

EN HORA

Carlos Walker

Un año antes del comienzo de la Gran Guerra tres amigos caminan por el campo. Un poeta, un científico y un taciturno. Van sin rumbo fijo, haciéndole lugar al verano. Cada uno lleva un sombrero de paja. En algún alto del camino, el taciturno mira a través del suyo cómo algunos rayos de sol se cuelan entre las hebras llenándole de diminutos puntos el rostro que no ve. El resto del paseo se mantiene en silencio, distraído, y solo asiente cuando escucha las impresiones que el poeta opone a las del hombre de ciencia. El trazo de la conversación que nos llega empieza cuando el joven escritor se detiene, escruta la naturaleza que los rodea, y declara, solemne, su admiración rotunda por todo aquello que florece ante sus ojos. La caminata continúa y el científico, contrariado por lo que acaba de escuchar, arrastra su pie derecho probando la fricción del pie con la tierra. Recupera su talante y se decide a romper el silencio, convencido que alguna explicación tiene que haber. ¿Te gusta tanto esta naturaleza que te entristece? No entiendo. La pregunta, claro, no sorprendió al poeta, quien parecía venir masticándola desde hace largo. Hizo un nuevo alto en el camino para, ahora sí, apoyar sus dichos con el movimiento de sus manos. ¡Todas estas excelencias de la naturaleza y del arte, todas nuestras sensaciones y el mundo exterior, todas, están destinadas a perderse en la nada! En definitiva, remató el joven, no puedo concebir esa caducidad. ¡Cómo no van a perdurar, cómo no van a sustraerse de la destrucción!

Al cabo de unos instantes retomaron sus pasos. El profesor ya iba hilvanando una teoría sobre la reacción de su amigo, pero antes quiso demorarse en el desorden de la discusión estética. Apegado a los usos, como era, le entró al asunto por la puesta en primer plano del tiempo y del valor. Al contrario, le dijo al poeta, esa transitoriedad es la que les da valor. La restricción temporal las torna más apreciables. Ante la nula impresión que causaban estos dichos en sus interlocutores, el científico se entusiasmó y buscó demostrarles el carácter incontrastable de sus reflexiones. Si acaso llegara un tiempo, retomó, en que las imágenes, los libros o las estatuas que hoy admiramos se destruyeran. Si acaso nos sucediera un género humano que ya no comprenda las obras de nuestros artistas y pensadores, o incluso si nos siguiera una época geológica en que todo lo vivo cesara sobre la Tierra, la estética que hemos apreciado seguiría estando determinada por su significación para nuestra vida sensitiva. No hace falta la sobrevida del arte, zanjó, pues este es independiente de la duración absoluta. La reacción de sus compañeros fue parejamente indiferente. Después de un rato avanzando en silencio, la conversación volvió a animarse cuando empezaron a evocar las bebidas y comidas que les esperaban a unos minutos de allí.

*

¿Cuántos tiempos contiene lo transitorio? Algo así se podría plantear a partir de este elogio de lo precedido escrito por Sigmund Freud.¹ Y esto sobre todo si se

1 Freud, Sigmund. "La transitoriedad". *Obras completas*, vol. xiv. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1999, pp. 305-311.

considera que las reflexiones a las que da lugar el intercambio entre los tres amigos desembocan en una teoría del duelo. En otras palabras, el rechazo del poeta ante la falta de duración del arte y de la naturaleza es comprendido como una reacción provocada por la inminencia de una pérdida, tal y como la causada por la muerte. En resumen, el duelo y sus embates entablan un diálogo con aquello que permanece de algo o alguien que ya no está presente. En el duelo y en su hipérbole melancólica se hace palpable una superposición temporal. Más aún, la potencia de lo caduco llega, intempestiva, y no se deja morir en la mera ausencia física. El duelo vendría a ser aquí una modalidad dolorosa del recuerdo que hace presente el pasado y pone en acto un proceso de desfiguración de ambos tiempos ante el porvenir. Ahora bien, todo esto viene a cuento porque allí se perfila una figura, entre otras, donde la entremezcla de tiempos hace tangible una confusión que insta, en ocasiones, a eso que Freud llama el trabajo del duelo. Independiente de este factor penoso, en el presente libro se interrogan temporalidades que se superponen, se mezclan, se confunden, y de ese modo ponen a trabajar escrituras críticas, narrativas y poéticas.

*

Una de las formas en que se ha intentado abordar esa entremezcla de tiempos en las prácticas literarias es a través de los sentidos que circulan en torno a lo contemporáneo. A fin de cuentas, y si se quiere dar una perspectiva general de los distintos valores que toma en estas páginas, lo contemporáneo es un modo de designar las dificultades temporales planteadas por el ejercicio literario.

*

La mirada perdida. Una aguja esperando. Déjame, se oyó decir la madre. Sintió una fuerte contracción en el estómago. Miró las manos del niño aferrándose a su vientre, estremecidas por los pájaros que le caían desde el sueño. Parecía esquivarlos o querer hacerlo. Su frente transpiraba, escurriendo hasta el mentón unas pequeñas gotas ácidas, yodadas, que teñían sutilmente el camisón. La madre le acarició el pelo; dulcemente pronunció su nombre. Se quedó despierta imaginando su pesadilla.²

*

Dos libros de publicación reciente interrogan de diversas maneras los sentidos que adquiere lo contemporáneo en las manifestaciones estéticas y críticas. En lo que sigue retomo algunas de sus consideraciones como modo de apertura, diálogo y contrapunto con las distintas contribuciones incluidas en este volumen. Por una parte, aludo a la investigación de Lionel Ruffel, una arqueología de dicha noción donde, a grandes rasgos, se analizan diversos tratamientos y usos que lo contemporáneo ha suscitado en distintos campos ligados al arte y a la literatura (instituciones, exposiciones, periodizaciones históricas, abordajes filosóficos, nuevas tecnologías, mercado, etc).³ César Aira, por su parte, suma un nuevo título a su proyecto de incontinencia editorial con un libro que incluye dos ensayos, uno de ellos dedicado a

2 Celedón, Matías. *Trama y urdidumbre*. Santiago: Mondadori, 2006, p. 40.

3 Ruffel, Lionel. *Brouhaha. Les mondes du contemporain*. París: Verdier, 2016

trazar algunas diferencias y continuidades entre arte y literatura contemporáneas.⁴ Me demoro, primero, repasando algunas observaciones de este último.

El ensayo de Aira empieza con dos movimientos en simultáneo: una declaración de principios y un mito de origen para la literatura. Ambos enmarcan toda la reflexión posterior. Quien escribe declara buscar sus motivos y procedimientos en la pintura, y afirma luego que el mero hecho de contar la historia sugerida por una pintura bien podría hacer las veces de punto de inicio de la literatura, puesto que las palabras operarían haciendo caso omiso de lo utilitario. De este modo, el interés por el arte contemporáneo desarrollado en las páginas siguientes depende para Aira de su posición como escritor, o al revés, claro. Para llevarlo a cabo precisa de un origen, que si bien se apura a calificar de “dudoso”, aclara que lo invoca en la medida que le sirve. Con todo, esta reflexión sobre lo contemporáneo se desenvuelve a partir de un pensamiento que interroga y opera sobre dos comienzos entrelazados. Uno, de índole personal (mi escritura se origina en el arte); otro, conveniente, que se quiere universal y a la medida (la literatura empieza cuando el lenguaje abandona su carácter instrumental, tal y como cuando se hace el relato de una pintura).

Entonces, pensar los comienzos le sirve a Aira para orientar su reflexión sobre lo contemporáneo. A partir de allí se dirige a las manifestaciones artísticas donde ha encontrado un germen “inagotable de fantaseos productivos” (14). La posición es la de un escritor que se piensa ante las derivas que encuentra en el arte contemporáneo.

4 Aira, César. *Sobre el arte contemporáneo / En La Habana*. Barcelona: Random House, 2016. Para las siguientes citas de este libro anoto las páginas entre paréntesis en el cuerpo del texto.

Por lo mismo, poco importan las variadas imprecisiones históricas en las que incurre Aira cuando se refiere al arte agrupado bajo este epíteto común. Sin ir más lejos, el detallado estudio de Ruffel bien podría servir de base para alguna investigación que se contentara con demostrar los equívocos del célebre escritor. Como sea, la reflexión resulta de mucho interés, pues plantea una diferencia entre la literatura y el arte centrada en sus modos de ser contemporáneos, es decir, a partir de una dificultad que se construye ante el tiempo. Por lo demás, decir que se trata de un ensayo de escritor es otra manera de evitar que lo dicho sea tomado como aquello que define en abstracto lo que son o, peor aún, lo que deberían ser la literatura y el arte.

En síntesis, el arte contemporáneo habría dado lugar a un personaje específico: el “Enemigo Militante del Arte Contemporáneo”. Este encontraría su razón de ser en un arte integrado por falsarios que dependen de un discurso que los justifique y por millonarios que se nutren del esnobismo de masas, quienes, por culpa de Duchamp, no han tenido mejor idea que hacer de *cualquier cosa* una manifestación artística. Aira, en contra de la facilidad de este “Enemigo”, vindica el grado de libertad atomizado y que, en potencia, aloja esa creación de cualquier cosa. En cuanto a aquello que rescata del arte agrupado bajo esta designación común, subraya una inclinación que necesita “ocultarle algo a la reproducción”. En estas intervenciones se privilegia el aspecto espacial como vía de resistencia al imperio de la reproducción técnica. El ideal sería hacer una obra imposible de fotografiar, de filmar y/o de comprender, cuyo efecto más notorio pone en primer plano el instante y anula el “tiempo comprimiéndolo al presente, y [dicho presente] debe estar en todas partes al mismo tiempo” (28). La literatura contemporánea, en cambio, no tendría un enemigo propio, ya sea porque no se ha institucionalizado como el arte, o debido

a la ausencia de la indignación suscitada por las ganancias millonarias del arte, o, también, y aquí el punto de interés, debido a su relación con lo temporal. El motivo, se arguye, estaría dado por una “dificultad inherente [de la literatura] para ser ‘contemporánea’” (48). Esto sería así porque sin una materialidad como la del arte que crea su propio presente, la literatura estaría hecha de una ausencia que la llevaría a crear su pasado y su futuro. Por eso, Aira entiende la escritura como una *reproducción ampliada* de un “continuo multidimensional”, que usa para su beneficio el presente emplazado por el arte contemporáneo. En otro lugar y en referencia a una serie de objetos visuales en miniatura, Aira propone que “la escritura complementa a la miniatura, pero con un desfase temporal [...]. La operación crea el tiempo, o al menos lo hace inteligible” (87). En definitiva, si existe esa dificultad inherente de la literatura, ello respondería a un sentido tradicional de lo contemporáneo, es decir, a una dificultad de existir en el mismo tiempo que vive, de ir *con* su tiempo. Frente a este problema de duración, se opta por subrayar la vertiente en que la escritura crea otros tiempos. Sin duda, Borges merodea en todo esto. Lo mismo, de otra manera, encuentra en Aira una feliz formulación: “Se diría que el anacronismo es lo que pone en hora a la literatura”.⁵

*

*Para ese entonces quería haber concluido ahora. El camisón no fue nunca. De ahí esto. Pero mañana es otro día que será. El pasado fue es hoy. Lo que ahora es será entonces mañana como ahora es lo que fuera ayer.*⁶

5 Aira, César. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001, p. 55.

6 Joyce, James. *Ulises*. Trad. Marcelo Zabaloy. Buenos Aires: El Cuenco del Plata, 2015, p. 492.

*

El anacronismo es otro nombre de lo contemporáneo, afirma Lionel Ruffel.⁷ En un libro que circula por una serie de usos, manifestaciones y formas de abordaje de la contemporaneidad, esta propuesta se deriva de una distinción hecha a partir de los modos temporales. En primer lugar, circunscribe la tradicional “hipótesis estética” a una lógica que hace de lo contemporáneo un “nuevo moderno”, es decir, a una concepción del tiempo histórico secuencial. Aquí se suceden los períodos y, a medida que pasa el tiempo, los nuevos van sustituyendo a los antiguos. Esta aproximación, denominada *epocal*, plantea el arduo problema de la periodización, cuya forma de operar se basa en grandes acontecimientos con los que se establecen el principio y el fin de cada período. Esta lógica se desprende de una concepción occidental que parcela la historia en cuatro grandes épocas: la Antigua, la Edad Media, la Moderna y la Contemporánea. Como botón de muestra del carácter tendencioso de esta práctica, Ruffel alude al desacuerdo de los historiadores franceses para establecer el inicio del período contemporáneo –1789, 1914, 1917 o 1945 suelen ser las respuestas más comunes–, donde las posibles soluciones no harían más que poner en evidencia el “egocentrismo, incluso el imperialismo” (16) con que se ha delimitado el tiempo histórico. Este imaginario del tiempo se resume en la forma y en la orientación de una flecha, así el tiempo aparece como una “sucesión de estaciones de un recorrido irreversible” (28). En contrapartida, se presenta una aproximación *modal* donde lo contemporáneo

7 Ruffel, Lionel. *Op. cit.*, p. 178. Para las siguientes referencias a este libro anoto las páginas entre paréntesis en el cuerpo del texto. Las traducciones me pertenecen.

se comprende como una relación al tiempo histórico y al actual, es decir, como un modo de ser en el tiempo. El imaginario temporal de esta aproximación es el de la mezcla, la confusión o la *co-temporalidad*: “se trata de comprender lo contemporáneo como el levantamiento, la suspensión, de la representación del tiempo como flecha” (29).

Esta mixtura de tiempos encuentra a lo largo de la investigación de Ruffel matices e inflexiones tomadas de diversas manifestaciones provenientes de lugares tan heterogéneos como Rosario, Hong Kong, Venecia, Santiago, Nueva Delhi, París, entre otros. Más allá del detalle de cada uno de estos movimientos, quisiera señalar el lugar central que en este libro tiene el célebre texto de Giorgio Agamben *¿Qué es lo contemporáneo?*⁸ Esta pieza fundante de las teorías sobre lo contemporáneo, avanza Ruffel, se despliega a partir de una pasión paradójal por el presente, cuya condición sería abstenerse de equiparar ese presente con el tiempo actual o con el pasado (85). La inactualidad y el desfase conforman un modo de estar en el presente o, lo que es lo mismo, ante los tiempos que se superponen en él. No se trata de un presentismo, sino de dejar de lado la secuencialidad –se suspende al pasar la efusión de lo *post* derivada del mencionado modelo de la flecha– para descubrir en cada objeto su “historia anterior” y su “historia ulterior” (180). De este modo, lo contemporáneo se piensa no como un concepto, sino como una herramienta hermenéutica, es decir, como una forma de leer que, en contra de la homogeneidad temporal de la perspectiva epocal, propone un modelo arqueológico del que se extraen consecuencias estéticas y políticas.

8 Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Trad. Cristina Sardoy. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 17-29.

En fin, este enredo temporal es uno de los puntos de partida desde el cual los distintos textos de este libro procuran seguir escribiendo, leyendo y pensando la literatura hoy.

*

Las propuestas de uno y otro libro permiten poner en diálogo dos perspectivas divergentes. Por un lado, la lectura de un Aira que se confía a los estadios sucesivos del arte y, por ende, al carácter selectivo del tranco histórico: “La Historia es una selección y por ello un freno a la proliferación” (36). Allí lo contemporáneo representa una designación neutra, aplicada a las manifestaciones estéticas llegadas luego de clausurado el “carnaval de los nombres”, cuando los sucesivos apenas alcanzaban para anteponer un *neo* o un *post* a las viejas nominaciones. El escritor argentino destaca en este marco el entusiasmo por el instante presente del arte en oposición a la anacronía de la literatura. En definitiva, lo contemporáneo es para Aira una inclinación fechada de un arte que trabaja en y con el presente, cuya designación le plantea problemas de aplicación para la literatura. Por otro lado y al contrario, Ruffel prescinde de estas significaciones con el fin de sentar las bases de un programa crítico deducido de la confusión de tiempos y que favorezca “los efectos de discontinuidad, las conexiones intempestivas y la practica del conocimiento por montaje” (182).

En este punto se hace evidente un fenómeno que se replica en las páginas de este libro con diversas modulaciones y acentos, a saber, una misma denominación –lo contemporáneo y sus derivaciones– produce una multiplicidad de sentidos. Por un lado, algunos de los textos aquí reunidos dirigen su atención sobre las condiciones, los imaginarios y las prácticas de escritura tal y como se manifiestan en la

actualidad. El presente se instala así como una clave para acceder a distintos modos de inscripción imaginaria en las historias y tradiciones que son convocadas aquí (literarias, estéticas, críticas y culturales). Este acento en lo actual da paso al despliegue de ideas que circulan, en mayor medida, por producciones literarias en lengua castellana de los últimos veinte años. En ocasiones, las particularidades de estas literaturas son relacionadas con tradiciones de otras lenguas, o bien, con elaboraciones venidas del cine y de las artes visuales. Por otro lado, la mezcla de tiempos heterogéneos da lugar a textos que se interesan en la vertiente *modal* de lo contemporáneo y en cómo ella permite reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de las prácticas narrativas, críticas y poéticas. Lo contemporáneo resulta así una clave de lectura que reordena distintos fenómenos ligados a la literatura para, a partir de allí, esbozar tentativas críticas que se detienen en componentes estéticos, históricos, políticos y éticos desprendidos de dichas prácticas. Uno y otro aspecto son puestos en forma a través de una serie de variantes genéricas que conviven en este libro. Hay textos de escritores que son comentados y puestos en relación con sus respectivas obras. Hay artículos que cruzan distintos medios expresivos en vistas de pensar su contemporaneidad. Otros proponen desarrollos donde el sentido que adquiere lo contemporáneo es fundamental para definir sus delimitaciones y orientaciones críticas. Hay también artículos dedicados a escritores específicos, cuyas singularidades literarias son leídas como pensamientos contemporáneos o sobre lo contemporáneo (el equívoco es fundamental). Por último, el abecedario crítico dedicado a *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin constituye otra manera de poner en práctica el interés por lo contemporáneo que está en el centro de esta publicación.

Las razones que nos condujeron a este libro son diversas, entre ellas sobresale su disposición múltiple inscrita en un determinado género: *Tres autobiografías* dice su subtítulo. Se anuncia así su división en tres relatos que dialogan entre sí a través de una reformulación de lo autobiográfico, cuya singularidad deriva en una puesta en duda y una modificación permanente de los criterios de verosimilitud de lo narrado. Por otra parte, el texto establece un vínculo con una tradición de ruptura “exterior” a la literatura (el Duchamp evocado en el título) y, de este modo, abre una serie de interrogantes sobre el lugar de lo vanguardista en las manifestaciones literarias recientes. En este marco, el ejercicio terminológico del abecedario se propone como otra modalidad de reflexión sobre la literatura de nuestro tiempo.

En suma, hay un vaivén entre literatura contemporánea y la contemporaneidad de la literatura que desencadena una serie de asedios plurales que se mueven alrededor de un término huidizo y heterogéneo. Así las cosas, las distintas colaboraciones de *Mil hojas* circulan y dan curso a sus desarrollos a partir de este nudo temporal. Hasta donde alcanzo a ver, el conjunto de textos aquí reunidos forja un *desorden productivo* –la expresión es de Benjamin– alrededor de temporalidades que interpelan de distintas formas la imaginación literaria y sus modos de poner en hora al pensamiento.

*

Finalmente, algunas precisiones sobre la proveniencia de las contribuciones que componen este libro.

Buena parte de las primeras versiones de los textos incluidos en la segunda, tercera, cuarta y quinta sección

de este libro fueron presentados en un coloquio que tuvo lugar entre Lieja y París los días 2, 3, 4 y 5 de diciembre de 2015, coorganizado por la Universidad de Lieja y la Universidad París 8 Vincennes - Saint-Denis, y con la colaboración de la Universidad París-Este Créteil. El evento fue organizado gracias a los aportes provenientes de las instituciones ya mencionadas y del programa belga suscrito al Cofinanciamiento de Investigación de la Unión Europea (BeIPD-COFUND). Muchos de los colaboradores de este libro participaron activamente del proceso de programación y puesta en práctica del encuentro; de ahí que esta deriva libresca sea otra manera de prolongar esos intercambios. Entre quienes fueron parte fundamental de este trabajo, quiero agradecer especialmente la colaboración de Kristine Vanden Berghe, docente e investigadora de la Universidad de Lieja.

Por otra parte, el abecedario crítico dedicado a *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin –coordinado por Ilse Logie y Julio Premat–, es uno de los resultados de un grupo de trabajo integrado por investigadores de universidades belgas y francesas.

REFLEJOS

.....

CAOS Y ARGUMENTO

Marcelo Cohen

No termino de salir del sueño cuando la conciencia profana el amanecer con su monodia de planificaciones y reproches. Esto se agrava con las horas. A las tres de la tarde, el puesto de un florista reluce de colorido y un hombre de traje oscuro compra un ramito de fresias, las huele y lagrimea. Un enjambre de asociaciones se precipita a aumentar la realidad del instante, o su vacío de significado, pero llega el colectivo y la conciencia ya se apura a evaluar el interior y calcula cómo hacerme con un asiento, cuánto puedo leer en el trayecto, dónde conviene comprar el pollo, cuándo examinar lo que me propuso GM, y la eventual revelación se ha desvanecido, y con ella la posibilidad de contacto con lo que hay. Siempre es lo mismo. Somos anti-joyces: las *epifanías de lo ordinario* se dispersan al viento de las necesidades.

*

Básicamente el pensamiento funciona de dos maneras. El modo paradigmático procura crear sistemas de descripción y explicación, generaliza, atiende a los asuntos prácticos cotidianos. El modo narrativo se ocupa de las intenciones y acciones, y encadena las vicisitudes con sus consecuencias. Se supone que las historias que contamos o nos contamos se encargan del acontecimiento: de relacionar los cambios con la fugacidad de la persona y darles un punto de vista. Agrupan imágenes por analogía,

por semejanza y las alinean en el lenguaje simulando causalidad o coincidencia. Sin embargo ya se sabe que el lenguaje habla por nosotros. El lenguaje es la *cárcel del pensamiento* y el instrumento preponderante de control; sobre todo ahora que el usuario de una lengua se confunde con el consumidor de mercancías, entre ellas la sentimental y la política. El sujeto escuálido de palabras, incapacitado de usar subordinadas que expresen algo complejo o matizado, y por lo tanto de pensarlo, luego de sentirlo, piensa y siente con las historias que le endosan.

*

No hay vida común ni supervivencia sin relatos, pero no hay vida falta de acontecimientos. No hay verdadera vida común cuando el acontecimiento queda neutralizado por un menú de historias que la conciencia ya tiene implantadas. No solo las de uso masivo –eslóganes, posts confesionales, mitos de la pantalla, tweets, taxonomías del periodismo– sino también las del palacio de la Literatura. El lenguaje distinguido, la abundancia de nexos psicológicos o sociales, la ética formal del punto de vista, la tipificación de caracteres, las ineludibles pizcas de misterio, morbo, proeza y moralidad, las reglas de equilibrio y vividez, todo el aparato de tensión, reposo, expectativa y absorción sensible que derivó del realismo, y luego se perfeccionó con aportes del cine y robos a los experimentos vanguardistas, han convertido una y otra vez la novela en calmante estético para el malestar y en útil de colaboración con el sistema abarcador de las oposiciones complementarias, por muy altruista que fuera el mensaje.

*

Pero al mismo tiempo siguió porfiando el deseo de abrir las formas a los esplendores y amenazas del desorden. La dialéctica entre un principio de realidad hegemónico y el anhelo de un orden lábil, y hasta de un caos, movió a la literatura desde el romanticismo hasta hoy en la búsqueda de formas cognitivas, perceptuales y lingüísticas para la experiencia (social, sensual, sexual, mental). Negación, contra o antidiscursos técnicos y científicos, repudio del canon digerido por los sistemas, transgresión, ironía, irrisión, acción política: el legado de esos escritores es una enciclopedia de procedimientos para rasgar la ilusión, disipar el engaño y, mientras el mundo de la conquista se aplica a aniquilarse, ensanchar la percepción de lo real con mundos posibles, dolorosos o desopilantes: una estética amplificada.

*

Para William Burroughs la palabra era literalmente un organismo vírico, un agente físico de reproducción de contenidos. El virus se expresaba en el sujeto huésped en forma de dependencia de las líneas, un fenómeno medular, comparable a la adicción a la heroína, que afectaba a toda la civilización y a cada conciencia. Burroughs detectó la relación íntima entre la narrativa lineal de nudos y desenlaces, la serie aguja-droga-vena y la serie del tipo Dios-País-Clan-Familia-Matrimonio-Yo, que cristalizaba en el gran relato de la consumación de la Historia, cristiana o revolucionaria. De modo que rehízo la novela como arma para reventar la conciencia, derramarla en múltiples planos e incorporar a la mente todo lo que el automatismo de la línea le impide experimentar. El dispositivo clave de la

operación es el hoy famoso *cut-up*, un sistema de corte del párrafo o de la página para pegar los fragmentos en otro orden, luego enriquecido con pedazos de textos de todo tipo –propios, citados o robados–, una suerte de collage verbal, y más tarde practicado con cintas de grabador. El párrafo poliédrico dispondría la conciencia a captar los planos múltiples y cruzados de cada situación, y a reemplazar la sucesión por la sincronía. Burroughs se proponía nada menos que suplantar la rigidez del tiempo por la heterogeneidad del espacio. En la *novela instalación* que puso a punto y haría escuela, caben el ensayo telegráfico y una mitología del humor sedicioso: la Máquina Blanda, los gánsters galácticos, el Chico Subliminal, la Interzona.

*

La consigna era: ¡*Corten las líneas!* Huelga hablar del florecimiento de los métodos de Burroughs en el mundo de los remix, la copia, el sampler, el powerpoint y la celebridad de lo amorfo. Pero él creía que podían servir para la acción sediciosa concreta, como probablemente fue alguna vez, y hoy uno se pregunta si la dispersión de la conciencia en astillas, la rotura y la recomposición en forma de *cut and paste*, las prótesis sonoras y visuales no son ya los dispositivos corrientes mediante los cuales el ciudadano concentracionario ofrece inmediatamente sucesivos planos de su cara. La imaginación del tecnoprimitivo actual *depende* de apresurados reordenamientos de historias ofrecidas por el periodismo de sucesos, los mitos del espectáculo, la chismografía de internet y el reciclado terminal del gran archivo de la novela. El estilo distintivo del malcriado sujeto de exhibición es *lo novelesco*. Pero como todos ya conocen las historias, resulta que nadie las escucha, y así nadie se distingue.

*

La maestría de las series de televisión dio la patada definitiva a la flaca idea de que para un narrador solo se trata de contar bien una historia. Es evidente que en literatura se trata de algo más denso. Pero la idea más respetada de que solo nos liberan de la dependencia las novelas sin historia también está quedando caduca. *Para abrir la vida al caos hay que acabar con la etiqueta de la Literatura*: en esto dio la política de la palabra, y es muy justificable. Sin embargo, no hay muchas vías más eficaces que los relatos para sacudir el condicionamiento, poner en crisis el examen de sí y modificar la percepción, el entendimiento de cómo funciona el mundo y los caminos de la acción. Claro que si algo hace la literatura con la rebeldía es no hipotecar los sueños al sentido, como pasa con los relatos de la revolución. La literatura recela de su influencia. Una buena historia nunca está concebida de cabo a rabo. Su pieza sustancial es el enigma. Su ánimo, un sigiloso distanciamiento del discurso social.

*

Según Marc Angenot, el discurso social es “todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, se habla o se representa en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y se argumenta, si se considera que *narrar* y *argumentar* son los dos grandes modos de puesta en discurso”. O bien, más que esa cacofonía, los sistemas genéricos, los diversos repertorios tópicos, las reglas de enunciación que organizan todo lo decible, de los factores de poder hasta los grupúsculos disidentes, de las doctrinas a los eslóganes, de la búsqueda estética a la doxa trivial. “*En un momento dado*, todos esos discursos

están provistos de aceptabilidad y encanto”, dice Angenot. Pero hay un encanto que la Ilustración expulsó del mundo y espera palabras.

*

En un momento dado. Lo repito para recordarme que esto no es un manifiesto sino un surtido de apuntes coyunturales. Por cierto, la cuestión de los caminos de la narrativa se ha estabilizado bastante. Hay narradores que dan por sentado que estas consideraciones no atañen a su obra y escriben competente, traduciblemente, con la memoria puesta en la tradición central y la voluntad en el agónico avatar contemporáneo del lector común. Otros profundizan la gran tradición asimilando experimentos y rupturas, con resultados superiores en algunas novelas y con eventual riesgo, por gordura retórica, de colapsar en argumentos vencidos. Hay narradores que eluden el argumento en favor de la deriva, un mandato poético, a veces casi existencial, que redunde en paseos por girones de muchas historias, constelaciones de anécdotas y asociaciones mentales, y, a veces, a fuerza de *no contar nada*, en la apertura de una dimensión sin medidas. Están los que socavan, desmontan y saquean el fabuloso banco de la literatura y otros bancos, y se valen de las piezas para reensamblarlas en estructuras insólitas, de deliberada falta de solidez, que vuelven la literatura sobre sí misma en una exasperación del procedimiento que es una promesa de autarquía. Hay narradores que, confiados en la invención, en la mirada que no sabe, tiran de una imagen germinal, por extravagante que parezca, en busca de las peripecias que contiene, de hallazgos y hasta del conocimiento, sin temerle al retorno de lo sobrenatural. Están los grandes recreadores del realismo

satírico, necesariamente elocuentes, mordaces, y los de un realismo lírico, parvo y como resucitado, y hay todo tipo de intervenciones genéricas. Y están los que han renovado radicalmente el realismo con una poética de exacerbación descomunal de la memoria, o de ampliación ficticia de lo que realmente la memoria guarda. A menudo, dos o más de estas especies aparecen hibridadas, en el continuo de una historia que antes nunca habíamos leído.

*

Contar es una búsqueda de contacto. Mundo, en mi opinión filosóficamente tosca, es lo que hacemos con lo real. Todas las ficciones hacen mundo, lo componen; pueden helarlo o abrirlo. Yo pienso que para abrirlo hacen falta argumentos originales. Ilación, por qué no.

*

El estilo fragmentario es lo que manda la subjetividad de esta época. Las confesiones paratácticas del *chatter*, del adicto a Facebook, del entrevistado y de la movilera rebosan de rodajas de emoción, de certezas, de deseo de decir que no dice nada. Uno se pregunta qué lenguaje puede distanciarse de la banalidad belicosa sin negarla y sin conmiserarse. Da la impresión de que el uso extenso ha limado el poder ofensivo del *cut-up*. Saqueo, clasificación, copia, recontextualización son la tecnología primaria que, sin destreza ni consideraciones, se aplica cándidamente sobre el bastidor de uno mismo (o del amigo) para producir relatos estándar con patrones a mano. Autómatas o saboteadores, todos somos collagistas. El manejo general de las palabras es más bien atropellado. Una polisemia del adjetivo muy Humpty

Dumpty facilita la comprensión inmediata de lo que de todos modos se sobreentiende. Y ahora, como medita el severo Benjamin Buchloh, la excepcional profecía de Warhol sobre los minutos de estrellato está saturando el espectáculo concentracionario sin que el arte atine a despegarse. La negatividad es número fijo en los festivales de literatura.

*

La inmediatez de la red, los posts, el tweet y el mensaje de texto dan oportunidades impagables a las poéticas de la constricción. Perec estaría encantado: folletines, autobiografías, historias alimentadas de casos tomados del venero web, de un curso marcado en gran parte por las leyes del medio. Lo que hace el relato cuando topa con una regla, sin embargo, depende de la imaginación y de sus recursos verbales. Esto solo lo tienen en cuenta algunos escritores: Tuten, Bellatin, Vila-Matas. Hace rato que sabemos que toda historia se alza sobre otras y toda frase es una reelaboración. Más: de la simple contigüidad de dos términos heterogéneos surge un tercero, un espécimen emergente que, no por encarnar acaso *el eterno retorno de lo mismo*, deja de tener una apariencia inusitada. Así es como los poetas del *ready made* lanzan contra sí mismos partes del fragor de la web o de la prensa, las cambian de contexto, las alternan con versos antológicos o las componen en ritmos, como Charles Bernstein o Charlie Gradín. Son la vanguardia: renuevan el acuerdo entre los medios expresivos y los conocimientos de una época. Creen que la salida de la asfixia es hacia dentro, hacia abajo. Sus obras son irónicas, casi denunciadoras, y como toda ironía, además de una súbita lucidez dejan a su pesar una pregunta entristecida: ¿y entonces qué?

*

No importa cuál es el medio. La memoria, la imaginación y la lectura suceden en la mente. Son virtuales. Solo importa que la historia, que el medio no determine del todo, que abra en la mente la forma verbal de una realidad más amplia que la reducción del mundo tiende a obrar. Importa la inventiva.

*

De modo que además necesitamos argumentos. Vías de salida hacia fuera. Necesitamos condiciones para propiciar el desarrollo y el alcance del argumento. Necesitamos cerrar la tramposa falla entre razonamiento e imaginación. Van dos ejemplos caprichosamente tomados de distintos puntos del campo abierto de la literatura. Uno: es el Eoceno inferior y una yegüita manchada se pierde en una tormenta; con el corazón agitado, se debate, cae y muere; se descompone, es pasto de las bacterias y se regenera en petróleo, que un día al fin es nafta, que viaja en un coche que expulsa monóxido de carbono, cuyos vahos suben e invaden los pulmones de una norteamericana que –después de muchas vicisitudes y una fortuita aventura con un inmigrante ruso que conoció cuando él hacía dedo, un poeta que perdió un brazo en un accidente de trabajo– se ha asomado al balcón, y en cuyo cuerpo se transforman en un cáncer que la lleva a recurrir a un vecino que está superando una depresión y la escucha. Con lo que ella le ha contado se cuenta a sí mismo una historia de cientos de siglos, pródiga en conocimientos minuciosos e inacabablemente regida por el azar. (*Machine*, de Peter Adolpshen). Dos: un lumpen simiesco, repositor de supermercado y bulímico del sexo, descubre la poesía y, por el conjuro amoral del don de lenguaje, transforma el barrio

más canalla de una ciudad cicatera en una Broadway de la cumbia y el goce en bruto. (*Cosa de negros*, de Washington Cucurto). Crítica de las causas. Parodia de la novela de arribismo social. Sí, pero ¿qué está pasando? Lo mismo que cuando el narrador imagina que un hombre se despierta convertido en un insecto monstruoso. No se pregunta si vale la pena seguir adelante. La realidad todavía no contiene nada parecido. No quiere dejar de escribirlo, pero tampoco darle una silueta que lo asimile a historias que ya conoce.

*

Que existen pocos temas –amor, muerte, poder, *hubris*, fortuna (o sus combinaciones)– es un supuesto discutible que proviene del crédito de las filosofías de la profundidad, sean platonismo, cierto psicoanálisis, o estructuralismo marxista. Lubomir Dolezel sostiene que todavía está por escribirse una historia de los mundos ficcionales que, pese a su soberanía, son macroestructuras temáticas; la temática es la membrana a través de la cual las preocupaciones y los problemas de una comunidad influyen en la evolución inmanente de las ficciones. Y esto no porque todas las ficciones estén pendientes del mundo real: “La imaginación ficcional es activa, constructora más que descriptora; nunca cesa de crear nuevos mundos que orbitan como satélites alrededor de la realidad”, dice Dolezel. Si algunos leen para aprender sobre sus problemas, hay quienes leen para expandir la vida. Y no hay pocos argumentos. En cuanto se atiende a los saltos y desvíos de cualquier historia personal, a la fluctuación constante de los saberes y las actitudes, a la danza de las apariencias y sus relaciones, de allí nacen objetos nuevos y la gama de acontecimientos se ensancha. La burocracia jurídica no era un tema hasta que Dickens

la pintó como infierno en vida en *Casa desolada* y después Kafka lo llevó a alegoría de la Ley, y de la Falta, y lo desenvolvió como aventura asfixiante. No hablábamos del Lager, del Gulag; de la velocidad hasta que aparecieron los trenes; del ciberespacio hasta que lo noveló William Gibson antes de que proliferasen los hackers. Cambian el trabajo y el amor; las prótesis y la programación genética de la carne cambian el cuerpo, las afecciones y los vectores del deseo. Hace décadas que la hibridación de mundos ficcionales abre zonas donde diversos mundos posibles fragmentarios coexisten en espacios imposibles. Lo sobrenatural, que la tecnología desterró al país del chiste y del *gore*, vuelve como venganza (como en *Los electrocutados*, de J. P. Zooey, donde un convincente profesor se empeña en captar la frase que el sistema solar tiene reservada a los humanos). En la literatura esos cambios se adecúan a los medios expresivos de la época. De ahí la evolución de las formas.

*

La rapidez es la forma y el motivo de los relatos de Martín Rejtman: drásticas situaciones de vida hilvanadas por una causalidad que no surge de la decisión, del carácter o de la Historia, sino del patente paisaje contemporáneo, de las terapias espirituales, las llamadas por celular, la especulación inmobiliaria, el consumo antojadizo, la facilidad del viaje y la violencia monomaniaca. Es como si las imágenes urdieran el destino; al son de la exterioridad y el desapego, el deseo diverge y a cada rato, con cada implausible incidente, y con gran sobriedad de medios, salen al paso terrenos de realidad que otras historias eclipsaron. En el párrafo-secuencia de Rejtman, la manifestación de un mundo responde a una puntuación expertamente administrada.

*

Gombrowicz nos precavió para siempre contra la potencia mutiladora de la Forma y la falacia de la madurez. Así que acatamos el llamado libertario a la digresión, a renunciar a la secuencialidad, a no someter lo real al yugo del suspenso y el alivio y a la etiqueta de competencias que compran la atención del lector. No queremos lectores subyugados. Pero queremos transporte, y el argumento es un vehículo nada sumiso si uno se atiene a las figuras que entrevé en la experiencia, que presente o maquina, a lo que llega de improviso en un momento de atención entregada, un momento por lo tanto de indefensión, y solo se preservará en una forma embebida de ese encuentro. Así mirado, el argumento es una hipótesis de funcionamiento, una diversificación de los usos, asignaciones y espectros de las palabras y de su disposición en el discurso: es una ampliación de la conciencia. El mundo es una cierta posibilidad de significado, de circulación de significados, dice Jean-Luc Nancy; cada forma argumental abre una posibilidad nueva entre las significaciones elementales de la vida de supervivencia. Las historias son prendas de intercambio, respuestas a la tribulación, a la curiosidad o a la duda y, con suerte, cada una es umbral de una historia más. El ideal de la novela es ser la base de una economía política no restringida.

*

Hablo de argumento como síntesis plausible o latente de un relato e incluso como ovillo que se devana en anécdotas. Pero también del desarrollo de un razonamiento que no necesariamente acepta lo que se tiene por una verdad; es decir, como hecho retórico. Prefiero no obviar esto en un

período donde, mientras merman la competencia verbal y la capacidad de figuración, crece la insipidez de los contenidos, el detallismo repetitivo, y el bestialismo interjectivo reemplaza a la persuasión. Hasta las injurias son plúmbeas. La retórica estuvo desacreditada durante mucho tiempo, desde que en el siglo xvi resignó su vínculo con el razonamiento dialéctico para ocuparse de las figuras y tropos del lenguaje, de los adornos, del “bien decir”. La gran tradición metafísica occidental siempre opuso la investigación de la verdad a las técnicas de los retóricos, que se contentaban con hacer admisibles opiniones variadas y engañosas. Por eso siempre buscó fundamentos sólidos e indiscutibles, *intuiciones evidentes*. Pero una argumentación no persigue la evidencia; la argumentación solo es del caso cuando se trata de discutir la evidencia. Paul Ricoeur dice que en filosofía hay verdades metafóricas que no pueden valerse de una evidencia de base porque proponen *una reestructuración de lo real*. Me parece, siendo oportunista, una defensa muy apropiada del argumento narrativo. Contra el universalismo de la lógica formal, una historia original manifiesta lo no evidente. El argumento es un viaje exploratorio desde una situación determinada en busca de aquello que la originó y de las consecuencias que acarrea. En la novela ese periplo lo puede guiar la imaginación, que suele obrar antes de traducirse en escritura, o en el curso mismo de la escritura, dado un módico abandono y una atención despierta al horizonte que cada frase abre a las siguientes. La imaginación rastrea, teje, sintetiza: forma; de golpe. Es de la dependencia a la disposición previa, a la trama como equilibrio mobiliario –incluso como representación escrupulosa de uno u otro desorden– de lo que hay que reponerse. No del argumento. Un argumento se alza del vaho multicolor y plural que una revelación de lo real dejó a su paso por una red de neuronas.

*

Necesitamos argumentos para hablar de lo que podría hacerse; frases que no sean las que produjeron este mamaracho letal y que lo reproducen; historias que produzcan más futuro que indignación. Contra los mitos de la necesidad necesitamos contramitos, con sus héroes opacos, no performativos. Queremos nuevos Josefks, Bouvards y Pécuchets, Orlandos, Funes, Molly Blooms, Molloys. No hay que aliviar la tensión, cierto; pero no hay por qué fomentarla. Necesitamos evadirnos de la monotonía del sentido. Más que transporte, traslado.

*

La broma infinita es una novela monstruosa. Cuesta decidir si el superdotado Foster Wallace ignoraba que podía llegar a hartar o se propuso transmitir la vivencia del hartazgo. Como sin embargo uno sigue leyendo, hechizado, con un narcotizado interés por la exuberancia de conocimientos específicos y la vida patente, uno llega al final habiendo entendido que las dos cosas son ciertas. La acción transcurre en un futuro cercano totalmente comercializado. Estados Unidos se ha federado con México y Canadá. Nueva Inglaterra es un gran basurero de desechos tóxicos endosado a los canadienses. Obtusos terroristas quebequeses, todos lisiados, rondan el país en busca de una posible arma de destrucción masiva: la película del director experimental y suicida James Incandenza, *La broma infinita*, que atrapa de tal manera que el que la ve una vez muere sin dejar de mirarla. La trama se reparte entre una fantástica academia fascistoide de formación de tenistas, y un realista centro de recuperación de alcohólicos y drogadictos. Va de los hijos

anómalos y desesperados de Incandenza, uno de ellos talentoso tenista, a las reuniones de NA; del estoico guardián de los drogadictos, un exladrón del prusianismo deportivo, al callejón donde se acuchillan los yonquis; de los modos de colocar un *drive* a las neuro y psicopatologías. Cada cosa puede abarcar páginas y cada personaje está entero; es cruel, violento, reflexivo, repleto de disfunciones, miseria, intrigas, formas de sufrimiento psíquico y físico –y desvelos por superarlas sin ironía ni patetismo–, conflictos entre padres e hijos, trastornos de la percepción y presencias de otro mundo. El argumento –alguien busca una zona anímica liberada de adicciones, es decir de tensión y alivio inducidos– se interna en cada situación que envuelve a los numerosos personajes mientras los tiempos se solapan en una insólita eternidad. La búsqueda es interminable y la novela también, pero mientras la imaginaba Foster Wallace pudo razonar que la enfermedad capital de su país es el entretenimiento, y el síntoma una desgana tan vasta que da cabida a todas las ruindades. Si uno participa del periplo hasta la última página y termina con la visión modificada, es por el voltaje de la prosa y porque una cuerda lo lleva, sin que sepa adónde, y sin cesar se deshilacha.

*

Esta infinitud está también en *Los muertos* de Jorge Carrión, pero implícita o más bien interiorizada, como si el argumento, en vez de un camino hacia lo que no se deja decir, fuera un artefacto de movimiento perpetuo. Y es que la novela aún a las dos clases de argumentación. Una como relato de una serie televisiva: en un mundo reconocible, individuos con cuerpo maduro y memoria difusa, al parecer muertos, resucitan de pronto en alguna calle; ¿qué los

envió de nuevo y por qué?, complot, deseo propio o ajeno o fuerza empática es el enigma que mueve la historia, una golosina ideal para el devoto del género. La otra, como dos ensayos académicos que debaten los efectos sociales de la serie, analizan la producción, identifican las referencias, interpretan el dédalo de la trama y la evalúan como metáfora del exterminio. *Los muertos* no es una “metaficción”. La suma de una historia extravagante y una polémica ficticia apoyada en teorías críticas reales se resuelve en un vórtice que se traga las interpretaciones no bien se atisban. Lo que queda a flote es una elegía trémula por la vida de los personajes cuando la ficción termina.

*

Los cortes, los pasajes de plano, la continuidad secuencial y en paralelo, las variaciones rítmicas, la mirada forzosamente exterior, la sugerencia del estado anímico por el gesto y el diálogo, la escenografía urbana y las señas de una época: todo esto, una simulación técnica de las ficciones de masas más prósperas de hoy, no podría hacerse sin un arte de la frase, sin una confianza en la insospechada elasticidad de la gramática y sin un paso sostenido en la puntuación. Tampoco Wallace podría aglomerar saberes de tantas disciplinas y tantos niveles de vida real y de futuro en el zigzagueo por un mundo posible e inacabado sin un virtuosismo de la subordinada y la nominal, del tropo, del enlace, de la captación fílmica del pormenor fugaz y la panorámica de grupo, de la figuración de la máquina y el edificio hipotéticos, o de la penetración en las sensaciones. La cualidad de aplicar sin sobresaltos muchos recursos se llama virtuosismo. Es una cualidad que permite abandonarse a la necesaria duración de una historia sin subordinarse

a una dirección única. Lubrica la capacidad de improvisar.
Da felicidad. Tiene poder político.

*

Por desgracia, ni el argumento más anfractuoso nos redime de las líneas. Ni la gramática más lábil puede captar el fluir de lo inmediato. Pero es evidente que la verborrea espasmódica del ambiente traduce un fracaso por desatacar las conciencias repletas; y pienso que el collage añade una tendencia a llenar los huecos. También creo que una historia original siempre suspendida o provisoriamente acabada, el parpadeo de los episodios, el aliento originario de la puntuación, los silencios, los hiatos, las sorpresas y dilaciones del argumento, pueden hacer sensible la pulsación de la vida y la lejanía continua del sentido, más que la disipación del sentido común en la pura deriva narrativa. El que cuenta una historia para saber por qué se le ocurrió anhela una realización conjunta con el lector.

*

Es muy modesto, y mejor si poco conspicuo, lo que pueden hacer las ficciones. A un plazo muy largo. Apunta a los otros pero depende de móviles oprobiosamente personales. Yo, al menos, desde que empecé estas notas no dejo de tirar de la imagen del hombre que lloraba oliendo un ramito de fresias. Así que para suspenderlas, y en homenaje a la improvisación musical, voy a recordar una canción que (en un concierto en vivo) David Byrne cantó a voz en cuello y en paulatino estado de euforia: *We're in the road to nowhere*. Bueno, no es tan poco. "Vamos hacia ninguna parte". ¿Nos acompañan?

SOBRE LA BIBLIOGRAFÍA

Esta serie de notas fue escrita a comienzos de 2014, y una versión se publicó en el número 30 de la revista *Otra Parte*. Desde entonces se han publicado muchas obras de narrativa que podrían citarse en distintos pasajes. Las que aquí están mencionadas son:

ADOLPHSEN, PETER. *Brummstein/Machine*. Trad. Blanca Ortiz Ostalé. Madrid: Lengua de Trapo, 2011.

CUCURTO, WASHINGTON. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2003.

CARRIÓN, JORGE. *Los muertos*. Barcelona: Mondadori, 2011.

ZOOEY, J.P. *Los electrocutados*. Barcelona: Alpha Decay, 2011.

FOSTER WALLACE, DAVID. *La broma infinita*. Trad. Marcelo Covián. Barcelona: Mondadori, 2011.

REJTMAN, MARTÍN. *Tres cuentos*. Buenos Aires: Mondadori, 2012.

Ejemplos de imaginación argumental contemporánea pueden encontrarse en las obras de Jean Echenoz, César Aira, Vladimir Sorokin, Kelly Link, Rodrigo Fresán, Michael John Harrison, Hebe Uhart, Rupert Thompson, Svetislav Basara, Liudmila Petrushéskaaia, Sérgio Sant'Anna o Jim Dodge, entre otros, y por solo nombrar escritores vivos. Desde luego, en las de Thomas Pynchon. Pero también en el realismo pertinaz y denodado de Karl Ove Knausgård.

Entre las últimas innovaciones formales en castellano y en papel: *La filial* (2012) de Matías Celedón, una fantasmagoría político-burocrática compuesta enteramente por párrafos estampados en la página con un sello de tipos removibles; de Juan Terranova, Pablo Katchadján,

Lola Arias, Leonardo Oyola e Iván Moiseef, *Mental Movies* (2010), relatos de cinco escritores, en diez mil caracteres, de las películas que “filmarían si tuviesen todo el presupuesto de Hollywood”; impresos en los respectivos pósters y musicalizados.