en una fotografía, e incluso una liebre. La presencia de los animales apunta nuevamente a la tensión entre la explicación y la comprensión. Desde un punto de vista, los animales parecen ser evocados por su simpleza, por su transparencia. Un padre admira la significativa y eficaz conducta de las cebras (101), otro narrador comenta la importancia que los animales han tenido para la escritura de mario bellatin:

Muchas veces a partir de la observación de sus conductas halló soluciones a los comportamientos humanos que se le presentaban en sus manuscritos como difíciles de entender. En más de una ocasión la actitud de una gata celosa o el proceso de aprendizaje de un pequeño cachorro le permitieron percibir una serie de elementos universales, atávicos, en las reacciones de las personas. Le interesaba mucho el hecho de que los animales son lo que son. Su ser animal se presenta de manera transparente, sin opacidades capaces de empañar la contundencia que debe tener un verdadero personaje o situación literaria. (119)

Sin embargo, el mismo bellatin experimenta luego el extraño comportamiento de unos peces cuya aparente “fácil crianza” (120) deviene “un desastre” (122). Las hembras se comen las crías, y luego nadan “solitarias como si nada hubiera ocurrido” (212); uno de los peces amanece estático al fondo de la pecera, al otro le salen hongos; el agua transparente se enturbia. Todo este complejo proceso degenerativo influye, según el mismo bellatin, en la escritura de *salón de belleza* (126). Lo mismo ocurre con los camellos: si bien en apariencia son animales simples, al final permanecen indescifrables

en el relato del nieto. En el último fragmento del libro, el nieto comenta: “243. Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos camellos. Son, como sabemos, animales viejos. *Tristes. Aburridos quizás*” (134; énfasis agregado). Estas escenas entre seres humanos y animales evocan nuevamente la figura de Beuys acariciando y explicándole pinturas a la liebre muerta y apuntan de este modo al problema de la posibilidad de la explicación.

Comencemos por la narración del nieto. Su relato se construye sobre las historias del abuelo, cuya figura evoca constantemente. De modo hay en la base de este relato una relación de confianza: el nieto confía en el recuento oral del abuelo sobre la vida de macaca. En el relato del nieto se aprecia el intento por comprender el misterio de macaca. La indescifrabilidad de macaca tiene que ver con su nombre, con los extraños episodios sobre su vida evocados por el abuelo o con su lengua nativa (el quechua, ese “otro idioma” que el nieto no comprende). Esta indescifrabilidad tiene que ver además con el mismo relato del nieto. Macaca permanece indescifrable e inasible para el nieto, ya que esta se le escapa al narrador en su relato: “A partir de la aparición de mi abuelo, macaca continua viviendo, para mí al menos, en la caseta desde donde logró vender las propiedades. Aunque no es cierto, pues como se verá más adelante macaca años después fue obligada precisamente por mi abuelo a retirarse a las regiones quechua” (25). No solo “las regiones quechua” son inaccesibles para el nieto, sino que además, este no puede en ningún momento confirmar la veracidad de las historias del abuelo: “Si acepto como verdaderas las cosas que mi abuelo iba diciendo . . .” (73). Este comentario desestabiliza no solo el relato del abuelo, sino que el relato del nieto: la sola enunciación de la

posibilidad de la desconfianza en el relato del abuelo reenvía la atención del lector sobre las veracidad de los hechos relatados por el mismo nieto. Como se verá, este tipo de comentario es una de las “artimañas” más usadas por Bellatin en su escritura.

La materialidad de las artimañas se vuelve todavía más palpable en el relato del escritor que se encuentra en nueva york. En los fragmentos correspondientes a su narración, es posible apreciar la aparición de una intrincada relación entre la lectura, la interpretación y la propia escritura; el escritor se pregunta cómo pitol logra “transformar la tragedia en carnaval y . . . hacer que la bufonería más construida acabe en la más terrible de las desgracias” (24). A la vez, el personaje relata una serie de hechos que suceden en su departamento en méxico mientras él está en nueva york. Lo notable es que estos hechos parecen irse transformando en una de esas “bufonerías construidas” por pitol en sus novelas:

29. Antes de sentarme en un café a analizar la obra de sergio pitol debía hacer una llamada a mi casa en méxico, por la cual *me enteré de la absurda e inverosímil situación de que un narcotraficante ciego—no el poeta ciego—*, venido del extranjero durante mi ausencia, estaba utilizando la mesa de mi comedor como centro de sus operaciones ilícitas. *Puede parecer mentira*, pero este amigo mío cuya ceguera no le impedía ser además fotógrafo utilizaba mi línea telefónica para hacer sus contactos con la mafia, y, al parecer, mi dirección era el lugar convenido para la entrega de un importante envío de drogas. (27; énfasis agregado)

El escritor advierte lo “inverosímil” de la situación, comenta el carácter de “mentira” de los hechos. Además, menciona a personajes de otros fragmentos—aquí, el poeta ciego—e intercala la narración del curioso episodio con elementos de las novelas de pitol. De este modo, con-funde distintos niveles de/en la ficción y relaciona no solo distintos fragmentos, sino que también distintas escrituras:

44. Pese a todo, el fotógrafo y narcotraficante ciego seguía impartiendo instrucciones desde mi mesa de comedor. De la misma forma como en las páginas de la novela de Sergio Pitol el edificio de la plaza Río de Janeiro deja de ser el edificio de la plaza Río de Janeiro, mi mesa de comedor ya no era mi mesa de comedor. La perspectiva del tiempo, su forma de mediación, sufrió una especie de trastocamiento. Quizá entre, casi sin quererlo, en el tiempo congelado de los ampliados modelos expuestos en los carteles de Times Square. (35-6)

La paulatina “trastocación” de los sujetos (el escritor) y de los objetos (la mesa del comedor, la plaza Río de Janeiro), ilustra la potencialidad transformadora de la escritura y de la ficción. La lectura de *tríptico de carnaval* de Pitol (16) transforma la escritura de este personaje. La reflexión sobre los recursos utilizados por Pitol produce una narración de características similares, aunque en este caso la bufonería no acaba “en la más terrible de las desgracias”, sino que por el contrario, acaba en bufonería:

Cuando al fin, después de un largo viaje emprendido en medio de los pensamientos más fatalistas, llegué al comedor de mi casa, el narcotraficante ciego había desaparecido. En cambio encontré, a manera de regalo, una gran foto de mi perro que él había tomado durante un viaje anterior. En lugar de hallar la casa rodeada por policías, el paso del narcotraficante ciego estaba registrado sólo en la imagen de una mascota. (42)

El perro, como la liebre muerta de Beuys en la escena de la conversación, es el único testigo mudo (se trata de una fotografía) de la presencia del narcotraficante en el departamento de Bellatin. La artimaña de Bellatin consiste en la total con-fusión entre la meta-ficción, en este caso, la pretendida o supuesta reflexión de los recursos utilizados por Pitol, y la ficción. De modo que aquí aparece nuevamente lo planteado en la sección anterior sobre el estatuto del referente: la reflexión sobre Pitol y su escritura apuntan a lo que apunta la mención de la técnica sumeria en *Flores* o la explicación/traducción del kimono en *El jardín de la señora Murakami*. Quizás se podría plantear que en Bellatin la

meta-ficción pierde su condición de meta-: Pitol y pitol se con-funden y en esta con-fusión se despliega el estatuto de *la meta-ficción como pura ficción*.

La con-fusión aparece en *Lecciones* también desplegada en distintos procesos de transformación y mutación. En algunos fragmentos, el nieto evoca una de las historias de su abuelo sobre las regiones quechua, esta vez sobre una mujer cuyo hermano se había transformado en una liebre doliente:

190. Una de las creencias más arraigadas en la zona quechua era que si un fallecido había mantenido en vida relaciones carnales con algún miembro directo de su familia era sumamente peligroso desenterrar sus restos. Incluso antes de la muerte este tipo de hombre experimentaba ya algunas transformaciones. Sus almas se desprendían de sus cuerpos durante el sueño nocturno para convertirse en un animal desesperado que lanzaba sobrecogedores gritos por los alrededores. (111-12)

194. Con palabras distorsionadas, la mujer que le propuso desenterrar a su muerto le confesó a macaca que acababa de sacar de la tumba a su hermano, quien el año anterior había abusado de su hija mientras todas dormían. La mujer le contó que su hermano se había transformado en una liebre doliente, que durante las noches emitía unos ruidos desgarradores en las inmediaciones del camino principal. (114-15)

Otros fragmentos evocan al filósofo transformista amigo de bellatin:

El escritor recuerda que el filósofo travesti llegaba a su casa, se preparaba un té y comenzaba a referirse al mito del eterno retorno o criticaba las categorías kantianas . . . Mientras hablaba iba sacando los aretes, el lápiz labial y las pelucas que se pondría más tarde. Sin ningún pudor se quitaba los pantalones y se colocaba unas medias de rombos. De esa forma mario bellatin veía, teniendo como fondo las letanías sobre kant y nietzsche, cómo ese tímido estudiante iba transformándose en la agresiva mujer que, noche tras noche, corría distintos riesgos en sus pesquisas por la ciudad. (107)

Se podría sugerir que la transformación del hermano muerto en liebre doliente corresponde al orden del *mito*; se trata de una historia de carácter oral relacionada al más allá, al destino de las almas después de la muerte, historia que el nieto escucha del

abuelo, y este a su vez de macaca. Del mismo modo, se podría sugerir que la transformación del filósofo en travesti corresponde al orden de la *performance*: el filósofo despliega un acto de travestismo frente a su amigo escritor, quien se transforma así en su audiencia, en su público.

Hay todavía otra transformación que corresponde por completo al orden de la *ficción*. Me refiero a la inesperada mutación de margo glantz en un joven abogado:

110. Cierta mañana de verano, y sin que mediase una aparente relación con el *golem* casero, margo glantz despertó convertida en un joven pasante de abogado. No pudo imaginar en esos momentos qué suceso había podido generar semejante situación. Desde el primer momento descartó que ese hecho tuviera que ver con el proceso de clonación al que a instancias de mario bellatin, quien preparaba una suerte de instalación compuesta por dobles de escritores, se había sometido meses atrás. Para que esta especie de *happening* tuviera lugar margo glantz había instruido precisamente a un pasante de abogado en los diez temas fundamentales de su pensamiento. En efecto, en el próximo mes de septiembre, en una sala de arte de París, ella va a ser representada por ese joven, entrenado durante varias semanas por la misma margo glantz para que repita de memoria frente al público los temas propuestos. (73)

Esta mutación pone de inmediato de relieve el problema de la explicación, porque la exige: así como puede haber un sentido mítico o performativo en las otras transformaciones, ¿cuál sería el sentido de esta transformación? y, ¿qué significa que esta mutación sea del orden de la ficción?

Aventuro una posible respuesta: la mutación de glantz vuelve a enfatizar la total con-fusión o indistinción entre meta-ficción y ficción, entre biografía y ficción, entre realidad y ficción, y tematiza directamente el poder transformador de la escritura. En la cita anterior el narrador menciona que la mutación de glantz no mediaba “una aparente relación con el *golem* casero”. La historia del *golem* puede parecer absurda. Una mujer le

deja hígados diariamente a lola, la perra de margo glantz; un día, sin explicación alguna, la mujer desaparece; la desaparición es atribuida a la supuesta presencia de unos muñecos de barro en la puerta de la casa de glantz; estos muñecos se habrían transformado en un *golem* destructivo. La sucesión de fragmentos dedicados al *golem* están narrados en tiempos no actuales: futuro, condicional, pasado anterior. Esto indicaría la condición potencial o irreal del *golem*: “La mujer de los hígados no dejará de visitar la casa de margo glantz mientras lola continúe con vida . . . Pero la batalla final parece ya haber comenzado. Hay quienes dicen haber advertido, en la puerta de entrada de la casa de margo glantz, la presencia de ciertos muñecos hechos de barro” (61); “El *golem* creado por margo glantz crecería de una manera descomunal” (64); “Algunos vecinos la habrían delatado y seguramente sería acusada de la desaparición no sólo de la mujer de los hígados sino de la mayoría de los perros de la zona” (68). Enfocarse en aquello que glantz imagina (‘que pasaría si...’), le permite al narrador, al mismo tiempo, enfatizar el carácter potencial del *golem* y advertir su eficacia: “como es de suponer, en la puerta de la casa de margo glantz ya no hubo bolsas de comida” (70).

Luego de la desaparición de la mujer, el narrador comenta que a veces glantz “cree que ella misma, a través de su escritura, es quien produce la situación [se refiere aquí a la situación de la diaria presencia de la mujer de los hígados]. Una lógica semejante nos hace pensar que margo glantz asocia el trabajo con la palabra a fuerzas desconocidas. Esa mujer parece obligarla a recapacitar en sus planes literarios” (58). El narrador menciona aquí un hecho fundamental, el cual conecta la mutación de glantz en

abogado y la eficacia real del improbable *golem*.¹⁴¹ Margo glantz quiere hacer una *biografía*:

Nuestra autora quiere hacer una biografía de su padre, el poeta jacob glantz. Quizá trata de indagar en lo que se conoce como el alma judía. En caso de llevar a cabo un proyecto semejante puede ser que cobren otro sentido los relatos de kafka, roth, singer o meinrik, que a margo glantz tanto le interesan. *Será quizá una biografía llena de historias inverosímiles donde confluirán verdad y mentira, realidad e irrealidad, absurdo y solemnidad, donde estarán confundidos los tiempos en ritmos cíclicos y eternos.* (58; énfasis agregado)

Es así como la mutación de glantz adquiere todo su sentido en el orden de la ficción, en el orden de la escritura. La escritura transforma a glantz del mismo modo en el que ella aspira transformar no solo la vida de su padre mediante la escritura, sino que también la biografía como género. *Lecciones* puede ser descrito tal como esta futura biografía de jacob glantz. Es más, esta breve descripción ilumina gran parte de las obra de Bellatin. En sus libros no solo “confluyen verdad y mentira, realidad e irrealidad, absurdo y solemnidad”, sino que estos, como he dicho, relativizan y tensionan la norma del género, juegan con la biografía, la autobiografía, y la novela.

Al inicio de esta sección describí *Lecciones para una liebre muerta* como un montaje: el libro está compuesto por una diversidad de fragmentos o escenas que abordan y tensionan de distintas maneras la posibilidad de la explicación, y en la con-fusión de distintos niveles despliegan la potencialidad transformadora de la escritura y de la ficción. Asimismo, en la primera parte de este capítulo sugerí que el montaje en Bellatin

¹⁴¹ El Golem es una figura mítica que se origina en la tradición judía. Su aparición en *Lecciones* es muy significativa ya que adquiere un carácter meta-mítico. La figura del Golem, importada a América por las inmigraciones europeas, se asemeja y se con-funde con mitos indígenas, a la vez que es ultra literaria (Borges, por ejemplo, recurre en varias historias a variaciones del mito del Golem, por ejemplo, en “Las ruinas circulares”).

siempre despliega la doble dimensión de puesta en escena y engaño: el montaje es siempre una artimaña. El truco del montaje en *Lecciones para una liebre muerta* está en que, si bien al principio es posible identificar más o menos sin dificultad las distintas voces narradoras y los personajes—el nieto, bellatin, el poeta ciego o el traductor—a medida que los fragmentos se van sucediendo la identificación de las voces se vuelve más difícil. Esto ocurre particularmente en aquellos fragmentos narrados en primera persona, como por ejemplo: “93. No lo he mencionado antes, pero experimento también problemas de memoria y de confusión de tiempos. En muchas ocasiones no puedo dar una cronología exacta de los hechos del pasado. Siento también que no estoy lo suficientemente insertado en las situaciones que se desarrollan normalmente” (65). No se puede determinar si esta voz corresponde a la voz del nieto, a la del escritor, a la del padre, o a la voz de otros narradores en primera persona. Al tomar en serio la confesión del narrador—esto es, el hecho de que tiene problemas de memoria y confunde los tiempos—surge la posibilidad de que todas las voces en primera persona no sean sino una voz. Esto produce la total desestabilización de lo narrado y evita definitivamente toda posible clausura. De esta manera, en *Lecciones para una liebre muerta*, la explicación y la lección permanecen—o solo existen en esta condición, parece decirnos Bellatin—como posibilidad, como potencia. En *El Gran Vidrio*, como se verá a continuación, se produce una con-fusión similar y se desestabiliza la normatividad genérica al presentar tres versiones de aquello que (normativamente) debería ser solo una: la autobiografía.

3. Una gran confabulación autobiográfica: *El Gran Vidrio*

Alas, what are you after all, my written and painted thoughts!
It was not long ago that you were still so colorful, young,
and malicious, full of thorns and secret spices
—you made me sneeze and laugh—and now?
You have already taken off your novelty,
and some of you are ready, I fear, to become truths.
(Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil* 296)

Bellatin desafía constantemente el borde entre la vida y la obra, lo biográfico y lo ficcional; en sus entrevistas, suelen aparecer aclaraciones tales como “hago todo lo posible para que los lectores no me crean” o “yo soy de ficción”.¹⁴² Además, las narraciones de Bellatin están plagadas de elementos autobiográficos: muchos de los narradores son escritores y llevan su nombre, algunos presentan mutilaciones corporales en sus extremidades (a Bellatin le falta un brazo), a veces se hace alusión a sus creencias religiosas (Bellatin practica el sufismo), y hay constantes referencias a otras obras de su autoría. Según Palaversich, esta “propensidad (sic) juguetona de crear mitos en torno a su propia persona y de borrar límites entre la realidad y la ficción”, vuelve “completamente irrelevante desentrañar los ‘secretos’ de su vida íntima y conjeturar cómo estos se pudieran ver ‘reflejados’ en su obra” (“Apuntes” 25). Si bien concuerdo en que intentar distinguir los datos reales de los inventados es irrelevante, pienso que reflexionar sobre la propensión de Bellatin a confundir vida y obra, realidad y ficción es fundamental. Lo que importa no es si los hechos narrados coinciden o no con hechos reales: si la técnica sumeria existe o no, si la vida y las obras de Beuys, Pitol, Glantz o la del mismo Bellatin corresponden o no con la vida y las obras de beuys, pitol, glantz o bellatin. Lo importante

¹⁴² Ver las entrevistas de Silvina Frieria; Matilde Sánchez; Juan Carlos Soto.

es reconocer que la con-fusión entre realidad y ficción sostiene el sistema narrativo de Bellatin. La confusión le da continuidad y sentido a esta narrativa fragmentada y fragmentaria. Asimismo, el (ab)uso del relato autobiográfico y biográfico, la constante aparición de personajes escritores y en especial la aparición de Bellatin y el recurso a la meta-ficción, ilustran el carácter eminentemente literario de esta con-fusión. En este sentido, *El Gran Vidrio* puede ser descrito como la *gran confabulación autobiográfica* de Bellatin.

Al abordar la autobiografía y la cuestión de lo autobiográfico se plantean una serie de problemas teóricos relacionados no sólo a la cuestión del género, sino que también a las nociones de identidad, autoridad, referencialidad, representación y su relación con el sujeto. Todas estas cuestiones y nociones han sido ampliamente debatidas en el campo de la crítica y la teoría literaria, y han jugado un importante rol en el psicoanálisis y la deconstrucción.¹⁴³ Un texto seminal es “El pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune. En este texto, el crítico propone un modelo estructural que intenta dar cuenta de la especificidad de la autobiografía como género. Según Lejeune, el hecho de que el nombre del personaje sea igual al nombre del autor, “excluye la posibilidad de la ficción. Incluso si la narración es, históricamente, del todo falsa, será del orden de la *mentira* (la cual es una categoría *autobiográfica*) y no de la ficción” (54). Este pacto que se establece entre lector y autor se basa, según Lejeune, en la confianza que el lector deposita en el autor.

¹⁴³ A las primeras aproximaciones estructuralistas (Philippe Lejeune, Georges Gusdorf), vinieron luego los aportes de la psicología (Paul John Eakin), las críticas de la teoría feminista (Linda Anderson, Sidonie Smith, Julia Watson), y las revisiones del psicoanálisis (Jacques Lacan) y de la deconstrucción (Paul de Man, Jacques Derrida).

El modelo de Lejeune ha sido ampliamente criticado por diversos motivos. Lejeune basa su esquema en un formato contractual, el cual depende por completo de la intención del autor. Tradicionalmente, toda autobiografía ha tenido como fundamento de su escritura la notabilidad del “sujeto” narrado: “sujeto” que es a la vez el “tema” y el “individuo”. Paul de Man plantea que es la autobiografía (entendida como un modo textual) la que determina “la forma” de la vida, y no al revés, con lo que pone en entredicho la cuestión de la referencialidad del modelo estructuralista de Lejeune (113). En esta misma línea de pensamiento, Ángel Loureiro sugiere que lo que Jacques Derrida ilustra en *Otobiographies* es que “no podemos separar radicalmente vida y obra pero tampoco podemos explicar la una por medio de la otra, sino que tenemos que comenzar a pensar ‘lo autobiográfico’ desde esa premisa del borde paradójico que separa, une, y atraviesa al mismo tiempo corpus y cuerpo, vida y obra” (“Problemas teóricos” 7).¹⁴⁴

Linda Anderson cuestiona la autoridad (implícitamente masculina) atribuida al escritor y la validez de la categoría de la intención de Lejeune, por cuanto esta es definida “as a particular kind of ‘honest’ intention which then guarantees the ‘truth’ of the writing. Trust the autor, this rather circular argument goes, if s/he seems to be trustworthy” (2-3). Asimismo, Anderson destaca que en la tradición occidental el género de la autobiografía “has been implicitly bound up with gender. Insofar as autobiography has been seen as promoting a view of the subject as universal, it has also underpinned the centrality of the masculine—and, we may add, Western middle-class—modes of subjectivity” (4). La complicidad entre el género de la autobiografía y el género masculino puede ser

¹⁴⁴ Una idea similar propone Leonor Arfuch en relación al proyecto autobiográfico de Roland Barthes.

considerada como una de las formas que asume la norma genérica o la “ley del género”, la cual, como plantea Derrida, presenta varios grados de identidad y diferencia:

The question of the literary genre is not a formal one: it covers the motif of the law in general, of degeneration in the natural and symbolic senses, of birth in the natural and symbolic senses, of the generation difference, sexual difference between the feminine and the masculine genre/gender, of the hymen between the two, of a relationless relation between the two, of an identity and difference between the feminine and the masculine. (4)

Bellatin nos invita a pensar estas cuestiones—la intrincada relación entre el género literario y la diferencia de género, el problema de la intención, la supuesta notabilidad del sujeto narrado, y la misma categoría de sujeto—desde la ficción.

El Gran Vidrio es un caso notable en varios sentidos. Esta obra pone de manifiesto la precariedad del borde que separa vida y obra, realidad y ficción, y en este gesto, problematiza no solo los géneros de la novela y la autobiografía, sino que también la diferencia genérica masculino/femenino. *El Gran Vidrio* se anuncia no como una, sino como “Tres autobiografías”. En este conjunto imposible (¿cómo escribir tres autobiografías sobre una vida?) cada uno de los narradores pone de relieve el problema de la intención y de la confianza. Por un lado, los narradores son engañados, exigen explicaciones y tienen preguntas. Este estado de perpetua confusión los lleva a fabular *abiertamente* sobre su(s) vida(s): es decir, no escriben porque saben, sino que escriben porque no saben.¹⁴⁵ Por otro lado—tal como Bellatin en sus entrevistas—los narradores

¹⁴⁵ Habría que desarrollar—no hay espacio para ello en esta ocasión—una lectura en conjunto *El Gran Vidrio* y la novela *Cómo me hice monja* de César Aira, con quien Bellatin es frecuentemente comparado (ver, por ejemplo, el libro de Laddaga o el ensayo de Pauls). Según Contreras, el relato de Aira enfatiza “la cualidad de simulacro de la ficción. Pese a eso, o por eso mismo: porque en la ficción autobiográfica se trata de *la verdad de la ficción*, la novela cuenta el aprendizaje de un saber que se entiende, íntimamente y con toda eficacia, más allá de toda enseñanza” (266).

enuncian que mienten o que ocultan información constantemente: “Puede parecer difícil que me crean”, “no he contado algunas cosas” o “soy muy mentirosa”, dice la narradora de la tercera autobiografía.¹⁴⁶ Además, la co-existencia de dos narradores y una narradora—todas distintas variaciones/versiones de Bellatin—relativiza la norma genérica en tanto autobiografía (desafía la idea de la cohesión y unidad del individuo narrado como sujeto y tema) y en tanto normatividad sexual.

La primera autobiografía se caracteriza por su fragmentación formal y hermetismo. “Mi piel, luminosa... en los alrededores de la tumba del santo sufí” consiste en un relato organizado en trescientas sesenta oraciones enumeradas del 1 al 360, en las cuales un niño/adolescente evoca ciertas experiencias traumáticas del pasado y describe ciertos aspectos del presente. Ahora bien, la enumeración no organiza la narración ni sugiere un desarrollo coherente de los acontecimientos. Solo sabemos que el narrador posee unos testículos inmensos y que su madre saca provecho de esta espectacularidad corporal exhibiéndolo en baños a cambio de objetos de poco valor (prendas de adorno y cosméticos). También sabemos que en algún momento el padre los abandona; que la madre a partir de entonces hace y dice cosas sin sentido (46); que en el presente de la

¹⁴⁶ Nelly Richard ha reflexionado acerca de este recurso en la narrativa de Diamela Eltit, por ejemplo en enunciados como “Voy a mentir. Va a ser un invento de principio a final” (*Por la patria* 98) o “Ya en ese tiempo había adquirido la costumbre de mentir constantemente” (*El cuarto mundo* 15). Richard destaca por sobre todo la cualidad ornamental de la mentira, y la define como aquello “que sobra, que está de más en relación a la estricta ceñidura de la verdad objetiva. Es un suplemento de verbalidad (de palabras e interpretaciones) tallado como voluta y exhibido como adorno” (“Tres funciones” 44). Esta descripción es claramente acorde a toda la ideología del suplemento característica de las lecturas Richard. En Bellatin, como se verá, la mentira no es suplemento ni ornamento.

enunciación el narrador asiste a una Escuela Especial (un internado), de la cual solo sale para asistir a los baños a exhibir sus testículos.

Este narrador se niega a recordar, a narrar su historia y repite de un modo absolutamente fragmentario y lacónico: “248. No quiero hablar. / 249. Ni de los años que vivimos en familia, ni del periodo en que estuvimos refugiados en la trastienda del horno” (53). El narrador alude constantemente a la memoria y sus mecanismos, pero estas alusiones apuntan a la enunciación de la dificultad de la experiencia del recuerdo. Este narrador *no recuerda* el pasado o *no quiere recordarlo*, o *lo recuerda*, pero *no quiere hablar de él*. Todo esto aparece explícitamente enunciado en su relato: “301. No puedo, sobre todo, memorizar a mis hermanos. . . / 302. Sería fácil preguntar. / 303. Pero prefiero seguir callado. / 304. No me importa ya conocer ningún otro detalle de esos años. / 305. Aunque sí deseo preservar la imagen de aquellos esposos alrededor de la mesa preocupados por los informes del hospital” (62). Además, las escasas referencias que hay sobre experiencias o anécdotas pasadas son otorgadas de manera fragmentaria, sin que el narrador emita juicios ni comentarios sobre lo relatado: “306. Cuando mi padre se fue de la casa—salió una mañana rumbo al funeral de su secretaria y no volvió—, mi madre se quedó encerrada en el hogar por varios meses. / 307. No crean que cumpliendo la habitual rutina de un ama de casa. / 308. Se quedó estática en una de las sillas de la cocina. / 309. Seguramente sin pensamientos” (63; énfasis agregado).

En *Acto de presencia*, una iluminadora lectura sobre la escritura autobiográfica en el continente, Silvia Molloy plantea que “Hispanoamérica tiende a la reminiscencia” (185), pero que ha sido mayoritariamente la ficción (y no la autobiografía) la que ha

puesto la memoria y el recuerdo de relieve, a través de una serie de “personajes recordantes”, tales como Funes de Jorge Luis Borges, Díaz Grey de Juan Carlos Onetti, Artemio Cruz de Carlos Fuentes, el pueblo de Ixtepec de Elena Garro y Dolores Preciado de Juan Rulfo. Frente a la textura “ricamente reflexiva” de la ficción y aunque “se centra en un *memorator* que evoca un pasado del que es, más o menos, protagonista, la autobiografía hispanoamericana es parca en especulaciones sobre el mismo acto de recordar” (Molloy 186). Este *acto* de recordar, en el caso de “Funes el memorioso” de Borges, aparece de manera reiterada en el discurso del narrador: “Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado . . .) con una oscura pasionaria en la mano . . . Recuerdo (creo) sus manos afiladas Recuerdo claramente su voz Mi primer recuerdo de Funes es muy conspicuo” (*Obras Completas I* 485). En esta reiteración incesante se aprecia el trabajo del recuerdo realizado por el narrador. A diferencia de Funes, el joven narrador borgeano es “distráido” (486) y no tiene la memoria prodigiosa del primero. Sin embargo, el personaje recordante es aquí el narrador, y no Funes. Es el narrador quien rescata “el vertiginoso mundo de Funes” (490). Es el narrador quien se esfuerza por recordar, aunque no tenga “derecho a pronunciar ese verbo sagrado”. Se podría decir que mediante la reiteración del acto de recordar, “Funes el memorioso” ilustra las ventajas del olvido. El relato del narrador es un intento de “resumir con veracidad” (488) “el abarrotado mundo” (490) de Irineo Funes, personaje incapaz de olvidar, de abstraer, de borrar, de distraerse.

Las pocas alusiones al acto de recordar en la autobiografía hispanoamericana, plantea Molloy, deben ser consideradas a partir de lo que en cada época se entiende y se

concibe por “escritura autobiográfica” y “memoria” (*Acto* 186). En otras palabras, hay ciertas “expectativas del género” que deben ser satisfechas de un modo particular en los diferentes periodos. Molloy toma el caso de la escritura autobiográfica decimonónica y plantea que en este contexto, la reticencia a aludir al acto de recordar tiene que ver con el deseo del “autobiógrafo varón” decimonónico de que su texto parezca Historia, por haber sido ésta considerada un género más respetable y justificado por “su valor documental” (187). “Esta concepción de la autobiografía”, explica Molloy, “desdeña la *petite histoire*, reprime la nostalgia. . . y despacha de manera sumaria todo lo relativo a la niñez” (187). Bellatin vuelve—en el siglo XXI—sobre este mismo gesto de rechazo. Sin embargo, lo que en la escritura del siglo diecinueve era ansiedad latente, aparece aquí como el contenido mismo del enunciado, la causa que desencadena la narración: el narrador de “Mi piel luminosa” *dice* desdeñar, reprimir y despachar y en eso consiste su narración.

Este narrador, a diferencia de los varones autobiógrafos decimonónicos, sí hace alusión al acto de recordar y a su propia infancia al decir que no quiere hablar del pasado: “221. Nunca suelo transmitir esta información. / 222. No quiero hablar de los años en que mi padre, mi madre, mis hermanos y yo formábamos parte de una verdadera familia” (49). Así, en “Mi piel luminosa” no “se despacha de manera sumaria la niñez”, sino que por el contrario, se vuelve una y otra vez sobre la niñez y la infancia como aquel objeto perdido que aparece en el discurso solo en tanto negación. El narrador de Bellatin rechaza la nostalgia, no porque ésta sea una manifestación personal cuyo contenido no es “documentable”—esta era la ansiedad de escritores como Sarmiento por ejemplo—sino

porque tanto la nostalgia como la experiencia del duelo implican un proceso evolutivo y regenerativo de autorreflexión (Molloy 189-211).

En esta narración enumerada y fragmentada, Bellatin parece privilegiar la contemplación por sobre la lectura: es necesario *contemplar* los silencios—aquello que el narrador no dice—, considerar las fisuras que aparecen entre los fragmentos.¹⁴⁷ Si el narrador de “Mi piel, luminosa” evita la explicación, se resiste a elaborar un argumento y tramar una narrativa coherente es porque no puede decirlo todo. Un fragmento nunca lo dice “todo” (es imposible “decirlo todo”, dice Jacques Lacan), y ese es precisamente uno de sus atributos.¹⁴⁸ Al articular su relato de manera fragmentada el narrador de “Mi piel, luminosa” va de un instante a otro sin tener que relacionar esos instantes—cada fragmento—ni tener que buscar una causa. El uso de las oraciones le permite evitar, entonces, la autorreflexión, el tener que explicar(se):

200. No tengo seguridad, eso sí, de que sean ciertas muchas otras cosas, aparentemente más importantes, no sólo de mis compañeros actuales sino especialmente de mi vida privada.

201. No sé, por ejemplo, el número de hermanos que he tenido.

202. He olvidado asimismo el rostro de mi padre.

203. Quizá preguntar a mi madre disiparía las dudas.

204. Pero a estas alturas es absurdo dirigirle directamente la palabra. (45)

Es imposible saber a qué se refiere con “estas alturas” ni por qué sería tan absurdo

dirigirle “directamente” la palabra a su madre.

¹⁴⁷ Sobre el silencio en Bellatin, ver Rafael Lemus.

¹⁴⁸ “I always speak the truth. Not the whole truth, because there’s no way, to say it all. Saying it all is literally impossible: words fail. Yet it’s through this very impossibility that true holds onto the real” (Lacan, *Television* 3).

La presencia de la autorreflexión y una determinada narrativa de crecimiento o desarrollo son parte integral de lo que Molloy llama las “expectativas del género” autobiográfico. En la autobiografía es posible reconocer en una narrativa que evoluciona de manera coherente, ya que el autobiógrafo ordena los hechos relevantes de su vida y de su tiempo tanto de acuerdo al desarrollo y crecimiento de su propia persona como a los objetivos de su escritura.¹⁴⁹ La autorreflexión juega entonces un papel fundamental ya que es el proceso por medio del cual el “propio yo” se desarrolla e implica un movimiento regenerativo o evolutivo. Pero Bellatin desestabiliza lo que comúnmente se entiende por las nociones de “crecimiento”, “desarrollo” y “evolución”. Esto se aprecia no solo en el rechazo a la autorreflexión del narrador de “Mi piel, luminosa”, sino que también en la recurrencia a fenómenos y procesos degenerativos e involutivos, a distintas formas de mutilaciones y mutaciones—procesos y fenómenos que ya ha sido posible apreciar en *Lecciones*. Así, las ideas de unidad, compleción y coherencia se relativizan desde lo más elemental: el cuerpo.

Estas distintas deformaciones, anomalías, mutaciones o mutilaciones corporales repercuten en el enunciado de los narradores. El narrador de testículos gigantes de “Mi piel, luminosa” exhibe su corporalidad no solo en los baños a los que asiste con su madre, sino que en su enunciado por medio de una prosa fragmentaria y minimalista, de estilo neutro y “anoréxico” (la imagen es de Pauls). Esto pone en evidencia la arbitrariedad de toda forma de normatividad o normalidad, tal como sugiere Palaversich:

¹⁴⁹ En este sentido, Anderson caracteriza la autobiografía como un “developmental version of the self” (9).

los personajes que poseen cuerpos que se salen de los bordes de la ‘normalidad’ poquísimas veces figuran en la literatura como personajes principales y mucho menos como generadores del discurso. . . . Bellatin, sin embargo, los coloca en el pleno centro del discurso ficticio y es a partir de la fragmentación de esos cuerpos singulares e ‘inquietantes’ que se genera su discurso, igualmente inquietante. (Prólogo 16-7)

Lo inquietante del discurso se despliega en “Mi piel, luminosa” precisamente en la discordancia producida entre la excentricidad y voluptuosidad del cuerpo mutante adolescente que (se) narra y la asepsia y el laconismo de su narración.

La segunda y tercera autobiografías son, en términos formales, distintas de la primera: en ambas desaparece la enumeración, y la narración casi telegráfica del primer relato se vuelve mucho más fluida. De todos modos, como se verá, fluidez no implica coherencia. “La verdadera enfermedad de la sheika” (énfasis agregado) pone de relieve la cuestión de la veracidad y la confusión de distintos planos de realidad desde su título. El narrador (un escritor) tiene un sueño místico que convierte en un texto titulado *La enfermedad de la sheika* (el título aparece escrito en cursivas en el relato), el cual habría vendido a la revista *Playboy*. Estos hechos—el sueño, la escritura del texto, la publicación del texto en *Playboy*—suceden en un momento previo a la narración. El escritor inicia “La verdadera enfermedad de la sheika” relatando una extraña visita a los protagonistas de su último libro publicado, quienes “curiosamente se sienten muy satisfechos con la obra. Creo que quedan muy mal librados, pero no parecen darse cuenta de ser ellos los personajes retratados. Pienso que tal vez poseen una ingenuidad infinita o que tal vez no leen los libros como es debido. Llego a la casa que habitan y me recibe la dueña” (73). Al final de la visita, la esposa—“una dama de la religión musulmana” (78)—lo critica por haber vendido su sueño místico a *Playboy* y lo llama prostituto.

Debido al insulto de la mujer, el narrador se avergüenza y se da cuenta de su error, y describe en qué consiste el sueño místico publicado en *Playboy*: “El texto lleva como título *La enfermedad de la sheika* y trata de unas extrañas visitas: primero una que yo realizo al hospital donde atienden la enfermedad incurable que padezco . . . y otra que hago, junto con la sheika de nuestra comunidad, a la casa del plomero encargado de arreglar las cañerías de la mezquita” (79). Más adelante agrega: “No sé por qué terminé vendiendo el sueño a la revista. Tal vez lo hice motivado por las mismas razones por las que en el último libro publicado retraté de una manera tan pedestre a los dueños de los perros carentes de pelaje” (79). El siguiente párrafo comienza así: “La enfermedad de la sheika comienza cuando yo aparezco muy molesto porque he sido tratado mal en el hospital donde suelen atenderme” (79).

Ambos relatos (y el sueño) se inician con extrañas visitas: “La verdadera enfermedad de la sheika” comienza con la visita del escritor a los dueños de los perros y “La enfermedad de la sheika” comienza con las visitas al hospital y a la casa del plomero. Así comienza a perfilarse la con-fusión entre distintos niveles de realidad, sueño y ficción al interior del relato. Porque, ¿qué es lo que comienza en la descripción del escritor? ¿El relato *La enfermedad de la sheika* publicado en *Playboy*, el sueño del escritor tal cual aparece relatado en ese texto, o una nueva versión del sueño titulada “La verdadera enfermedad de la sheika”? A partir de aquí se irán con-fundiendo en el relato del escritor distintos episodios y escenas de diversos tiempos—en oposición al relato autobiográfico tradicional, el cual intenta ordenar y organizar el pasado en el presente: recuerdos de un viaje con amigos de la juventud, la danza de los derviches en el velorio de Nuh, el

atropello de Cherifa frente a la mezquita, la enfermedad de la sheika, el esposo tendido en su cama con un libro abierto sobre el pecho, el patio del hospital donde yace tendida la sheika, el viaje en el Dastun de la sheika, diferentes viajes en bus, etc. En algunos momentos el escritor reflexiona también sobre la publicación de la revista *Playboy*, lo que indicaría que no todos estos episodios forman parte del sueño de la enfermedad de la sheika.

La confusión entre distintos espacios y niveles de realidad aparece en el mismo relato del escritor en un momento en que este reflexiona sobre la necesidad de que haya dos mezquitas disponibles para hacer las abluciones debido a que—¿en su sueño?—la única mezquita tiene problemas en las cañerías. En esta narración, aparecen fundidos hechos del sueño, hechos anteriores y hechos posteriores a él, junto a enunciados del personaje del “último libro” del escritor. Además, se alude explícitamente al tema de la confusión producida por la duplicación y la multiplicación:

Estoy convencido de que se necesitan dos mezquitas que vayan paralelas. Alguien dice que eso sería malo. No sé quién lo afirma . . . Pero, haciendo memoria, sé que esa frase es dicha por uno de los personajes retratados en mi último libro. La pronuncia el marido de la mujer de alta alcurnia. Ha dicho esas palabras sin moverse un milímetro de la cama donde se encuentra acostado. . . . *El personaje retratado en el libro añade que una segunda mezquita sólo causaría mayor confusión.* Ya ese año han tenido suficiente con la aparición de un sueño místico publicado en la revista *Playboy*, con un atropellamiento en la misma esquina de la casa de oración, y con una visita de la sheika a la sala de urgencias de un hospital. “Dios nos libre de repetir esos acontecimientos por dos”, sentencia. (116; énfasis agregado)

¿Repite “La verdadera enfermedad de la sheika” “los acontecimientos por dos”, como teme el protagonista del último libro, (ahora, además, personaje de este relato)? Resulta extraño—confuso—que el marido sepa de la visita de la sheika al hospital si esta,

supuestamente, ocurre en el sueño místico del escritor. Además, llama la atención el adjetivo “verdadera” en esta segunda versión, sobre todo al considerar que es la segunda autobiografía de *El Gran Vidrio*.

En el sueño, el narrador cree que se dirigen en el Datsun a otra sucursal del hospital, pero luego se da cuenta que ha sido víctima de un engaño: “La sheika nos había engañado a todos. Al médico de mi confianza, a las enfermeras, a la sirvienta y a mí. A Duja no pudo mentirle . . . En ningún momento la sheika se estuvo dirigiendo con el Datsun a la sucursal del hospital” (111). Esta comprensión ocurre *a posteriori*, porque en el sueño el escritor no entiende “*la situación de que estamos en realidad frente al hogar del plomero*” (112; énfasis agregado). Por eso, no sorprende que al final *del relato del sueño* el escritor siga confundido: “Ella bajará del Datsun por sus propios medios. Sin embargo, una vez que desciende se agacha, se presiona el estómago con ambas manos pero afirma que ya se encuentra curada del todo. . . Veo cuando el plomero sale a la puerta. Fariha se encuentra a un lado. *Quedo confuso. Mientras tanto, en el asiento de atrás, la sirvienta continua sin decir palabra*” (120; énfasis agregado). El narrador queda confuso al final del sueño, y lo mismo nosotros, lectores y lectoras, ya que este final del sueño es también el final de “La verdadera enfermedad de la sheika”.

La primera autobiografía problematiza el estatuto del narrador como sujeto *memorator* y presenta a un individuo mutante y lleno de traumas como sujeto generador del discurso; la segunda autobiografía presenta varios niveles de realidad y ficción entrecruzados y apunta asimismo desde su título al problema de la veracidad y la intención. “Un personaje en apariencia moderno”, tercera y última autobiografía incluida

en *El Gran Vidrio*, es quizás la más compleja de las tres, ya que a la vez que vuelve sobre las cuestiones ya desplegadas en los otros dos textos, pone al mismo tiempo de relieve y en entredicho la posibilidad del relato como relato autobiográfico.

Desde su título—“Un personaje en apariencia moderno”—apunta directamente al género de la autobiografía como problema. ¿Qué sentido tiene este título, como advertencia, confesión o descripción? ¿Qué distingue un personaje *en apariencia* moderno de un personaje simplemente o a todas luces *moderno*? El narrador, Mario Bellatin, presenta a ratos un relato de su vida articulado y coherente en el que reflexiona sobre distintos momentos de su vida y aspectos de su obra; en estos momentos el narrador se asimila sin duda al narrador de la autobiografía más tradicional. El problema es que esto ocurre precisamente, *a ratos*. De ahí la importancia de la advertencia que encierra el “en apariencia” del título. La apariencia apunta a la idea del “engaño”, y esto tiene varias ramificaciones o connotaciones en el relato. Primero, está la cuestión de la *apariencia* del narrador/narradora. Mario Bellatin se presenta al lector con atributos femeninos, es una narradora. Segundo, está la cuestión de la enunciación de la mentira. Esta narradora repite varias veces que no es posible que los hechos que narra sean reales. Tercero, está la cuestión de la autobiografía: esta narradora presenta un relato de su vida y en ese gesto, “se engaña”. Por todas estas razones, se trata de un personaje “en apariencia” moderno. Veamos entonces cómo se tensiona la escritura autobiográfica en el texto.

La presentación de Mario Bellatin como narradora pone de relieve la tradicional complicidad entre autor y sujeto masculino de la autobiografía y relativiza la norma genérica en tanto normatividad sexual:

Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes. . . Continúan existiendo en mí, eso sí, imágenes inalterables. La presencia de la deformación de los cuerpos, los miembros faltantes con la parafernalia, a veces densa y complicada, que ese fenómeno suele llevar consigo. La aparición de una enfermedad incurable y mortal, ya anticipada por mí mismo en textos como *Salón de belleza* y *Poeta ciego*. Los juegos con las identidades sexuales. (160)

El fragmento anterior podría, sin problemas, ser parte de una entrevista dada por Bellatin. Hay una serie de concordancias entre los elementos descritos y la vida del escritor. Sin embargo, este narrador que se presenta al lector como el escritor Mario Bellatin se describe a lo largo de toda la narración con atributos genéricos femeninos: “yo estaba nerviosa”, “yo era la única” “dicen que me veía muy graciosa”, “no estoy preparada” etc. Esta ambivalencia genérica no solo rompe con el presumido “pacto autobiográfico”, sino que también cuestiona la idea de una sexualidad e identidad unívoca y coherente. El constante intercambio de atributos, de género y de edad hace que veamos al personaje protagonista como al menos dos personas completamente distintas.

Además de la ambivalencia genérica, la narradora desafía constantemente en su enunciado su propia honestidad y socava la visión del “escritor” como una persona confiable. Robert Folkenflik destaca el particular rol de la mentira en las autobiografías canónicas (tales como las de San Agustín o Rousseau): “The lie plays a special role in differentiating the self from others. Here the need to lie is part of the need to be oneself” (“The Self as Other” 226). Tanto en San Agustín como en Rousseau aparece la idea de un

“yo interior” unitario, coherente y que se presenta en un movimiento teleológico de crecimiento y superación. La mentira cumple en estas narrativas un rol diferenciador y constructivo y aparece como un recurso justificado, como un elemento necesario para el asegurar el desarrollo y la unidad de ese “yo” que desea distinguirse de “otros”—este sería, también, el argumento de Lejeune. En diversos momentos, estos autores *confiesan haber mentido* para proteger la compleción de ese “yo”.

La narradora/Bellatin no confiesa sino que enuncia que miente, lo que produce una indistinción total entre los distintos sucesos narrados. Así comienzan los tres primeros fragmentos: “En ese entonces, no recuerdo los motivos para que esto ocurriera, tenía una novia alemana” (123); “Aunque, tal como se han presentado las cosas, es imposible que en ese entonces hubiese tenido una novia alemana”; “Pero, a pesar de mis circunstancias, insisto en que en ese entonces tenía una novia alemana” (125). Más adelante, vuelve a negarlo, y así sucesivamente hasta el final del relato: “Creo que soy algo mentirosa. Repito que no es cierto que haya tenido una novia alemana y nunca, además, he pensado en la posibilidad de comprar un auto” (135). La narradora miente sobre varios aspectos, no solo sobre la existencia de la novia alemana: “Una de las características principales de mi persona es mentir todo el tiempo. . . Miento, por ejemplo, sobre mi edad. . . *No digo la verdad* con respecto a mis aficiones. *En realidad* me interesa escribir libros. Hacerlos, inventarlos, redactarlos” (146-7; énfasis agregado). A lo largo de la narración aparecen numerosas variantes de la afirmación “Yo miento”: “si damos por cierto lo que estoy contando...”, “Es falso, por lo tanto...”, “No es verdad...”, “No es cierto...”.

Es esta una paradoja conocida: ¿cómo interpretar el enunciado “yo miento”?

Lacan se refiere a esta paradoja y afirma que el principal problema no reside en el nivel del enunciado, sino que en el nivel de la enunciación. Al decir “yo miento”, el “yo” de la enunciación puede efectivamente estar diciendo “yo te estoy engañando”: “from the point at which I state, it is quite posible for me to formulate in a valid way that the *I*—the *I* who, at that moment, formulates the statement—is lying, that he lied a little before, that he is lying afterwards, or even, that in saying, *I am lying*, he declares that he has the intention of deceiving” (*Four Fundamental Concepts* 139). La tarea del/la analista—o nuestra tarea como lectores/as, en este caso—consistiría en interpretar la verdad que se desprende del mismo acto enunciativo. Asimismo, es fundamental reflexionar acerca del porqué de la aseveración. ¿Por qué desmentir detalles insignificantes y más aún, por qué *mentir* acerca de detalles insignificantes? La narradora dice en su autobiografía que nos engaña, y se puede plantear que nos engaña *precisamente* porque escribe “su autobiografía”. Si como sugiere Lacan, “Yo miento” puede significar “Yo te estoy engañando” o “Tengo intención de engañarte”, también puede significar “Yo escribo/miento mi autobiografía”. El gesto autobiográfico se localiza precisamente en la enunciación de esta mentira.

La narradora alude en su relato a las dos autobiografías anteriores. Pero, en un gesto muy bellatinesco, cuestiona la veracidad de los hechos narrados: “En los últimos tiempos mi mente se vuelve cada vez más dispersa. . . . No tengo ninguna seguridad tampoco de haber tenido cita en el hospital donde ingresaron a la sheika, ni de haberme interesado jamás por autos de marca. Ignoro lo que sucedió con mi persona cuando mis

testículos dejaron de atraer mujeres en los baños” (164). Bellatin parece sugerir en estas narraciones que el gesto autobiográfico es, siempre, un gesto mentiroso, un gesto engañoso. “Yo hago todo lo posible para que los lectores no me crean”, nos dice Bellatin, y despliega esta intención en narradores poco confiables, quienes desmienten hasta sus propios enunciados. Sin embargo, esto no es todo.

El gesto autobiográfico es un gesto engañoso en dos sentidos, para lo cual es necesario tomar en cuenta no solo la división entre el “yo” de la enunciación y el “yo” del enunciado, sino que también la división del sujeto entre el ego (consciente) y el inconsciente. Esta división, como sugiere Bruce Fink, equivale a la división “between an ineluctably false sense of self and the automatic functioning of language (the signifying chain) in the unconscious” (45). El inconsciente se revela en la enunciación *a pesar del* sujeto, o como sugiere Robert Pfaller, “the subject in his/her speech constantly announces his/her elusive dimension without even wanting or noticing it” (226-7). Si bien la narradora dice “yo te estoy engañando”, “yo te engañé” o “yo tengo la intención de engañarte”, en la formulación de esta misma proposición, ella misma también “se engaña”. Así queda expuesto al final, cuando la narradora enuncia su deseo de realizar un nuevo proyecto: “*Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía*” (165; énfasis agregado). La narradora no solo nos engaña cuando *enuncia* que nos engaña, sino que también *se engaña* al creer que es posible “reproducir” aquellas imágenes que la rodean. El enunciado mediante el cual la narradora pretende desmentir todo contenido,

inscribe la traza del gesto autobiográfico a la vez que pone en evidencia al “yo” que enuncia como un sujeto escindido.

Vale la pena concluir con una breve reflexión sobre el título de *El Gran Vidrio*. Bellatin evoca en el título de este libro “en apariencia” autobiográfico—para seguir su juego—la paradigmática inacabada obra de Duchamp.¹⁵⁰ En distintas ocasiones, Duchamp insistió en el carácter experimental de *Le Grand Verre* y planteó que esta debía ser vista en conjunto con sus notas, publicadas primero en 1914 y luego en 1934 en la *Boîte Verte*, una caja que incluía dibujos, bocetos, esquemas y apuntes relacionados a la obra.¹⁵¹ Así, a pesar de que *Le Grand Verre* parece mostrarlo todo—todo está ahí, exhibido en la transparencia del vidrio—Duchamp sugiere que no todo está ahí, sino que está en otra parte: “The ‘Glass’ is not to be looked at for itself but only as a function of a catalog that I never made” (citado en Judovitz: 56). Así, llaman la atención no solo la condición de proceso de la obra—*Le Grand Verre* permanece para siempre inacabada—sino que también la perpetua postergación de la comprensión de su sentido.¹⁵²

¹⁵⁰ *Le Grand Verre* ha sido analizada y discutida extensamente por la crítica, y las interpretaciones varían de lo científico a lo esotérico. Para este capítulo, he consultado Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*; Dalia Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*; Calvin Tompkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-garde*; la versión tipográfica de la *Boîte Verte* (en inglés, *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*); y *Marchand du Sel*, la compilación de los escritos de Duchamp (para la versión en inglés, ver *The Writings of Marcel Duchamp*).

¹⁵¹ Dice Duchamp en una entrevista con Cabanne: “As I see it, [the *Glass*] must not be ‘looked at’ in the aesthetic sense of the word. One must consult the book, and see the two together” (43).

¹⁵² Sigo aquí muy de cerca la lectura de Judovitz 52-58.

Una de las primeras notas incluidas en la “caja verde” de 1934 alude precisamente a este movimiento de postergación. Duchamp explica aquí el sentido del subtítulo de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*:

Sorte de sous-titre: *Retard en verre*.

Employer “retard” au lieu de tableau ou peinture; tableau sur verre devient retard en verre—mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre. C’est simplement un moyen d’arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau—en faire un retard dans tout le général possible, pas tant dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indécese. “Retard”—un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent. (*Marchand du sel* 34)

El vidrio posee una cualidad ambivalente que lo hace particularmente propicio para lograr este “atraso general”, tal como sugiere Dalia Judovitz: “Despite its visual transparency, or perhaps because of it, this work continues to resist definitive critical appropriations” (52). A pesar de su opacidad, en esta obra se ve reflejado el intento explícito de Duchamp de dejar la pintura, la “norma” artística. Duchamp quería producir un *atraso* en el vidrio, no una *pintura* en el vidrio, y lograr que ese atraso lo fuera “de la manera más general posible”. Este atraso en vidrio debía lograr la “reunión indecisa” de los diferentes sentidos en que podía ser pensado ese mismo atraso.

Esta imagen de la “reunión indecisa” en/del vidrio repercute—o aparece reflejada, quizás—en *El Gran Vidrio* de Bellatin. Se podría decir que estas “tres autobiografías recreadas”—como reza la contratapa de Anagrama—conforman *la reunión indecisa de la autobiografía y la ficción*. En otras palabras, *El Gran Vidrio* despliega el atraso (perpetuo) de la autobiografía, precisamente porque se trata de *tres* autobiografías, y no una. Los narradores y la narradora despliegan el gesto autobiográfico en la enunciación de la incertidumbre, la ignorancia, el olvido, la confusión y la mentira, y hacen manifiesta

la no-relación o la relación ilusoria entre vida y representación, realidad y la ficción, experiencia y escritura. De modo que ese *acto de presencia* del que habla Molloy, aparece aquí no como un *acto* sino más bien un *parpadeo*, un *instante* que se manifiesta en la escritura de manera siempre elusiva y ambivalente.

He trabajado la narrativa de Mario Bellatin al final de la tesis porque la confabulación adquiere aquí todo su sentido como artimaña, como engaño. El procedimiento fabulador de Bellatin le permite crear congresos con dobles de escritores, hablar de puestas de escenas inexistentes, escribir tres autobiografías sin que ninguna lo describa de manera absoluta, y, en uno de sus proyectos más recientes, biografar a dos Fridas, una muerta y una viva. Tomar en serio las mentiras y las artimañas de Bellatin me ha permitido enfatizar la dimensión eminentemente literaria de su proyecto estético: Bellatin logra expandir los límites de la ficción y poner de relieve la complicidad de la norma del género literario y la diferencia de género. El (ab)uso de la meta-ficción, la biografía y la autobiografía, el recurso a la mentira y el engaño, y, en general, la confusión sistemática y consistente de la realidad y la ficción componen, como ha sido posible apreciar en *Lecciones para una liebre muerta* y *El Gran Vidrio*, la lección de escritura de Mario Bellatin.

Conclusión

La confabulación del presente

En *The Return of the Real*, Foster abre su discusión sobre el “retorno de la vanguardia” en el arte norteamericano de los años sesenta con dos retornos paradigmáticos. Se trata de dos relecturas rigurosas y “radicales”: la relectura de los textos de Karl Marx realizada por Louis Althusser (especialmente en *Lire le capital y Pour Marx*) y la “vuelta a Freud” llevada a cabo por Jacques Lacan en sus seminarios. En relación a estos retornos, Foster destaca “their contingent strategy, which is to *reconnect* with a lost practice in order to *disconnect* from a present way of working felt to be outmoded, misguided, or otherwise oppressive” (3). En cualquier lectura sobre la relación entre dos eventos o dos temporalidades, el reconocimiento de lo que Foster llama la “estrategia contingente” es fundamental. El retorno de la vanguardia como confabulación en el presente tiene que ver precisamente con esta idea de la estrategia contingente. El crítico Miklós Szabolcsi reconoce la cualidad potencial de la vanguardia cuando dice:

La importancia de la vanguardia no consiste, quizá, en sus propias obras, sino en su papel de incitación, de levadura, de componente de una síntesis superior. Si esto es así, es porque sus tendencias han planteado situaciones, han abierto vías desconocidas, han llamado la atención sobre posibilidades, han tratado de delimitar el nuevo modo de vida, de encontrar nuevos instrumentos para la literatura y para el arte, de reflexionar sobre un nuevo tipo de relación entre los creadores y el público. (16)

A lo largo de esta tesis, he intentado trazar y delinear ese territorio común que liga las prácticas y las obras de Diamela Eltit, Roberto Bolaño, César Aira y Mario Bellatin. La confabulación es, en este sentido, aquella estrategia que opera en la escritura y en la práctica artística de Eltit, Bolaño, Aira y Bellatin como colaboración, co-creación,

conspiración, composición y confusión, todos modos de expresión afirmativos que permiten la apertura y la transformación del presente. Estos escritores retornan a la vanguardia y se confabulan con aquellas voces en las que se siguen dejando oír los lamentos y reclamos del sentido momento post—y no creería equivocarme si dijera, con Foster, que estas voces del sentido momento post son “outmoded, misguided, or otherwise opresive”.

En la Introducción me preguntaba también sobre *por qué* intentar trazar un territorio común a las obras de Eltit, Bolaño, Aira y Bellatin. En otras palabras, ¿cuál es mi estrategia contingente? Las obras de Eltit, Bolaño, Aira y Bellatin me han permitido establecer cruces y puntos de encuentro significativos entre los modos en que la literatura y la filosofía piensan la potencia: en otras palabras, aquellos puntos en los que literatura y filosofía se confabulan. Agamben sugiere que “en su más profunda intención, la filosofía es, de hecho, una firme reivindicación de la potencia, la construcción de una experiencia de lo posible como tal. No el pensamiento sino la potencia de pensar; no la escritura, sino la hoja en blanco; esto es lo que la filosofía no quiere de ningún modo olvidar” (“Bartleby o de la contingencia” 105). De uno u otro modo, aquello que Agamben plantea sobre la filosofía, también puede ser dicho en relación a las obras de estos escritores, y más en general—sin ánimo de proponer verdades absolutas—en relación a la literatura. Las obras de Eltit, Bolaño, Aira y Bellatin se plantean, a su manera, como una firme reivindicación de la potencia, como una construcción de la experiencia de lo posible en el presente. Y lo hacen, presisamente, reivindicando la misma cualidad potencial de la

vanguardia. Estos escritores se confabulan en el presente con la vanguardia, como sugiriera Szabolcsi, en su forma de “incitación”, de “levadura”.

La práctica artística de Eltit revela una ética que se basa en un aprendizaje de los afectos y que expone las capacidades del cuerpo como agente transformador. La lectura de Eltit en la compañía de Spinoza y de Deleuze ha permitido iluminar y potenciar, al mismo tiempo, las obras de Eltit, las ideas de Spinoza, las de Deleuze, así como nuestra lectura confabulada de Spinoza, Deleuze y Eltit en el presente. *Los detectives salvajes* de Bolaño, por su parte, exhibe la cualidad de proyecto pendiente de la vanguardia y ficcionaliza sobre su potencial transformador al retornar en el presente. Este pensamiento sobre la cualidad potencial de la vanguardia se conecta con el modo en el que Nietzsche y Benjamin piensan la fuerza débil del pasado y su retorno en el presente.

Las novelas de Aira exhiben de manera a la vez deslumbrante y absurda la desmesura absoluta de la potencia—como potencia que a la vez puede y puede no. Los distintos proyectos de escritura que nunca se completan—o que se postergan para siempre, en el pasado—iluminan la distinción en Bergson y en Deleuze entre lo real y lo posible, lo virtual y lo actual, así como las siempre complejas y lúcidas ideas de Agamben sobre la potencia del pensamiento. Bellatin, por último, de uno u otro modo agota la reflexión teórica y filosófica al con-fundir géneros literarios, la diferencia de género, la literatura, la realidad, la verdad, la mentira y la meta-ficción *en* la ficción. El gesto de Bellatin no es, de todo modos, el gesto borgeano que enuncia que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. En Bellatin, todo se con-funde en la ficción, mito,

performance, metafísica y meta-ficción incluidos. Bellatin exhibe en cada montaje y en cada artimaña, la potencialidad creadora de la ficción como pura con-fusión.

El retorno de la vanguardia como confabulación señala a un tiempo el carácter incompleto y siempre pendiente del proyecto de vanguardia en el pasado y la apertura del presente. El retorno de la vanguardia como confabulación también señala, en el contexto de esta tesis, aquello que queda pendiente e incompleto y que abre nuevamente la lectura y la investigación en el presente a otros territorios *posibles*. Enuncio solo algunos: el encuentro entre la obra póstuma del poeta surrealista César Moro en español, *La tortuga ecuestre y otros poemas* (1957) y la novela *Efecto invernadero* (1992) de Mario Bellatin; el retorno crítico de *Residencia en la tierra* (1933) de Pablo Neruda en *El paseo Ahumada* (1983) del poeta chileno Enrique Lihn; el incansable retorno de Roberto Bolaño a César Vallejo; en este mismo contexto, una lectura confabulada de *Efecto invernadero* de Bellatin y *Monsieur Pain* (1999) de Bolaño, novelas que ficcionalizan las muertes de dos poetas vanguardistas (la muerte de Moro y la de Vallejo, respectivamente); también, una re-lectura de las distintas intervenciones noevanguardistas de las décadas de los setenta y ochenta en el Cono Sur desde la perspectiva de los afectos.

“El viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno”, dice Bolaño, y agrega, “y esto es aplicable no sólo al escritor sino a cualquier lector verdadero” (*Bolaño por sí mismo* 93). Extiende así la invitación a aquellos lectores verdaderos que se quieran confabular conmigo en este viaje sin retorno que es el retorno de la vanguardia en el presente.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Trad. Fabián Lebenglik. Buenos Aires:

Adriana Hidalgo Editora, 2007.

---. "Bartleby, o de la contingencia". *Preferiría no hacerlo*. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo. Trad. José Luis Pardo. Barcelona: Pre-Textos, 2000. 93-136.

Aguilar, Paula. "Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena". Paz Soldán y Faverón Patriau 145-62.

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

---. *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

---. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.

---. "La innovación". *Boletín del grupo de estudios de Teoría Literaria* 4 (1995): 27-33.

---. "La nueva escritura". 1998. <<http://www.literatura.org/Aira/caboom.html>> 6 de octubre de 2009.

---. *Parménides*. Barcelona: Mondadori, 2006.

---. *Varamo*. Barcelona: Anagrama 2002.

---. *La vida nueva*. Buenos Aires: Mansalva, 2007.

Anaya, José Vicente. "Por un arte de vitalidad sin límites".

<<http://www.infrarrealismo.com/>> 30 de noviembre de 2008.

Anderson, Linda. *Autobiography*. Londres: Routledge, 2001.

Andrews, Chris. "Estructura y ética de *Nocturno de Chile*". Moreno 135-43.

- Areco, Macarena. "Los detectives salvajes" de Roberto Bolaño y el juicio a la vanguardia". *Anales de literatura chilena* 8.8 (2007): 185-97.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: F.C.E., 2002.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Azaretto, Julia. "Es que eso es la escritura". *La clé des langues*.
<http://cle.enslsh.fr/1241974042173/0/fiche___article/&RH=CDL_ESP110000>
20 de febrero de 2010.
- Bellatin, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima*. Lima: Matalamanga, 2009.
- . *Las dos Fridas*. México D.F.: Lumen, 2008.
- . *Flores*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . "Formotón asai". *Fractal* 14. julio-septiembre 1999.
<<http://www.fractal.com.mx/F14bella.html>> 20 febrero 2010.
- . *El Gran Vidrio*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . *Obra reunida*. Ed. Diana Palaversich. México D.F.: Alfaguara, 2005.
- . *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- , coord. *Escritores duplicados. Narradores mexicanos en París*. México D.F.: Landucci Editores, 2003.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Ed. y trad., Pablo Oyarzún. Santiago: LOM, 2005.

- . "Experience." *Selected Writings Vol. 2.2*. Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith. Trad. Rodney Livingstone et al. Cambridge: Belknap Press, 2005. 553.
- . "Experience and Poverty." *Selected Writings vol. 2.2*. Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith. Trad. Rodney Livingstone et al. Cambridge: Belknap Press, 2005. 731-36.
- . "On the Mimetic Faculty." *Selected Writings vol. 2.2*. Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith. Trad. Rodney Livingstone et al. Cambridge: Belknap Press, 2005. 720-22
- . "The Storyteller." *Illuminations*. Ed. Hanna Arendt. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 1969. 83-109.
- Bergson, Henri. *Les Deux Sources de la Morale et la Religion*. Paris: F. Alcan, 1933.
- . *Key Writings*. Trans. y eds. Keith Ansell-Pearson y John Mullarkey. Nueva York: Continuum, 2005.
- . "The Possible and the Real". *Key Writings* 223-32.
- Bessiere, Jean. "De Bergson à Deleuze. Fabulation, image, mémoire—De quelques catégorisations littéraires". *Neohelicon* 24.2 (1997): 127-59.
- Bisama, Adolfo y Álvaro Bisama. "Nocturno de Chile: desde el paratexto a la novela de la dictadura". *Moreno* 21-30.
- Bodenmann-Ritter, Clara. "Every Man an Artist. Talks at *Documenta V* by Joseph Beuys." *Mesch y Michely* 198-97.
- Bolaño, Roberto. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.

- . *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Comp. Andrés Braithwaite. Intro. Juan Villoro. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2004. (Primera edición: 1998).
- . *Déjenlo todo, nuevamente*. <<http://www.infrarrealismo.com/>> 30 de noviembre de 2008.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “El estridentismo”. *Plural* 61 (1976): 48-50.
- . “Tres estridentistas en 1976”. *Plural* 62 (1976): 48-60.
- , comp. *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego: once jóvenes poetas latinoamericanos*. México D.F.: Extemporáneos, 1979.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé 1997.
- Bosch, Lolita, comp. *Hecho en México*. México D.F.: Mondadori, 2007.
- Boullosa, Carmen. “El agitador y las fiestas”. Paz Soldán y Faverón Patriau 417-30.
- Brito, Eugenia. *Campos minados. (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- . “Superposiciones, manchas y fragmentos en la escritura de Diamela Eltit y Paz Errázuriz”. <<http://www.letras.s5.com/eltit011102.htm>> 8 de abril de 2009.
- . “Utopías y quiebres en la narrativa de Diamela Eltit”. Llanos 19-32.
- Buchloh, Benjamin. “Beuys: The Twilight of the Idol.” Mesch y Michely: 109-26.
- Bürger, Peter. “In the Shadow of Joseph Beuys. Remarks on the Subject of Art and Philosophy Today.” Mesch y Michely 250-63.

- . "Letter to Jean-François Chevrier." Mesch y Michely 264-69.
- . *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Trans. Ron Padgett. New York: Da Capo Press, 1987.
- Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*. México D.F.: UNAM, 2006.
- Carroll, Julia. "Inarticulate Witness: Post-dictatorial (Re)readings of *Testimonio* in Diamela Eltit's *El padre mío* and *El infarto del alma*." *Torre* 10.38 (2005): 531-50.
- Chapman, Mary. "Tres miradas democráticas: Chile bajo el ojo del arte". *Apsi* (29 nov-12 dic 1983): 35-6.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke UP, 2003.
- Carrasco, Germán. "Entrevista Mario Bellatin". *Proyecto patrimonio*. <<http://letras.s5.com/gc170209.html>> 20 de febrero de 2010.
- Cobas Carral, Andrea y Verónica Garibotto. "Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*". Paz Soldán y Faverón Patriau 163-89.
- Cohen, Marcelo. "Donde mueren los poetas". Manzoni 33-35.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham: Duke UP, 1994.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Corte Velasco, Clemencia. *La poética del estridentismo ante la crítica*. Puebla:

- Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- Curley, Edwin. *Behind the Geometrical Method. A Reading of Spinoza's Ethics*.
Princeton: Princeton UP, 1988.
- Danto, Arthur C. "Foreword: Style and Salvation in the Art of Beuys." Mesch y Michely
xiii-xviii.
- Dávila, Lourdes. "Escenarios inestables: palabra e imagen en *El infarto del alma*." *Torre*
10.38 (2005): 551-67.
- De Domizio Durini, Lucrezia. *The Felt Hat. Joseph Beuys. A Life Told*. Milano: Charta,
1997.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. Trads. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. Nueva
York: Zone Books, 1988.
- . "Literature and Life." *Essays Critical and Clinical*. Trads. Daniel W. Smith y
Michael A. Greco. Minneapolis: U Minnesota P, 1996. 1-6.
- . *En medio de Spinoza*. Trad. Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- . *Nietzsche & Philosophy*. Trad. Hugh Tomlinson. Nueva York: Columbia UP, 2006.
- . *Spinoza: filosofía práctica*. Trad. Antonio Escotado. Barcelona: Tusquets, 2001.
- y Claire Parnet. *Dialogues II*. Trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. Nueva
York: Columbia UP, 2007.
- y Félix Guattari. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Trads. Robert Hurley,
Mark Seem y Helen R. Lane. Minneapolis: U Minnesota P, 2005.
- . *Kafka: Towards a Minor Literature*. Trad. Dana Polan. Minneapolis: U Minnesota P,
1986.

- . *A Thousand Plateaus*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: U Minnesota P, 2005.
- . *What is Philosophy?* Trad. Graham Burchell III. Nueva York: Columbia UP, 1994.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre." *Critical Inquiry* 7.1 (1980): 55-81.
- . *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. París: Galilée, 1984.
- Dickoff, Wilfried. *After Nihilism. Essays on Contemporary Art*. Trad. Jeanne Haunschild. Nueva York: Cambridge UP, 2000.
- Diegner, Britt, y José Morales Saravia. *La novísima novela peruana*. Lima: San Marcos, 2006.
- Donoso Pareja, Miguel. "Once poetas, seis países: ¿Poesía concreta o poesía en proceso?" *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego: once jóvenes poetas latinoamericanos*. 13-36.
- Duchamp, Marcel. *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*. A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box. Trad. George Heard Hamilton. Nueva York: G. Wittenborn, 1960.
- . *Marchand du sel: écrits de Marcel Duchamp*. Ed. Michel Sanouillet. París: Le Terrain vague, 1958.
- . *The Writings of Marcel Duchamp*. Ed. Michel Sanouillet. Trad. Elmer Peterson. Nueva York: Da Capo, 1989.
- de Duve, Thierry. "Joseph Beuys, or the Last of the Proletarians." *Mesch y Michely* 144-47.
- Eakin, Paul John. "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje". *Trads.*

- Eduard Ribau Font y Antònia Ferrà Mir. Ángel Loureiro 79-93.
- Echeverría, Ignacio. “Bolaño extraterritorial”. Paz Soldán y Faverón Patriau 431-45.
- Eltit, Diamela. “CADA 20 años”. *Revista de Crítica Cultural* 19 (1999): 34-39.
- . “Desacatos”. *Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld*. Varios Autores. Santiago: Francisco Zegers, 1986. 11-14.
- . *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Ed. Leonidas Morales. Santiago: Planeta, 2000.
- . “Escritos sobre un cuerpo”. *Conversaciones con la narrativa chilena*. Juan Andrés Piña. Santiago: Los Andes, 1991. 223-254.
- . *Jamás el fuego nunca*. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- y Eugenia Brito. “Congestionamientos”. *Un millón de cruces sobre el pavimento*. Lotty Rosenfeld. Santiago: C.A.D.A, 1980.
- y Lotty Rosenfeld. *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers, 1989.
- y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers, 1994.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México D.F.: Conaculta, 2002.
- Espinosa, Patricia. “Crítica literaria y autoritarismo en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. Moreno 41-8.
- . “Entre el silencio y la estridencia”. Espinosa 13-32.
- , comp. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: FRASIS, 2003.
- Fernández, Carolina. “*El infarto del alma*: asociación solidaria en una poética visual y literaria”. *Intermezzo Tropical* 3.3 (2205): 82-89.

- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton UP, 1995.
- Fischer, María Luisa. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. Paz Soldán y Faverón Patriau 127-44.
- Folkenflik, Robert. “The Self as Other”. Folkenflik 215-34.
- , ed. *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*. Stanford: Stanford UP, 1993.
- Foster, David William. “Love, Passion, Metropolitan Outcasts, and Solidarity at Putaendo: Diamela Eltit and Paz Errázuriz’s *El infarto del alma*.” *HIOL* 3 (2008): 164-78.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- . *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Fresán, Rodrigo. “El samurai romántico”. Paz Soldán y Faverón Patriau 293-33.
- Friera, Silvina. “Mario Bellatin, un escritor que escapa a las clasificaciones”. *Página/12*. 30 de agosto de 2005.
 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-290-2005-08-30.htm>> 10 de junio de 2008.
- Galende, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60’s a los 80’s)*. Santiago: ARCIS / Cuarto Propio, 2007.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Glantz, Margo. “Los perros héroes de Bellatin”. *La jornada*. 5 de junio de 2003.

<[http://www.jornada.unam.mx/2003/06/05/05aa1cul.php?origen=opinion.php&fl
y=1](http://www.jornada.unam.mx/2003/06/05/05aa1cul.php?origen=opinion.php&fl
y=1)> 20 de febrero de 2010.

Godoy Vega, Francisco. "El siamés enamorado: digresiones en las fronteras de lo dual en *El Infarto del Alma* de Paz Errázuriz/Diamela Eltit". *Crítica.cl* 11 de mayo de 2008. <http://www.critica.cl/html/godoy_02.html> 10 de junio de 2009.

von Graevenitz, Antje. "Breaking the Silence: Beuys on his 'Challenger', Marcel Duchamp". Mesch y Michely 29-49.

Grosz, Elizabeth. *The Nick of Time. Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham: Duke UP, 2004.

Guerlac, Suzanne. *Thinking in Time. An Introduction to Henri Bergson*. Ithaca: Cornell UP, 2006.

Guízar, Eduardo. "Lo humano y lo inhumano en *Poeta ciego* de Mario Bellatin". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 12 (2006): 67-58.

Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". Trad. Ángel G. Loureiro. Ángel Loureiro 9-18.

Hallward, Peter. "Everything Is Real: Gilles Deleuze and Creative Univocity". *New Formations* 49 (2003): 61-74.

---. *Out of this World. Deleuze and the Philosophy of Creation*. Nueva York: Verso, 2006.

Hardt, Michael. *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.

Hinojosa, Francisco. *Informe negro*. México D.F.: F.C.E., 1987.

- Hobsbawm, Eric. *The Ages of Extremes*. Nueva York: Pantheon Books, 1994.
- Idez, Ariel y Osvaldo Baigorria. "La pandilla salvaje". *Página/12* 10 de agosto de 2008.
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4753-2008-08-10.html>>
30 de noviembre de 2008.
- Jandra, Leonardo de y Roberto Max. *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1997.
- Jennerjahn, Ina. "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las "acciones de arte" de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 28.56 (2002): 69-86.
- Jitrik, Noé. "Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardismo latinoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 8.15 (1982): 13-24.
- Jouffroy, Alain. *Arthur Rimbaud et la liberté libre*. Mónaco: Rocher, 1991.
- . *Le parfait criminel*. París: Fata morgana, 1971.
- . *La vie réinventée: L'explosion des années 20 à Paris*. Paris: R. Laffont, 1982.
- Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. Berkeley: U of California P, 1995.
- Kirkpatrick, Gwen. "El 'hambre de ciudad' de Diamela Eltit: forjando un lenguaje del Sur". *Llanos* 2006: 33-68.
- Knight, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1980.
- Labanyi, Jo. "Cuerpos des-organizados la política del amor en *El infarto del alma*".
Lagos 71-89.
- Labbé J., Carlos. "Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño". *Taller de Letras* 32 (mayo 2003): 91-8.

- Lacan, Jacques. *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Alan Sheridan. Nueva York: Norton & Company, 1998.
- . *Television*. Ed. Joan Copjec. Trad. Denis Hollier, Rosalind Krauss y Annette Michelson. Nueva York: Norton & Company, 1990.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Lagos, María Inés, ed. *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Universidad de Chile/ Cuarto Propio, 2000.
- Lange, Barbara. “‘Questions? You Have Questions?’ Joseph Beuys’ Artistic Self-Presentation in Fat Transformation Piece/ Four Blackboards, 1972.” Mesch y Michely 177-88.
- Lawrence, D.H. Introduction to Harry Crosby’s *Chariot of the Sun*.
<<http://www.fascicle.com/issue03/essays/lawrence1.htm>> 6 de octubre de 2009.
- Lazzara, Michael. *Los años de silencio. Conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. Trad. Ángel G. Loureiro. Ángel Loureiro 47-61.
- Lemus, Rafael. “Mario Bellatin: el diálogo silencioso”. *Fractal* 14 (julio-septiembre 1999). <<http://www.fractal.com.mx/F32Lemus.html>> 20 de febrero de 2010.
- León, Mariana, Fátima Valera, y José Miguel Herbozo, eds. *Selección peruana 1990-2005*. Lima: Estruendomudo, 2005.

- Lértora, Juan Carlos. "Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor". Lértora 27-35.
- , ed. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.
- Llanos, Bernardita. "Pasiones maternales y carnales en la narrativa de Eltit". Llanos 103-42.
- , ed. *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio / Denison University, 2006.
- López Alfonso, Francisco José. "Modernismo y nihilismo en *Lecciones para una liebre muerta*". *Studi di Letteratura Ispano Americana* 39-40 (2008): 125-142.
- Lorenzano, Sandra. "Cicatrices de la fuga". Lagos 93-107.
- Loureiro, Ángel G., coord. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- . "Problemas teóricos de la autobiografía". Ángel Loureiro 2-8.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". Trad. Ángel G. Loureiro. Ángel Loureiro 113-17.
- Manzoni, Celina. "Biografías mínimas / ínfimas y el equívoco del mal". Manzoni 17-32.
- . "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*". Manzoni 39-50.
- , comp. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

- Martínez, Ricardo. “Más allá de la ventana. Los ‘marcos’ de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva”. Espinosa 187-200.
- Matus, Álvaro. “En guerra contra el cliché”. *Revista de Libros El Mercurio*. 10 de septiembre de 2004. < <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={37c850df-da6f-43ef-97ea-e3f0f3e41336}>> 20 de febrero de 2010.
- Mead, Rebecca. “The Marx Brother.” *The New Yorker* (may 2003): 38-40.
- Medina Sancho, Gloria. “*El infarto del alma*: un tributo a la memoria afectiva”. *Revista Iberoamericana* 210 (2005): 223-240.
- Mellado, Justo Pastor. “Seis claves para la plástica de fin de siglo”. *Dos textos tácticos*. Santiago: Jemmy Button Ink, 1998. 11-68.
- Mesch, Claudia. “Institutionalizing Social Sculpture. Beuys’ *Office for Direct Democracy through Referendum* Installation, 1972.” Mesch y Michely 198-217.
- , y Viola Michely, eds. *The Beuys Reader*. London: I.B. Tauris & Co., 2007.
- , y Viola Michely. Editor’s Introduction. Mesch y Michely 1-26.
- Méndez, Juan Carlos. “Efecto Bellatin”. *Caretas* 7 de febrero de 2002.
- <<http://www.caretas.com.pe/2002/1707/secciones/cultural.phtml>> 20 de febrero de 2010.
- Michaud, Eric. “The Ends of Art According to Beuys.” Trad. Rosalind Krauss. *October* 45 (1988): 36-46.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1996.
- Montaldo, Graciela. “Borges, Aira y la literatura para multitudes”. *Boletín del Centro de*

- Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 6 (1998): 7-17.
- Morales T., Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Moreno, Fernando, coord. *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman*. París: Ellipses, 2006.
- Mullarkey, John. "Life, Movement, and the Fabulation of the Event." *Theory, Culture & Society* 24. 6 (2007): 53-70.
- Nadler, Steven. *Spinoza's Ethics. An Introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- Neustadt, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- . *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions. Spanish American Performance, Experimental Writing, and the Critique of Political Confusion*. Nueva York: Garland, 1999.
- Neyra Magagna, Ezio. "Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias". *Proyecto patrimonio*. <<http://www.letras.s5.com/mb240606.htm>> 20 de febrero de 2010.
- Niethammer, Lutz. *Posthistoire: Has History Come to an End?*. Trad. Patrick Camiller. Nueva York: Verso, 1992.
- Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. Eds. Rolf-Peter Horstmann y Judith Norman. Trad. Judith Norman. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- . *Untimely Meditations*. Ed. Daniel Breazeale. Trad. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

- . *The Will to Power*. Ed. Walter Kaufmann. Trads. Walter Kaufmann y R. J. Hollingdale. Nueva York: Vintage Books, 1968.
- Norat, Gisela. *Marginalities. Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark: U Delaware P, 2002.
- Oyarzún, Pablo. *Arte, visualidad e historia*. Santiago: La blanca montaña, 1999.
- . “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad”. *La dialéctica en suspenso* 7-44.
- . “Tesis breves sobre arte y política en la época de la elipsis de la obra”. Oyarzún, Richard y Zaldívar 21-5.
- , Nelly Richard y Claudia Zaldívar, eds. *Arte y política*. Santiago: ARCIS 2005.
- Palaversich, Diana. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 32.1 (2003): 25-38.
- . Prólogo. *Obra reunida* 11-23.
- Pauls, Alan. “El problema Bellatin”. *El interpretador* 20 de noviembre de 2005.
<<http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>> 20 de febrero de 2010.
- . “La solución Bolaño”. Paz Soldán y Faverón Patriau 319-29
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Pfaller, Robert. “Negation and Its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?” *Cogito*

- and the Unconscious. Sic 2*. Ed. Slavoj Žižek. Durham: Duke UP, 1998. 225-46.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- . *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- . "Teoría del complot". *Casa de las Américas* 245 (2006): 32-41.
- . *Tres propuestas para el próximo milenio*. Buenos Aires: F.C.E., 2001.
- Piña, Juan Andrés. "Diamela Eltit. Los rostros de la marginalidad". *Apsi* (29 nov-12 dic 1983): 40-1.
- Plaza, Dino. "La melancolía: textualización del horror en *Nocturno de Chile*". Moreno 91-102.
- Prieto, Julio. "Vanguardia y 'mala literatura': de Macedonio a César Aira".
<http://www.malescribir.de/wp-content/2007/11/malas_escrituras.pdf> 6 de octubre de 2009.
- Quintana, Isabel. "Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana* 227 (2009): 487-504.
- Ramos, Julio. "Dispositivos del amor y la locura". Lagos 111-125.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- . "Las marcas del destrozado y su reconfiguración en plural". Richard y Moreiras 103-14.
- . *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales pesados, 2007. (Primera edición: 1986)
- . "Lo político y lo crítico en el arte: '¿Quién teme a la neovanguardia?'". Oyarzún, Richard y Zaldívar 32-46.

- . *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural en el Chile de la Transición)*.
Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- . "Trama urbana y fugas utópicas". *Revista de Crítica Cultural* 19 (1999): 28-33.
- . "Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación" *Léctora* 37-51.
- y Alberto Moreiras, eds. *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Rojo, Grínor. "Sobre *Los detectives salvajes*". *Espinosa* 65-75.
- Rosemberg, Fernando J. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: U Pittsburgh P, 2006.
- Rosenfeld, Lotty. *Un millón de cruces sobre el pavimento*. Santiago: C.A.D.A, 1980.
- Rosso, Ezequiel. "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial". *Manzoni* 133-43.
- Rubilar Lagos, Marcela. "Relatos de loco amor: *El infarto del alma*". *Acta literaria* 23 (1998): 89-102.
- Saavedra, Guillermo, comp. *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- Salas-Elorza, Jesús. "*Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. La novela como hipertexto". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 10.24 (2004): 65-72.
- Sánchez, Matilde. "Cómo adiestrar a la literatura". *Diario Clarín*. 27 de agosto de 2005.
<<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/27/u-1041203.htm>> 20 de febrero de 2010.
- Santiago, Mario. "Manifiesto Infrarrealista". <<http://www.infrarrealismo.com/>> 30 de

noviembre de 2008.

Schneider, Luis Mario, comp. *El estridentismo o una literatura de estrategia*. México

D.F.: Ediciones Bellas Artes, 1970.

Sepúlveda, Magda. "Bolaño, polemizando la novela policial". *El Neopolicial*

Latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado. Ed.

Adolfo Bisama. Valparaíso, Chile: Puntángelos / Universidad de Playa Ancha,

2004. 109-18.

---. "La narrativa policial como un género de la modernidad. La pista de Bolaño".

Espinosa 103-15.

Simpson, Amelia S. *Detective Fiction from Latin America*. Londres: Associated Presses,

1990.

Smith, Sidonie. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". Trad. Reyes Lázaro.

Ángel Loureiro 93-105.

Spinoza, Benedict de. *A Spinoza Reader. The Ethics and Other Works*. Ed. y trad. Edwin

Curley. Princeton: Princeton UP, 1994.

Soto, Juan Carlos. "Mario Bellatin: 'Yo soy de ficción'". *La República*. 3 de febrero de

2007. <<http://www.larepublica.com.pe/content/view/141425/28/>> 10 de junio de

2008.

Sotomayor, Ana María. "Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de

Diamela Eltit". *MLN* 115.2 (2000): 299-322.

Szabolsci, Miklós. "La vanguardia artística y literaria como fenómeno internacional".

Casa de las Américas 13.74 (1972): 4-17.

Szewczyk, Monika. "Art of Conversation, Part I". *e-flux* 3.2 (2009).

<<http://www.e-flux.com/journal/view/37>> 20 de febrero de 2010.

Thayer, Willy. "Crítica, nihilismo e interrupción. El porvenir *Avanzada* después de *Márgenes e Instituciones*". Oyarzún, Richard y Zaldívar 47-62.

---. *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales pesados, 2006.

---. "Nota sobre vanguardia, tortura, hospitalidad". Catálogo *Intervenciones de utilidad pública*. Santiago: Mercado Negro, 2002. 48-49.

---. "Vanguardia, dictadura, globalización (La serie de las artes visuales en Chile, 1957 – 2000)". Richard y Moreiras 239-60.

Thomas, Ronald R. *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*. Nueva York: Cambridge UP, 1999.

Tierney-Tello, Mary Beth. "Ethics and the Aesthetics in Diamela Eltit." *PMLA* 114.1 (1999): 78-96.

Tompkins, Calvin. *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-garde*. New York: The Viking Press, 1965.

Unruh, Vicky. *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: U of California P, 1994.

Vaggione, Alicia. "Literatura/enfermedad: el cuerpo como deshecho. Una lectura de *Salón de belleza* de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana* 227 (2009): 475-86.

Valderrama, Miguel. *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardia*. Santiago: Palinodia, 2008.

- Vargas Vergara, Mabel. "El lector enfermo: caos y catástrofe en *Nocturno de Chile*".
Moreno 57-65.
- Varios Autores. *Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld*. Santiago: Francisco Zegers,
1986.
- VV.AA. *El Estridentismo, un gesto irreversible*. México D.F.: Museo Nacional de la
Estampa, 1998.
- . *El Estridentismo; memoria y valoración*. México D.F.: F.C.E., 1983.
- Vela, Arqueles. *Literatura Universal*. México D.F.: Ediciones Botas, 1951.
- Villanueva, Graciela. "Generación y degeneración del relato en César Aira". *América:
Cahiers du CRICCAL* 34 (2006): 17-26.
- Villoro, Juan. "La batalla futura". *Bolaño por sí mismo* 9-20.
- Virno, Paolo. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Trad. Eduardo
Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Vischer, Theodora. "Beuys and Romanticism." Mesch y Michely 151-69.
- Volpi, Jorge, comp. *Día de muertos: antología del cuento mexicano*. México D.F: Plaza
& Janés, 2001.
- Watson, Julia. "Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography." *Folkenflik* 57-79.
- Zamudio, Luz Elena. "La perversión en la *naturaleza muerta* creada por Mario Bellatin".
Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio. Coord. Nora
Pasternac. México D.F.: UNAM, 2005. 131-43.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Nueva York: Routledge, 2000.
- . "Multiculturalism, Or, The Cultural Logic of Multinational Capitalism." *New Left*

Review 1.225 (1997): 28-51.

Zúñiga, Rodrigo. “Cuerpos dóciles y expugnables. El CADA o la insurrección simbólica en la neovanguardia chilena”. *Revista de Teoría del Arte*. 9 (2003): 67-85.

Zupančič, Alenka. *The Shortest Shadow. Nietzsche's Philosophy of the Two*. Cambridge: MIT Press, 2003.