

Rec'd: 5/20/2016 1:13:42 PM

**ILL- Lending  
EMAIL**

**University of Arizona Library**

Interlibrary Loan  
1510 E. University Blvd  
Tucson, AZ 85721  
(520) 621-6438 / (520) 621-4619 (fax)  
OCLC: AZU  
ODYSSEY:150.135.238.6/ILL  
LBRY-askddt@email.arizona.edu

**ODYSSEY ENABLED**

**Borrower: IXA**

**TN.#: 1564472**



**Call #: PQ7798.26.A87 A6 2012**

**Location: Main Library IN LIBRARY**

**ILL #: 166929018**



University of Arizona Interlibrary Loan

**Reference #:**

**Journal Title:** Temas lentos /

**Article Author:** Pauls, Alan, author. Alan Pauls

**Article Title:** El arte de vivir en arte

**Volume:** Temas lentos

**Issue:**

**Month/Year:** 2012

**Pages:** not sure (scan notes and title/copyright pages for chapter requests)

**Email Address:**

**Regular**

**Shipping Address:**

UT Libraries- Interlibrary Svcs  
1810 Red River St. STOP S5461  
AUSTIN, Texas 78702  
United States

**Fax:** 512-495-4283

**Notice:** This material may be protected by Copyright Law (Title 17 U.S.C.).

**Paged by** *EQ* (Initials)

**Reason Not Filled (check one):**

- NOS  NFAC (GIVE REASON)
- LACK VOLUME/ISSUE
- PAGES MISSING FROM VOLUME

**ARIEL INFORMATION:**

**Ariel Address:**



Enter Ariel Address Manually if unable to scan.  
If Ariel address blank, send via email.

## EL ARTE DE VIVIR EN ARTE

### *primer ejemplo*

Un escritor mexicano recibe un llamado del suplemento cultural de un diario de Buenos Aires. Acaba de aparecer en Argentina una novela inédita de Kawabata. El diario, que ha decidido matar dos pájaros de un tiro –cubrir el acontecimiento editorial; eludir el expediente gastado de “reseñar una novedad”–, le encarga un ensayo de fondo sobre el premio Nobel 1968. El casting no es caprichoso: más de una vez el mexicano ha proclamado su debilidad por la estética japonesa, en la que se ha dado incluso el lujo de incursionar escribiendo la biografía de Shiki Nagaoka, un escritor apócrifo dotado de una nariz prodigiosa. El artículo sobre Kawabata aparece un par de semanas después. Fiel, a su manera, a la idea que el matutino se hacía del escritor mexicano cuando lo eligió para escribirlo, el texto se lee como un ejemplar perfecto de autocrítica. El escritor mexicano panaea por la obra del japonés con una cámara fría y elegante, sin demorarse demasiado en *Kioto* –la novela que motivó el encargo–, de modo que todo lo que dice de Kawabata, como un *boomerang*, parece darse vuelta y acusar la japonsidad que tiñe su propia obra. Nada en esa manera singular de leer la literatura de otro –una manera interesada, transitiva, estratégica: lo que podríamos llamar una típica *lectura-parásita*– sorprende demasiado a los lectores familiarizados con el trabajo del escritor mexicano. Es sabido que escribe poco sobre otros escritores, y que cuando lo hace es para definir, usando a los otros de espejo, reclutándolos como cómplices o lisa y llanamente anexándoselos, los rasgos y las cláusulas de su propia poética. Sin embargo, algunos lectores quisquillosos –varios de ellos escapados de las brigadas cuyas linternas patrullan los callejones de la blogosfera– no tardan en detectar algo más, un detalle que desconcierta, la semilla –quién sabe– de un escándalo: en el ensayo no hay una sola descripción, ni una sola hipótesis nueva. Todas y cada una de las afirmaciones que el escritor mexicano hace sobre el escritor japonés ya existían, ya habían sido pensadas, formuladas y literalmente escritas antes, por otros escritores y críticos, pero no sobre Kawabata sino... sobre el escritor mexicano. En otras palabras: más allá

de ordenar, articular y resolver el problema de las transiciones entre los bloques de texto copiados, trámites de los que no parece poder prescindir ni el robo más sofisticado, no hay en todo el ensayo del escritor mexicano una sola palabra que hable del escritor japonés sin hablar al mismo tiempo del escritor mexicano, y no hay una sola palabra de la que se pueda decir de buena fe que sea de la autoría del mexicano. La operación es doble, *auto* y *hetero* a la vez: por un lado, el mexicano finge leer al japonés y se lee y afirma a sí mismo, pero declina la responsabilidad que implica esa maniobra de autolectura al elegir leerse con las palabras con que lo han leído los otros; por otro lado, el mexicano finge leerse a sí mismo y lee al escritor japonés, pero lo lee a través de la imagen que los ojos y las palabras de los otros construyeron de él, el mexicano. En los dos casos, el escritor mexicano que firma el ensayo no ha escrito ni una sola de las palabras a cuyo pie ha estampado su firma.

(La escena no termina ahí, y su irónico desenlace ilustra muy bien algunas paradojas de la relación contemporánea entre medios y literatura. A último momento, en un raptó de prudencia, el mexicano añade a pie de página una advertencia —en rigor, lo único *propio* que habrá escrito cuando todo esto termine—, una advertencia en la que revela con todas las letras el ardid involucrado en su texto. Antes que un aviso interno, destinado a alertar al editor que le encomendó el artículo sobre Kawabata, la nota forma parte, *pertenece* al artículo del mexicano al mismo título, o quizá con mucho más derecho, dado el aire de fraudulencia general que campea sobre el texto, que cualquiera de los juicios críticos que lo componen. Sus destinatarios son los mismos lectores que eventualmente leerán el ensayo. Pero el texto sobre Kawabata aparece finalmente publicado *sin* la nota de advertencia, probablemente incautada por un editor con los pies sobre la tierra, poco dispuesto a poner en peligro la transparencia periodística con artilugios borgeanos. Demasiada sofisticación, debe haber pensado, para algo que a fin de cuentas sólo nació para eludir un lugar común del periodismo cultural: una reseña bibliográfica. Por conservador que parezca, el desenlace invierte la lógica clásica que rige la relación entre artistas y medios, según la cual los primeros encarnan la transgresión y los segundos la ley. Gracias a la cautela del medio, que prefiere eliminar la “confesión” del artista, el gesto del artista pierde las comillas que lo volvían visible como gesto y queda a la intemperie, ejecutado en primer

grado, como si fuera más un *acting* de pereza, un desafío para lectores avispados o un “delito cultural” que una prueba de habilidad en el arte antiguo, hoy tan de moda, de copiar-y-pegar.)

### *segundo ejemplo*

Un escritor argentino escribe mucho. Tiene más libros publicados que años, y hace rato que ha cruzado el umbral de los cincuenta. A su lado Fassbinder es un artista lacónico, y Dumas quién sabe. El tiempo dirá. “Escribe mucho” quiere decir: un promedio de cuatro libros por año, ritmo que mantiene desde mediados de la década del '80. Pero “escribe mucho” quiere decir también: libros breves, a veces brevísimos, de entre 25 y 150 páginas, que él mismo llama “novelitas”, “ensayitos”, “libritos”. Esto es lo que normalmente contesta cuando le dicen que escribe mucho: “Escribo corto, que no es lo mismo. Y en realidad escribo *poquísimo*: apenas una o dos *paginitas* por día”. Famoso por su uso jovial de diminutivos y superlativos (dos viejos tabúes del discurso literario argentino cuya infracción solía condenar al infractor al infantilismo o la mariconería, cuando no a los dos a la vez), el escritor lo es sobre todo por esas llaves simples, rápidas, desconcertantes (introducir el valor “corto”, por ejemplo, para desactivar el paradigma “mucho/poco”), unidades mínimas de una suerte de *jiu-jitsu* conceptual que cambia el plano en el que se contemplan las cosas y de golpe transforma dos categorías que eran antagónicas en una pareja de mellizas perversas. Además de escribir mucho, más que ningún otro escritor argentino, o poco y cortísimo como nadie, el escritor publica lo que escribe en todas partes: corporaciones de la edición, empresas transnacionales, sellos de vieja estirpe nacional, editoriales independientes, casas de provincia especializadas en ediciones de autor, sellos artesanales dedicados a las *plaquettes* de poesía, emprendimientos artesanales, mimeógrafo, fotocopia. Más que la abundancia, que no es sino el espejismo inducido por una escasez repetida con puntualidad y disciplina, es la manera errática y como caprichosa que tiene de aparecer y circular en el mundo, ya sea encarnada en sólidos objetos industriales, ya sea en *brochures* que se deshacen de sólo hojearlas, pero nunca sucesivamente sino *al mismo tiempo*, en una suerte de coexistencia aberrante —es esa manera de dispersarse y caer en los surcos más dispares que ofrece el mercado la que vuelve imposible o irrisoria la

idea de unidad que necesita toda obra para ser digna de ese nombre. A lo largo de más de treinta años de trabajo, no hay constancia (más que la del ritmo de aparición), no hay fidelidad, ninguna "línea"; es decir: no hay identidad. La "obra", si es que hay una, tiene la forma, la naturaleza, el modo de presentación escurridizo de un delta o un archipiélago. ¿Qué imagen de escritor puede deducirse de esa extraña compulsión a la ubicuidad? ¿La de un autor de culto? ¿Uno para consumidores salvajes de historias? ¿Uno para vanguardistas? ¿Uno para aprendices de escritores? ¿Uno para gente que no lee novelas, ficción, literatura? ¿Para gente que no lee a secas? Una vez más, todas. Pero todas *al mismo tiempo*: como si la "obra", finalmente, no fuera esa congruencia ideal definida por un conjunto orgánico de libros sino la invención de un horizonte, una serie de *condiciones de literatura*, un campo de posibilidades que concibe en simultáneo todas las cosas que en el mundo son concebibles si, y sólo si, unas vienen después de las otras, si se oponen, si se complementan, si se reparten el territorio en partes proporcionadas, etc.

Por lo demás, suele decir el escritor, "un libro no es absolutamente nada".

### *tercer ejemplo*

Son dos ejemplos en uno. En el primero, un ejemplo de pubertad, un escritor argentino, otro, tiene doce años y redacta, edita y dirige —como si fueran especímenes de una forma prehistórica de arte total— sus dos primeras novelas, tituladas *Tarde para llorar* y *Agentes de la venganza*. "Eran dos libros-objeto que a mí me parecían hermosos", recuerda en su autobiografía, un bello y escuálido tomito de 103 páginas intercaladas cada tanto por una serie de ilustraciones rupestres. Los libros, prosigue el escritor, tenían "tapas mullidas de cuerina con algodón adentro, marcador de suave terciopelo azul francia, ilustraciones interiores, bordes refileados con salpicaduras de oro". No hay mayores precisiones sobre el contenido de esas novelas pioneras. De *Agentes de la venganza*, el escritor cree recordar (y eso que admite que tiene los ejemplares en su biblioteca, al alcance de la mano) que adaptaba a un género de ficción, el relato de *cowboys*, las banalidades bovinas de su ciudad natal, Bahía Blanca, en la muy agropecuaria provincia de Buenos Aires. Nada sobre *Tarde para llorar*. De todos modos, lo que importa de esos libros para el

escritor púber que los produjo no es qué contaban sino quiénes y cómo los leyeron, y qué clase de literatura inventaron leyéndolos de ese modo. Los primeros lectores, dice el escritor, fueron “mis amigos de la escuela primaria. Nunca en mi vida tuve lectores tan puros: pocos habían leído un libro completo, así que el mío era casi el primer libro del mundo. Y así lo leyeron, tocándolo con temor y desconfianza, como monos que sostienen entre sus manos una cosa extraña. Después, los comentarios fueron casi todos ópticos. Enigmas en torno a la tipografía. Preguntas sobre el origen de mi máquina Remington, sobre cómo hice el troquelado de los bordes...” Difícil decidir si esos protolectores eran el colmo de lo salvaje o de lo refinado. En todo caso no eran lectores “de literatura” en el sentido tradicional. No sabemos qué buscaban; sabemos qué es lo que encontraron (lo que ya es mucho). Y lo que encontraron no es una historia, no es una narración, ni siquiera es una ficción: encontraron una relación *física* con un objeto sin nombre. “Un raye físico”, dice el escritor, “más parecido al de un artista plástico o un obrero gráfico”. Lo que importa en esos libros, de los que el escritor hace “una edición *industrial* de dos ejemplares para cada título”, y lo que importa también de la escena que los tiene como protagonistas, es qué sociedad simulan, qué clase de modelo de mundo fabrican, cómo alucinan en ese intercambio precoz, frágil como una maqueta de cartón, un sistema literario completo, con su autor, su producto, sus medios y modos de producción, su circulación, su consumo y hasta el concepto de una literatura utópica que está más allá del relato, más allá de la lectura, más allá de la literatura misma.

En el segundo ejemplo, el escritor ya tiene treinta y cinco años y es directivo de la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiene a su cargo doscientos empleados, la publicación de setecientas primeras ediciones por año y el cuidado de doscientas veinte colecciones para sesenta y tres facultades e institutos de investigación. Si el artista cachorro alucinaba la industria con procedimientos artesanales (“una edición industrial de dos ejemplares”), el artista adulto descubre hasta qué punto un exceso de industria no enardece al mercado sino que lo abole, lo suplanta por un archivo, una suerte de *stock* infinito e inmóvil, un museo para nadie. “Para la Dirección Utópica de Publicaciones de la UNAM no existía el mercado”, dice el escritor. “Simplemente se imprimían libros que iban a dar a un enorme depósito que llegó a tener casi nueve

millones de ejemplares apilados uno sobre otro. Como si el objetivo hubiera sido crear una Biblioteca de Alejandría para asombro de las generaciones de un futuro remoto”. Números. Inepto célebre en asuntos de contabilidad, el escritor, sin embargo, lo apuesta todo a la economía y se convierte en un *esteta de la cantidad*, y nada en ese océano millonario de libros hasta producir, más bien inventar, lo primero y lo único que la inflación aniquila: *valor*. ¿Cómo? Con una cuidadosa dosis de error y otra de anacronismo. “De las mil anécdotas diarias que se produjeron en ese período”, recuerda, “a duras penas conservo una. Procesábamos la tapa de un libro que se llama *Cultura femenina novohispana*, donde en tapa debía aparecer la figura de una dama española con sus atuendos de época. De pronto, en el laboratorio fotográfico detectaron que el original tenía una mancha en la frente. Así que puse a dos empleados día y noche dedicados a borrar esa mancha. La tarea duró varios días y fue lenta y costosa. Cuando la dama quedó impecable imprimimos por fin el libro, que pertenecía al Instituto de Investigaciones Históricas. La gente del Instituto puso el grito en el cielo. Les habíamos borrado, justamente, la marca distintiva que las señoras españolas llevaban en la frente en tiempos de la Nueva España”.

#### *cuarto ejemplo*

Cierto día el escritor mexicano que adora a Kawabata se pregunta: ¿hasta qué punto los textos pueden existir sin la presencia del autor? A modo de respuesta, se le ocurre una idea: organizar un congreso de escritores en París. Termina eligiendo a cuatro mexicanos: Margo Glantz, Sergio Pitol, Salvador Elizondo y José Agustín. Hay otros convocados, más jóvenes, pero ninguno termina de entender lo que se propone. Al final, el evento no contará con la presencia de los escritores sino con la de cuatro dobles, gente común, sin mayores títulos literarios, que los mismos escritores proceden a entrenar para que desempeñen su papel y desarrollen con soltura, en los términos en que ellos mismos los desarrollarían si estuvieran allí, una lista de diez temas literarios previamente seleccionados. El coloquio se celebra en una galería de arte de París. En las paredes de la galería han colgado carteles con fotos que documentan el proceso de clonación de los escritores. Cada doble está sentado a una mesa y enfrenta al público, que formula sus preguntas luego de consultar en un menú el decálogo

de tópicos disponibles. La experiencia queda registrada más tarde en un libro y un testimonio en video.

*el comentario*

¿Qué hacer con estas escenas? ¿Cómo considerarlas? ¿Qué valor darles? La primera tentación, por supuesto, es biográfica. Son episodios de la vida de tres escritores. Momentos más o menos extravagantes, más o menos únicos, más o menos significativos, de tres trayectorias existenciales que se identifican, cada una, por un nombre y un apellido: Mario Bellatin, el escritor mexicano; César Aira y Héctor Libertella los argentinos. Su razón de ser es pues más vital que artística. Nadie pondría en duda su derecho a figurar en una aproximación al “mundo personal” de los escritores que las protagonizaron, pero sí su necesidad y su valor a la hora de abordar las obras de las que son autores. A menos, naturalmente, que por “valor” se entienda la vieja pertinencia con que la crítica biográfica exaltaba los hechos de una vida donde creía encontrar, en los casos más intrépidos, evidente o disfrazado, el origen, la génesis, la “fuente” de una obra, y, en los casos más cautelosos, su garantía externa, su prueba, su corroboración civil. Estas escenas podrán ser relevantes en el contexto de una configuración biográfica. Pero si postulamos que las verdades artísticas están encriptadas en la obra, instantáneamente pasan a ser accesorias, contingentes, cuando no directamente frívolas. Quizás ésta sea una de las primeras funciones que estas escenas cumplen como al pasar, casi de manera casual, con la eficacia indolente que tienen los signos que brillan por lo superfluos: poner en evidencia hasta qué punto esas dos creencias a primera vista enemigas, biografismo y textualismo, para las que el mismo episodio de vida literaria puede ser significativo y desdeñable, decisivo y accidental, convergen en una solidaridad profunda a la hora de pensar, delimitar y repartir los territorios y las economías de la vida y de la obra, dos jurisdicciones clave en un contexto como el contemporáneo, donde las fronteras entre esfera privada y esfera pública sólo parecen sobrevivir para enturbiarse.

Una hipótesis sería ésta: si la relación entre literatura y vida pasa, sigue pasando a través de una “obra” (un corpus definido, orgánico, dotado de una cierta unidad y susceptible de ser leído “en sí mismo”, como un objeto que significa de manera más o menos autosuficiente, y donde



confluyen la noción clásica de obra y la que más radicalmente pretendió desalojarla, la noción de “texto”), todo “episodio de vida de escritor” tiene dos destinos posibles, a la vez gemelos y antitéticos: uno, digno y hasta determinante, el de ser una cristalización de vida personal capaz de originar, iluminar o ratificar una obra o un momento de una obra; el otro, menor, lateral, frívolo, es un destino de hojarasca y de ruido: el episodio no es más que esa rémora exterior de la que el texto, que por definición es puro interior, se da el lujo de prescindir, debe prescindir para significar lo que significa. Importa poco que el episodio sea importante o no; lo decisivo es que, en ambos casos, vida y literatura caen bajo el principio de reparto de un solo y mismo régimen: el principio que condena a una, la literatura, a ser una pura “interioridad”, y a la otra, la vida, a ser una pura “exterioridad”. Pero si la relación entre literatura y vida ya no pasa por una obra sino por una *práctica* (es decir: por un modo de hacer, un *modus operandi*, un conjunto de reglas, instrumentos y protocolos que definen un tipo de experiencia específica, transforman una materia y producen efectos en un campo de fuerzas determinado), algo puede empezar a cambiar. Hay obra y hay vida, pero ya no es tan fácil distinguir el interior del exterior, lo central de lo secundario, lo significativo de lo insignificante. Los episodios de la vida literaria son simplemente *parte* de una práctica artística que estamos acostumbrados a ver desplegarse por medios e instituciones textuales (textos, libros, escritos); son la parte que se despliega por medios “existenciales”, a través de una serie de gestos, conductas e intervenciones que se efectúan “en la vida” misma. Así, quizá lo que llamamos “vida” no sea sino la continuación de la obra por otros medios. O viceversa.

Quizás ahora se entienda en qué sentido los llamé “ejemplos”. Esas cuatro escenas son como resúmenes, condensaciones, comportamientos-atajo que dibujan con una velocidad sinóptica, de una sola pincelada, toda una estética. Sin duda en la palabra “ejemplos” resuena algo de lo que la antigua retórica designaba con la noción de *exempla*, situaciones ejemplares, a la vez dramáticas y didácticas, que implican la puesta en forma y en acción de un pensamiento artístico y tienen la instantaneidad, la elegancia, la falta de pretensión, el humor lunático de *koan* del zen, ese sosías budista del *exemplum*. Los ejemplos son biográficos, efectivamente, porque la vida parece ser el material del que están hechos y el soporte en

el que se inscriben. Pero en rigor son *biografemas*, es decir: bloquitos de vida ya encuadrados, escenificados, montados, orquestados mediante aires, actitudes, maneras, posturas que funcionan de algún modo como artificios. Vida *ready-made*. Son trozos de vida, pero de vida estéticamente articulada, y en ese sentido son tan legibles, están tan preñados de sentido y reclaman tanta interpretación como cualquiera de las “obras” reconocidas, identificables, que la crítica reclama que comparezcan para poner en marcha sus aparatos de lectura.

Cuando Aira inunda el mercado de libros, libritos, infralibritos; cuando multiplica y diversifica su producción hasta el delirio; cuando sus novelitas cambian de sello editor como él de camisa y desaparecen y reaparecen reagrupadas de a dos o de a tres con nuevos títulos, lo que hace es algo más que desorientar al agente literario que lleva sus asuntos –que por otro lado también es más de uno– y mucho más que entretener a sus aprendices de biógrafos. Lo que hace es enunciar un *statement* estético-político que no se deja formular en el idioma del texto, ni del discurso periodístico, ni siquiera del manifiesto, sino en el de la *actitud*, eso que los filósofos cínicos y las estrellas de rock nunca tuvieron dificultades en entender y apreciar y que la literatura, en cambio, sólo acepta incorporar a regañadientes, al precio de reducirlo a la categoría menor de una anécdota o al registro de cierto pintoresquismo personal. La actitud implica una cierta estetización de sí (Aira escritor loco que vomita libritos sin parar) y del mundo (el mercado literario no da abasto: hay tantos libros de Aira que en cualquier momento revienta), una puesta en forma y una ritualización de lo cotidiano (Aira escribe poco pero corto, tan poco y tan corto que no queda lugar en las librerías para libros que no sean los suyos). En otras palabras, una serie de gestos que objetivan una manera artística de estar presente, corporizarse, intervenir “en persona” –como el estilo interviene en el lenguaje– en ese soporte que es la dimensión visible del mundo.

¿Qué atrae tanto de las anécdotas literarias?, se pregunta Pierre Michon. ¿La posibilidad de acceder a los “departamentos privados” de la literatura? ¿La ilusión de un poco de realidad? “Veo en esos pedazos míticos”, dice en *Tres autores*, el libro en el que vampiriza sin pudor las migajas personales de Balzac, Faulkner y Cingria, “veo ahí una de las partes sumergidas de la inmensa novela mil veces esbozada por miles de

plumas pero nunca reunida en un *corpus* imposible, un *corpus* que ningún Bouvard ni Pecuchet podrían completar, la novela de la literatura en persona, en todas sus personas desde Homero”.

Sólo que esa “literatura en persona” ya no se deja confundir con el archivo donde acecha el secreto biológico o psicológico o sociológico que explicaría, precediéndolas, a las obras. La “literatura en persona” tiene más que ver con un campo de batalla sembrado de trampas, tretas y operativos que con un curriculum o una historia clínica personal. En el ejemplo Aira, por ejemplo, podemos leer un nuevo avatar de los célebres programas con los que la vanguardia siempre alucinó el mercado. En vez de los millones de lectores que es improbable que tenga, Aira –escritor de culto, de minorías, casi de sectas– hará colapsar el mercado con los millones de novelitas que publicará. En cuanto al ejemplo Bellatin, ¿qué hace y dice Bellatin con su alarde de impostura, con su proeza plagiaaria, con la pequeña bomba irrisoria que deja caer en el corazón de la institución periodística, sino eso que a principios de los años '60, a partir de prácticas como las de Allan Kaprow –inventor del taller de experimentación en el arte de la persona viviente–, a partir de John Cage o de Yves Klein, empezó a llamarse “arte de actitud”? ¿Y el ejemplo Libertella? ¿Qué es lo que hace este agente secreto de la vanguardia si no sabotear, mediante el recurso intempestivo a un brote de demencia artesanal –borrar a mano una manchita de tres mil portadas de libros ya impresos–, las ínfulas de gigantismo del aparato editorial del Estado mexicano?

Sin duda no es casual que estos tres escritores compartan una atracción fuerte por las artes plásticas. Los libros-objeto inaugurales de Libertella parecen pretender tridimensionalizar la literatura en una suerte de escultura gráfica, y las muchas intervenciones plásticas que entrecortan la continuidad de su extraordinaria autobiografía póstuma, *La arquitectura del fantasma*, rematan toda una “política editorial” (porque en Libertella el escritor es primero, y antes que nada, una suerte de autoeditor: en eso consiste su celibato y su omnipotencia), una política editorial en la que escritura, pintura y grafismo se funden en una suerte de idiografía rupestre que parece alucinar un chino improbable hecho de muescas, tachaduras, mamarrachos. Bellatin, más prolijo porque más japonés, casi no publica libros en los que el relato, de por sí enmarcado internamente por una organización gráfica que no deja de diseñarlo, no dialogue, anticipe o se

deje contradecir por secuencias de imágenes que empujan el libro hacia la forma mixta e inestable del álbum. Ambos, en todo caso, colocan en el centro de sus respectivas escenas primitivas de escritores la misma clase de tótem: una máquina de escribir. La de Bellatin es una Underwood 1915; la de Libertella, una Remington. Si la máquina de escribir suele funcionar como metáfora del programa poético de los escritores, Bellatin y Libertella prefieren ser antimetafóricos y materialistas, tan materialistas como pueden serlo dos escritores cuya práctica sería incomprendible sin la articulación entre literatura y figuración. Del texto de *Perros héroes*, por ejemplo, un libro que él mismo define como “un folleto con imágenes” sobre una raza rara de perros llamada malinois, Bellatin dice que son apenas “migajas de una instalación” que nunca llegó a llevarse a cabo. Y de *Flores*, donde cada capítulo, de por sí una miniatura textual, ostenta a modo de colofón una diminuta foto blanco y negro de una flor, Bellatin dice que “quería que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara”. Ir más allá de leer: llegar a *ver lo que se escribe*—ver la literatura de un solo golpe, como si fuera una obra plástica—: la consigna sinestésica de este tipo de práctica artística prefigura a su modo la que está detrás de todo arte de actitud: leer lo que se vive, como si el gesto, la conducta, la acción, el bloque de vida fueran textos articulados.

Pero la literatura nunca se liga tanto con el más allá de las artes plásticas como cuando se deja trabajar (para trabajarlo ella misma a su vez) por el giro performático y conceptual que el arte contemporáneo sufre a partir de mediados de los años '60. Dos de los libros más importantes de Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta* y *El gran vidrio*, toman prestados sus títulos de dos grandes obras conceptuales contemporáneas, una de Joseph Beuys (*Cómo explicarle imágenes a una liebre muerta*, de 1965), la otra de Marcel Duchamp (la celeberrima *La casada puesta al desnudo por sus solteros, incluso*). Por otro lado, Bellatin alterna su práctica de escritor con una carrera intermitente pero cada vez más comprometida en el campo de las instalaciones artísticas. La más conocida, y la que ofrece un perfil de instalación más acabado, es quizá el congreso de dobles de escritores de París que evocaba el ejemplo número cuatro. Pero hubo otra, y acechaba en el distrito federal de México, donde Bellatin se regodeaba parasitando una institucionalidad que el arte conceptual conoce más que bien: era

la Escuela Dinámica de Escritores, un centro de educación literaria completamente *hueco*, que no tenía programa de estudios y respondía a una única regla: la interdicción de escribir.

Aira, por su parte, tampoco esconde sus debilidades duchampianas. Exalta de manera incondicional el programatismo casi mecánico de las vanguardias, se deja seducir menos por las obras que por los procedimientos que las sostienen y antepone el poder de invención, la productividad de una idea, una regla o una técnica al valor o la calidad de la literatura o el arte que las encarna. Y la deuda que lo une a Duchamp, inventor de los *ready-mades* y el arte no retiniano, se pone en evidencia con todas las letras en *Duchamp en México*, un relato que narra el modo en que el arte —el arte duchampiano, desde luego—, por el simple modo aberrante en que produce valor, es capaz de empujar a la economía a una suerte de trance inflacionario que hace juego muy bien, por otro lado, con la apoteosis cómica del industrialismo editorial de la UNAM citado por Libertella al evocar su experiencia mexicana en *La arquitectura del fantasma*. Bellatin, niño talídome, es manco del brazo derecho, y tiene la costumbre de usar, lucir, exponer en público un repertorio de prótesis vistoso y ecléctico —de la sobriedad Bauhaus al metal posapocalíptico ballardiano—, postizos cuyo diseño a menudo encarga él mismo a artistas plásticos mexicanos. Las fotos de autor con que acompaña las ediciones de sus libros, concebidas y minuciosamente producidas por él mismo, son la prueba —la “documentación”, como diría un curador de arte conceptual— de esa perturbadora combinación de *performance* y *body art*. Esa política de estetización de sí es tan insomne que Bellatin actúa hasta cuando se imagina dormido. En cierto sueño que lo visita con regularidad, escribe en *Underwood 1915*, su manifiesto poético, “aparezco sin mi prótesis en medio de un espectáculo de danza moderna”. Esa especie de teatralidad sin teatro es sin duda la que tiene en mente Libertella cuando, puesto a elegirse un alter ego, un doble que, como los que Bellatin hizo entrenar para su coloquio de escritores postizos, pueda a la vez representarlo y distanciarlo, no elige un escritor, ni siquiera un escritor excéntrico como él, sino un actor, o más bien la quintaesencia de lo que se llama un *performer*. Elige a un artista cordobés de la escena de los años '60, Jorge Bonino, una de cuyas actuaciones más memorables consistía en soñar en público: Bonino salía a escena, saludaba, se acostaba en el

piso del escenario y dormía durante cuarenta y cinco minutos frente a la platea colmada.

Conocemos bien las imputaciones que suelen ganarse los escritores cuando se abandonan a estos números de activismo histriónico. Vanidad, exhibicionismo, frivolidad narcisista... ¿Por qué diablos no se limitan a escribir? ¿Qué insuficiencia, qué secreta imposibilidad alojada en el corazón de lo que escriben, o peor: qué vulgar diseño de marketing los empuja a desubicarse de ese modo, a desertar del territorio propio, natural –el ensimismamiento reclusivo de la escritura–, y abrirse paso, a riesgo de dilapidar el capital de prestigio acumulado y convertirse en *clowns*, en un dominio –la estetización de sí, la exposición personal, la intervención existencial– donde sólo se mueven con comodidad los bufones o las divas? Formulados desde el neopuritanismo de la seriedad intelectual, desde el rechazo fóbico a los ecos “espectaculares” que puedan irradiar esas operaciones de arte de actitud, o desde las versiones más adocenadas de la teoría de la “muerte del autor”, esas acusaciones descansan todas en un mismo valor implícito: la noción, espontánea o teorizada, de especificidad, donde el reflejo asustado de una ideología de alta cultura en retroceso se alimenta de los residuos del formalismo ruso: la idea de que la literatura, y por extensión el escritor, se definen por algo que les es propio, que sólo les es propio a ellos, una suerte de invariante única, exclusiva, que delimita un territorio, modos de hacer y pensar, funciones, posibilidades e imposibilidades, más allá de las cuales la literatura, y por extensión el escritor, entran en un umbral crítico, zona franca, poblada de presencias alienígenas, donde su identidad no puede sino correr todos los peligros –empezando, claro, por el de perderse.

Pero ¿y si ésa fuera precisamente la idea? ¿Y si esta *literatura expandida* –práctica que opera con textos y con acciones, narraciones y juegos de relación, géneros literarios y montajes que operan sobre la vida cotidiana– no fuera el desvío aberrante que traiciona el sistema de la especificidad sino justamente la concepción, el régimen y el programa estéticos que se proponen suplantarlo? ¿Y si el Aira que pretende colmar con sus libritos todos los agujeros del mercado, el Bellatin que arroja su prótesis de diseño al Ganges y el Libertella que gana maratones mientras se pavonea con su *look* de bebé viejo –si estos excéntricos que hacen con sus personalidades lo mismo que con sus palabras buscaran precisamente eso: alienar la

literatura, *desensimismarla*, liberarla del cepo de lo propio –piedra de toque del modernismo– para arrojarla a un más allá donde –como lo reclamaron las vanguardias– se disuelva por fin en la vida?

Es ahí donde la conexión con el arte contemporáneo –en especial la *performance* y el arte conceptual– cobra todo su sentido. Porque ese desensimismamiento que tan trabajoso resulta para la literatura, a tal punto lo frena y repele el dogma de la literaturidad, el arte contemporáneo, en cambio, lleva décadas practicándolo. En rigor, esa voluntad de des-especificidad es, para decirlo de un modo paradójico, la especificidad del arte contemporáneo, cuyas apuestas se juegan menos en el campo del lenguaje o del estilo que en el de las actuaciones existenciales, el diseño de formas de vida, las operaciones directas sobre el tiempo y el espacio sociales, las relaciones con el mundo.

Se entiende entonces en qué sentido la frase de Aira –“La obra no importa absolutamente nada”– puede ser mucho más que una *boutade* o un alarde de coquetería. Se entiende hasta qué punto Bellatin y Libertella hablan en serio cuando el primero dice que el “verdadero escribir” está “por encima” de lo que está escribiendo y el segundo, puesto a explicar la economía anoréxica de su trabajo, asegura por ejemplo que “reescribir un libro” es “evaporarlo”... El correlato necesario de esta crítica de la autonomía de la literatura es la impugnación, el desdén o la indiferencia hacia la obra, la otra consigna clave de la literatura expandida. El dandismo catatónico de Aira, los *shows* súbitos de Bellatin o las aventuras bulímicas de Libertella en el mundo de los concursos literarios –enviaba textos a todos, pero antes de ensobrar los manuscritos ponía una gotita de pegamento invisible en cada página para poder verificar que sus originales hubieran sido efectivamente leídos– son acciones ejemplares menores, incidentales, efímeras: son los verdaderos *inéditos* –en el doble sentido de no impresos y de inauditos– de estos escritores. Si con el tiempo quedan, si no se pierden del todo, si aun frágiles llegan hasta nosotros, es porque siempre hay algo no del todo artístico, un mensajero, una brisa, un vehículo anónimo, más o menos aleatorio –“noticias, leyendas”, como las llamaba Marechal–, que las transporta y las deja caer como lo que son, reliquias de existencias estetizadas, entre nosotros. No de otro modo contrabandeeó Borges las estrategias personales de Macedonio Fernández, nuestro *monsieur Teste*, pionero absoluto, al menos en la tradición argentina,

del *arte de vivir en arte*, cuyas acciones –conversar, formular paradojas, promover la hipocondría, perturbar el sentido común con toda clase de prácticas excéntricas– eran el colmo de la inconsistencia y, como tales, parecían llamadas a no dejar huella reproducible. Puede que Borges, al reivindicar la voz y la actitud de Macedonio como su legado máximo, buscara eclipsar una obra que, todavía secreta, quizás eclipsara o atenuara la del mismo Borges, que, como todos sabemos, nunca deja de citarla en silencio. Malintencionado o no, lo que Borges hizo, en todo caso, fue ser más macedoniano que Macedonio: al poner en primer plano el efecto evanescente por excelencia –el aura de un “estilo de vida oral”–, Borges desnudaba la versión existencial de la misma política anti-obra que hace funcionar la maquinaria de un libro como el *Museo de la novela*. (Lo que quizá nos persuada al fin de reivindicar, o al menos volver a pensar, eso que todavía no podemos llamar *anécdota* sin sonreír con sorna o condescendencia. A mitad de camino entre el chisme y la viñeta moral, la hagiografía y la postal ética, la anécdota es el único género, el único idioma en el que acepta formularse ese aquí y ahora, ese vivo teatral, esa confabulación de ocasiones fugaces, llamada a no dejar rastros, en los que intervienen y brillan los tonos, gestos e influencias de los artistas de actitud. ¿Qué sería del legado de Macedonio Fernández sin el repertorio de anécdotas que le dan voz y lo hacen circular? ¿Qué de la enseñanza argentina de otro productor compulsivo de situaciones, el polaco Witold Gombrowicz, para quien montar “juegos” en un círculo de sociedad, urdir intrigas en una comunidad o sembrar tensiones en el escenario de un café eran obras tan extremas, sofisticadas y fértiles como una novela?)

Más explícita o más sigilosa, hay en Bellatin, Aira y Libertella la misma crítica de la obra que Maurice Blanchot podía rastrear en un moralista menor, un menos-que-escritor del siglo XVIII como Joubert, a propósito del cual escribía que “sacrificaba los resultados con tal de poder descubrir sus condiciones, y no escribía para añadir un libro sobre otro sino para adueñarse del punto preciso del que pensaba que salían todos los libros y que, una vez hallado, lo eximiría de escribirlos”. Ese punto preciso –suerte de ecuación conceptual capaz de engendrar todas las obras y, por lo tanto, de abolir su necesidad, la necesidad de ejecutarlas y de que existan– es exactamente el “escribir por encima” del que habla Bellatin, el proyecto de disciplinada hemorragia productiva por el que



Aira renuncia tan alegremente a las obras y la perspectiva patográfica –la escritura como enfermedad hermética– que le permite a Libertella disipar, a fuerza de corregirlos como un maniático, sus libros en el aire. Es sin duda el punto del que se adueña Marcel Duchamp (y en su estela todo el arte conceptual contemporáneo) cuando injerta en el contexto de una galería de arte el famoso urinario firmado por R. Mutt e inventa que el arte no es una cuestión de obras, ni de belleza, ni siquiera de formas: es un asunto de decisión, de tomar decisiones y aplicarlas sobre objetos, cuerpos, espacios, instituciones.

¿Qué crítica de la idea de obra la literatura expandida? Critica su solidez, su monumentalidad, su arquitectura autoritaria, su autarquía, su desdén del contexto, su memorabilidad. ¿Qué le opone? Dos cosas, o dos líneas de cosas: por un lado, como ya hemos visto con los *exempla*, la potencia de lo efímero, lo furtivo, lo que desafía el registro, incluso lo irrisorio: gestos, acciones, posturas e imposturas, comportamientos, efectos de personalidad, producción de situaciones, espectáculos de la vida cotidiana; por otro, algo que está muy ligado a la toma de decisiones del arte conceptual y que podríamos llamar una *política de la regla*. Se trata, en efecto, de inventar reglas, axiomas, obligaciones. La regla lo atraviesa todo: en el caso de Aira, por ejemplo: atraviesa la existencia (escribir una página por día), la práctica (no corregir nunca, huir hacia adelante ante el primer nudo de inverosimilitud, incorporar hechos del presente inmediato cuando el relato no avanza), la relación con el mundo (publicar siempre en editoriales distintas). ¿Qué es lo que le importa a Bellatin de la literatura? No las “palabras en sí”, dice; no el “contenido de las historias”, sino definir las “reglas de juego” de un sistema del que las obras, en caso de que las haya, serán apenas manifestaciones accidentales. De ahí que a menudo sus libros (*Perros héroes*, por ejemplo) no se presenten como obras, es decir: como productos acabados, sino como documentos de un *work in progress* fragmentario, cuyos materiales, etapas e instrumentos aparecen puestos al desnudo, y que involucra también otros puntos del sistema, otros libros, por ejemplo, ya sea publicados o apenas concebidos, u otras instancias, ya sean artísticas o sociales. ¿Y qué soporte más idóneo para esta política de la regla que una institución educativa? La ley que Bellatin se dicta cuando escribe –“no el producto sino la posibilidad, no el resultado sino el proceso”– es la misma que imperaba en la Escuela

Dinámica de Escritores, experimento pedagógico donde lo que compartían estudiantes y profesores no eran programas de estudios sino “técnicas”, “procedimientos”, “formas de construcción”, toda una tecnología del hacer que atraviesa sin imponer jerarquía alguna disciplinas y filosofías artísticas diversas. Si los maestros tradicionales proponen “temas”, dice Bellatin, la escuela proporcionaba reglas. No las reglas propiamente literarias que reivindicaría una enseñanza preocupada por la literaturidad. Reglas a priori más bien impertinentes, exógenas, incluso exóticas, que la Escuela Dinámica de Escritores prefería importar de las mismas regiones con las que las ficciones de Bellatin nunca dejan de frotarse: el sufismo (donde el todo está en los accidentes), la danza Butoh (con su economía de gestos y silencio), el carisma de Lacan (y las estrategias histriónicas que empleaba en sus consultas) o el teatro de Grotowski y Kantor (con su práctica del error). “Tener una escuela así”, decía Bellatin, “me permite escribir sin tener que escribir”. *Literatura expandida*.

Todavía centrada en las mitologías de la obra, a la vez resultado y prueba de la verdad de un arte y un artista, la literatura se asombra, se indigna o se ríe cuando la literatura, por ejemplo, antepone o sustituye la obra por algo tan extravagante como un proyecto que no terminará de definirse, que quedará en veremos, que nunca se ejecutará en obra alguna. Otra vez Macedonio anecdotizado por Borges: “Le gustaba hablar de las cosas; no realizarlas”. Una idea que suena bizarra y aun ridícula si y sólo si seguimos atrapados en la lógica clásica, según la cual la obra es la consumación de una evolución, de un proceso irreversible. Ya no era así para Borges, que en más de un sentido es un escritor conceptual, y tampoco lo es para Libertella, que en los años ’70, en la huella de Borges, se imagina a su vez fundando una escuela de escritores virtuales y escribiendo “yo mismo”, dice, “todos sus libros”, y treinta años más tarde reflota la idea adaptándola al espíritu de los tiempos: la escuela es ahora “una comunidad internacional de pensadores que participan de una filosofía general, un olfato de época, que viven en pequeñas ciudades que no figuran en los mapas y basan sus ideas en incunables que aparecen en la web pero nunca existieron”.

Y está por fin la cuestión de lo personal, la figura del escritor, ese yo que la literatura expandida hace volver y despliega sin resquemor en los libros, desde luego, pero también, y sobre todo, en la arena de

la vida cotidiana, en los escenarios de la actividad social, pieza decisiva de todos esos “espectáculos de realidad” en los que Reinaldo Laddaga encuentra la clave de un arte y una literatura contemporáneas que ya no se conforman con producir, y celebrar, la realidad del espectáculo. Se trata del yo de Bellatin, de Aira, de Libertella, tres escritores a menudo rondados por la categoría “autoficción”, pero también del de un escritor como el brasileño João Gilberto Noll, cuyas novelas, dominadas por una primera persona ejemplar, narran cómo ese personaje que dice “yo” hace de la vida cotidiana un dispositivo escénico y se inserta en él para cambiar de existencia; o el yo del chileno Pedro Lemebel, cuyas crónicas del *underground* de Santiago parecen continuar por otros medios, como la guerra a la política según Clausewitz, su práctica travesti; o el yo del argentino Daniel Link, escritor y catedrático, que publica sus poemas “malos” como quien cura un museo de sí mismo, un museo del yo, y decide no excluir nada porque su criterio de curación no es la calidad, el valor “objetivo”, literario o estético, sino la exhaustividad irónica de una mirada que no pasa por el yo sin historizarlo.

Una vez más, hay que evitar confundir este retorno del yo con los síntomas de una vanidad, un ombliguismo, una complacencia individualista. En primer lugar, porque el yo que vuelve no es el yo que es sino el yo que *hace*. Es el escritor en acción, el agente de una determinada práctica el que regresa en sus libros cuando escribe, cuando dice “yo” en el idioma de la literatura; y es ese mismo el que vuelve en el teatro de la existencia social cuando, autoungido personaje, actúa, arma escenas, monta “deliberada y concretamente un momento de vida” —como definía Guy Debord una *situación*— “mediante la organización de un clima y un juego de acontecimientos”. El yo de los escritores de la literatura extendida corre el mismo riesgo de reproche que corrieron el Bello Brummell, Barbey d’Aurevilly o los *dandies* del modernismo latinoamericano, cuyo manierismo existencial era a menudo reducido a una manía exhibicionista; es decir: a un síntoma de clase. Una vez más, tomar la actitud del *dandy* por un síntoma es no ver la dimensión práctica que encierra, el modo en que su afectación, su excentricidad, su voluntad de distinción, su pasión por el artificio intervienen y alteran la escena social en la que se inscriben, poniendo al desnudo las convenciones implícitas que la rigen y contrastándolas con la promesa de otra escena posible.

Algo parecido pasa con el acento acusatorio que resuena a veces en cierto uso de la palabra “autoficción”. Se le imputa a la autorreflexión que imponga una especie de fetichismo subjetivo, un solipsismo estéril, una forma extrema, y gratuita, de egolatría. Pero el yo de la autoficción, como la conducta estetizada del *dandy*, es simplemente la bisagra –el *shifter*, como se habría dicho en los años ’70– que puede articular la esfera de la literatura y la de la vida. Es el yo injertado, la pura cámara de resonancia de ecos que reivindicaba Valéry, enemigo número uno de todo egotismo: “Ellos [*los egotistas*] se interesan por sus estados y por sí mismos en función del contenido de esos estados, mientras que, por el contrario, yo no me intereso sino por lo que en esos estados no es *todavía* personal; los contenidos, la persona, me parecen subordinados a condiciones 1) de conciencia impersonal 2) de mecánica y estadística”.

El yo que vuelve vuelve en tanto que portador de un *modus operandi* existencial. No vuelve para decir o mostrar quién es; vuelve para proponer una forma de vida alternativa. Por eso la biografía, puesta ante el desafío de leer los *exempla*, fracasa en el mismo punto donde fracasa la lectura narcisista de la autoficción como género: lo que se lee de una vida, en ambos casos, es sólo lo que funda y constituye un nombre propio, nunca las extraordinarias posibilidades de existencia que laten en esa vida. A eso mismo, sin embargo, recomendaba Nietzsche que estuviéramos atentos cada vez que tropezábamos con uno de esos laboratorios de formas existenciales alternativas que son las vidas de artistas o de pensadores. “Hay vidas”, escribía el filósofo-artista, “en que las dificultades alcanzan alturas prodigiosas: son las vidas de los pensadores. Y conviene escuchar lo que nos cuentan al respecto, porque allí descubrimos posibilidades de vida cuyo solo relato nos da alegría y fuerza, y echa luz sobre la vida de sus sucesores. Hay allí tanta invención, audacia, desesperación y esperanza como en los viajes de los grandes navegantes; y a decir verdad son también viajes de exploración en los campos más recónditos y peligrosos de la vida”.

Leído el 16 de julio de 2008 en el coloquio  
*La littérature latino-américaine au seuil du*  
*XXIème siècle*, Cerisy-la-Salle, Francia.