

PRIMERO PUBLICAR, DESPUÉS ESCRIBIR O DEL GIRO HACIA EL PROCEDIMIENTO EN TRES EJEMPLOS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Andrea Cote-Botero

University of Texas at El Paso

Recibido: 03 - noviembre - 2015, aprobado: 01 - diciembre - 2015

Resumen

Este artículo estudia tres ejemplos relevantes de una tendencia de la literatura contemporánea que llamo “el giro hacia el procedimiento”. Esta noción se refiere a una manifestación en el arte de las últimas cuatro décadas según la cual los artistas exhiben el proceso de creación artística como un producto en sí mismo, al tiempo que se involucran en el diseño de prácticas alternativas que cuestionan los límites en las campos y las disciplinas del arte. A través del análisis de un corpus de textos y performances de Cesar Aira, Mario Bellatin y Arturo Carrera este artículo explora el giro hacia el procedimiento como una poética de la literatura como proyecto, donde el libro aparece como una manifestación inconclusa de una ocurrencia más amplia.

Palabras clave: César Aira, Mario Bellatin, Arturo Carrera, estética relacional, giro hacia el procedimiento, estación Pringles, escuela dinámica de escritores, nuevas vanguardias latinoamericanas.

Abstract

This article studies three relevant examples of a tendency in contemporary literature that I called “the procedural turn”. This notion comprehends a manifestation in the art of the last four decades where artists exhibit the creative process as an artistic product in itself while engaging in the design of alternative practices that challenge the limits between artistic fields and disciplines. Through the analysis of a corpus of selected books and performances by Cesar Aira, Mario Bellatin and Arturo Carrera this article explores the procedural turn as a poetics of literature as a project, where individual books are seen as unfinished manifestations of a wider performance.

Keywords: Cesar Aira, Mario Bellatin, Arturo Carrera, relational aesthetics, turning to the procedure, Pringles station, writers dynamic School, new latin american vanguards.

“Primero publicar, después escribir”. La frase no es mía, no es literal y no pertenece al decálogo de los diez peores consejos para escritores. Se trata de una premisa del argentino Oswaldo Lamborghini citada por Cesar Aira en su prólogo a las *Novelas y cuentos* de ese autor. La he tomado prestada para presentar un grupo de proyectos representativos de la literatura contemporánea en los que los autores se involucran reflexiva y creativamente en etapas del proceso de producción literaria que están más allá de la función de escritura. Dichas etapas incluyen asuntos como el diseño de métodos de creación, diagramación, circulación, exhibición y venta de libros, entre otras instancias en las que la labor del escritor se continúa y que funcionan como extensiones del texto e influyen en el modo en que una obra es concebida, ya así por el productor como por su receptor.

Expondré brevemente tres casos de esta tendencia, cada uno de los cuales es una propuesta singular entre las que, sin embargo, un principio común avanza, que es el de otorgarle al *procedimiento de escritura* en sí el valor que el común denominador de la literatura del siglo XX había reservado tan sólo para el producto. He elegido estos tres autores en particular porque en su trabajo la estética del procedimiento se manifiesta de diversas maneras: el primero, el escritor argentino César Aira, continúa teniendo al libro impreso como formato privilegiado de difusión. El segundo, Mario Bellatin, involucra en su obra la producción fotográfica, el performance y, al igual que el tercero, el poeta argentino Arturo Carrera, ensaya además el diseño de instituciones artísticas a las que consideran una prolongación de su escritura. Estos escritores de ficción y poesía constituyen ejemplo de una poética de transformación en la literatura contemporánea que llamo del *giro hacia el procedimiento* y que conlleva una mirada crítica sobre las dinámicas de producción y circulación que determinan la cultura literaria en el presente.

1. Cesar Aira o de la Aceleración

En 1998 Aira publicó en el periódico *La Jornada Semanal* de Buenos Aires un breve ensayo titulado “La Nueva escritura” en que afirma: “Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¿Como si no hubiera bastantes ya!”. Como si tuviera enfrente el formulario de un periodista literario típico: “¿Qué hay de nuevo en la escritura?, ¿Ha muerto ya la novela?, serán capaces los poetas de innovar” Aira escribe categóricamente: “Cuando una civilización envejece, la alternativa es seguir haciendo obras, o volver a inventar el arte” y más adelante: “Si el arte se había vuelto una mera producción de obras a cargo de quienes sabían y podían producirlas, las vanguardias intervinieron para reactivar el proceso desde sus raíces, y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado al resultado” (*La Nueva*, 165-166).

De la mención de las vanguardias como horizonte histórico en que el arte ha pensado radicalmente sus formas de aparición y producción, Aira abstrae un concepto-instrumento, esto es: por encima del mito de la originalidad de las vanguardias destaca la vigencia de una escritura experimental basada en la renovación

de los procedimientos. Para el caso de la novela hay sólo dos formas de continuar con el arte de narrar historias una vez se ha establecido ya lo que Aira llama “novelista profesional”, sus alternativas son ambas igualmente melancólicas:

seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o intentar heroicamente avanzar un paso o dos más. Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años: mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola (166).

Esta afirmación inexacta, categorica y provocadora quiere dar lugar a decir que la única alternativa que resta es la vanguardia, entendida como el ejercicio de prácticas y métodos llamados a devolverle al arte la “facilidad de factura que tuvo en sus orígenes” (165), dice Aira, pues para él Vanguardia es un sinónimo de origen del arte.

Pero no se trata de celebrar todos los procedimientos de la vanguardia, tan sólo la velocidad de elaboración como estrategia liberadora de posibilidades literarias. En un texto en que presenta la obra del quien él considera uno de sus maestros: Oswaldo Lamborguini, Aira insisten en este asunto y afirma:

Oswaldo tenía un método para escribir cuando, por alguna razón, “no podía escribir” consistía simplemente en escribir una pequeña frase cualquiera, y después otra, y otra, hasta llenar varias páginas. Algunos de sus mejores textos (como la mañana) están escritos así. (Oswaldo, 8).

Es claro que este *método* es una reelaboración de la *escritura automática* que practicaron los surrealistas como Bretón. Aún a pesar del adjetivo distractor del título del ensayo de Aira La “nueva” escritura, es evidente que lo que plantea es un regreso. De hecho, Aira participa de una característica de la actual producción literaria que consiste en la re-utilización de géneros “tradicionales” (el policial, la novela de aventuras, el diario o la carta, este último tipo tan naturalmente recuperado en la manía epistolar del correo electrónico). Recuperar la intensidad que en el arte diluye el agotamiento de las repeticiones ya no es necesariamente anhelar la ruptura como futuro radical, es más bien procurar un destello en la cita con el pasado, una especie de *vintage* de la literatura.

Por eso es que en este y otros ensayos Aira insiste en contar la historia de los precursores del método de *aceleración*, de quienes dice cosas que, como en el caso del prólogo a Lamborguini serían aplicables casi completamente a su propia obra. De esta forma no sólo intenta darle al lector claves con la que quiere que se lean sus libros, sino que también se ubica en relación a un linaje de artistas; primero de la vanguardia internacional como Duchamp o John Cage que también decía que: “el arte es hacer una cosa y luego otra y otra y otra” (La Nueva, 4), y luego en un tronco argentino al final de la ruta de Felibesto Hernández, Lamborguini, Macedonio Fernández o Roberto Arlt. Entonces hay que hacerse dos preguntas obligatorias: ¿cómo se reflejan esos principios teóricos en los libros de Aira en particular? y ¿cuál es la singularidad o el aporte, si lo hay, de este autor con respecto a sus precursores?

En la obra de Aira la aceleración como procedimiento artístico es antes que nada un tema para las ficciones. En casi todos sus textos encontramos momentos en que se habla de querer reproducir en la escritura la velocidad del pensamiento, como si el texto fuera la transcripción de su mente; hay un encadenamiento hipertextivo de las frases y también de las ideas; por una parte se combinan oraciones rítmicas con puntos suspensivos que dibujan los balbuceos de la mente. Y por otra, las historias se suceden con una lógica atropellada. En múltiples ocasiones Aira ha sostenido el mito de que no edita ni planea lo que escribe y el desarrollo de sus tramas parecería confirmarlo: sus personajes cambian de género, de espacio o de época sin mayor aspaviento y en sus historias hay causalidades delirantes que fluyen hacia enredos tales que a veces se requiere de soluciones fulminantes para salir de allí. Por eso abundan los apocalipsis súbitos y los *deus ex machina* que vienen a cerrar todos los círculos, como ese gusano gigante clonado de una corbata de Carlos Fuentes que arrasa todo al final del *Congreso de Literatura*, en uno de estos típicos cierres que Reinaldo Laddaga ha atinado a llamar en su libro *Espectáculos de realidad*: “los desastres de pacotilla de Cesar Aira” (123).

La necesidad de que cada escritor cree su propio procedimiento es además otro tema común de este autor que obsesivamente incluye en sus libros anécdotas de un escritor-personaje cuyo nombre suele ser Cesar Aira y que está siempre inventando formas de hacer los libros. En *El Volante* (1992), por ejemplo cuenta:

Estoy usando el método llamado, a la inglesa, de “stencil”, “extensil” dirán ustedes, para imprimir luego con un mimeógrafo... era necesario hacer un original dactilografiado... Ahora, como yo no tengo máquina de escribir, hago esas incisiones a mano, con un alfiler, imitando lo mejor que puedo la tipografía de un impreso (44-45).

También es común encontrar historias de artistas de otras disciplinas obsesionados con técnicas creativas basadas en la aceleración. En una de sus novelas *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2005) se narra el viaje que por la pampa argentina realizaron el pintor Johann Moritz Rugendas y su estudiante Krausse. Un accidente en el caballo desfiguró la cara de Rugendas, alterando también sus funciones nerviosas lo que hizo que viera y sintiera diferente. Fue así que apareció el desafío para su lápiz y se vio obligado a crear un nuevo procedimiento. Rugendas, quien perdió la capacidad del preciosismo pictórico, implementó entonces la “práctica novedosa del boceto al óleo”, y sin saberlo, claro, inventó el impresionismo (50).

Como he mencionado ya, hay una particular inflexión en resaltar que el descubrimiento del procedimiento sea personal, aún si éste llega a parecerse mucho al de otros. A diferencia de otras poéticas del procedimiento, como por ejemplo la de los poetas del movimiento francés de Oulipo, que privilegiaban la abstracción y estabilización de ejercicios y prácticas para uso general, aquí se trata de lo contrario. El encuentro con el mecanismo subjetivo, las circunstancias de elaboración, el estudio, la vida propia, y demás son lo particular de cada autor, constituyen su personal diseño y su creación misma.

Otro de los asuntos en que se manifiesta el método de aceleración en Aira, y en esto puede distinguirse en algo de sus precursores, es el llevar la velocidad de

la escritura a la publicación. Los que estén familiarizados con el quehacer del argentino saben que se caracteriza por su prolijidad: ha publicado más de 80 títulos, diez de los cuales son ensayos y uno un extenso diccionario de autores latinoamericanos. Las novelas, sin embargo, no superan casi nunca las 100 páginas y se van publicando a razón de 2 a 4 por año. Ha dicho además que las escribe como parte de una especie de diario ya que las nutre con los datos de su vida cotidiana, por lo que las consulta si se olvida de cuál era el nombre de su segundo perro o de la calle donde vivió en los 90. Casi todos estos libros, además, incluyen dos fechas: la de la edición, como es la costumbre y al final del texto la del momento en que terminó de escribirse. En ese sentido el proyecto se va pareciendo más a un blog que a una novela por entregas a lo Balzac, pues la periodicidad discontinúa, la brevedad y la celeridad hacen sentir que se trata de *entradas*, sobre las que se podrá volver eventualmente. Los autores como Aira o Bellatin son expertos en re-publicar sus novelas con otros títulos, cercenadas o alteradas.

Por otra parte, el archivo que construye Aira no está necesariamente claro, es posible enlistar sus libros pero es mucho más difícil y es, además, innecesario leerlos todos. Muchas de sus novelas son completamente desconocidas fuera de la Argentina, tuvieron un tiraje mínimo en ediciones cartoneras, mientras otras, las más famosas como *Cómo me hice monja* (1993) o *El mago* (2002), han sido impresas por Mondadori o Anagrama. Mientras que Balzac concibió un plan de escritura en que cada uno de los libros sería parte de una sola obra pero también cada uno aportaría al proyecto general de construir el panorama de las condiciones de vida de una época; Aira concibe un macro plan de escritura en el que, sin embargo, no hay relaciones temáticas entre cada una de las piezas. Ni personajes que se desarrollen o se complementen, ni ciudades o épocas que se observen desde varios ángulos; su lógica del desarrollo es la de *escribir una cosa y luego otra y otra*, al modo Cage, y se puede pensar incluso que eso que se proyecta como el contenido no de sus libros sino de su obra es un asunto postergado. Así justamente pensó Macedonio Fernández que sería la novela por venir:

“Un esquema de novela para llenar, como un libro para colorear (...) un género nuevo y promisorio: no las novelas, de las que ya no puede esperarse nada, sino un plano maestro para que las escriba otro (...) Uno comprará los libros para hacer algo con ellos, no sólo leerlos o decir que los lee” (Prieto, 15).

2. Mario Bellatin o escribir sin palabras

Mario Bellatin posee una obra casi tan prolífica como la de Aira, sólo que además de libros en formato tradicional ésta se extiende a las materialidades de la imagen y la performance. Desde sus inicios como escritor su obra ha sido una pregunta constante por el modo en que la literatura se hace material y conceptualmente. En 1989 su primera novela *Mujeres de sals*, apareció en el contexto de estas reflexiones. Para ahorrarse el calvario de tantos escritores inéditos que envían decenas de manuscritos a editoriales y concursos o esperan pacientemente a tropezar con la persona apropiada en el momento justo, Bellatin eligió un sistema de bonos de pre-publicación que replicaba el modelo de la recaudación de fondos que se usaba en Lima para dar curso a otro tipo de proyectos como las famosas

“polladas”¹⁶⁵. Se imprimieron una serie de tarjetas de invitación que por el valor que luego tendría cada ejemplar permitieron publicar el libro en la Editorial Lluvia. Vendió 800 bonos. El canje entre el bono y el libro se llevó a cabo el día de la presentación. Como se trataba del primer libro uno podría decir que el escritor se inventó antes que la novela. Nadie había leído una sola línea, y ya estaba toda vendida, el libro habría podido publicarse en blanco. Sin duda que hay aquí una forma de lo que constituye *Primero publicar, luego escribir*.

El gesto de Bellatin me hace pensar en los dos últimos cursos que Roland Barthes dictó en el Colegio de Francia, cuyas transcripciones se publicaron bajo el título de *Seminario de Preparación de la Novela* (2005). Allí, Barthes se detiene en un asunto de vital importancia para el escritor, nos recuerda que toda escritura viene del deseo, en particular de uno que nace del acto de lectura misma: “Si escribo es porque he leído, nos dice, escribir empieza siempre como una esperanza, recuerda las bellísimas palabras de Balzac: la esperanza es una memoria que desea. Distingue al escritor que ese deseo preceda y permanezca como tal, que se sienta incompleto, indomable.” Por eso Barthes invita a: “seguir la obra desde su proyecto hasta su realización: del Querer-Escribir al Poder-Escribir, o del Deseo de Escribir al Hecho de Escribir” (185).

Imaginemos entonces esta otra apuesta de Barthes, que escribir pueda ser un verbo intransitivo, no un deseo de objeto, no escribir *algo*, sino dejar la huella de un anhelo incompleto. Escribir para seguir intentando y pensarse siempre en el libro por venir. Creo, junto con Barthes, que no de otra manera puede hacerse una obra. Entonces tiene sentido pensar cuándo es que inicia la obra y es allí donde estos autores de los que hablo son ejemplos de una celebración del proceso, esa obra que vibra antes de su realización, *la preparación* que cierta modernidad quiso esconder o velar como quien cubre las trazas de un acto de magia. Es cierto que tenemos muchos ejemplos de autores que cuentan en sus textos las motivaciones, los tropiezos de la investigación y los desvaríos, pero me refiero sobre todo a moverse un paso adelante, ofrecer la obra que no fue, lo que no tendrá lugar, el deseo que permanece como deseo.

En la obra de Mario Bellatin veo claramente la exploración de este asunto, primero como temática de sus libros y paulatinamente como una acción. Uno de los casos en que el proceso sin resultado es celebrado son sus historias de fotos sin revelar. Para citar sólo uno de los libros en que esto aparece me referiré a *Biografía ilustrada de Mishima*, un libro del 2009 que relata algunos eventos póstumos del escritor japonés. Mishima, quien atormentado por la fatalidad de vivir sin cabeza decide iniciarse en la fotografía, elige para eso no una máquina moderna de reproducción instantánea sino una rudimentaria, parecida a la que tuvo en la infancia, una cámara de rollo cuyos resultados jamás se revelarán. ¿Para qué sirve esta pantomima? piensa uno, ¿qué será lo que aporta? Así es cómo dice que funciona el simulacro de fotografiar:

Realizando uno de esos simulacros descubre, lo ha intuido mientras miraba a través del visor de la cámara, que tanto el señor como la señora de la casa realizan un

165 Tradicional fiesta popular en la que se cocinan platos a base de pollo con el fin de recaudar fondos para un grupo de personas o una actividad específica

oficio determinado. Ambos son peritos en cierto asunto. Esa igualdad de funciones no se muestra de manera evidente. Se supone que se revela sólo si se mira a través del visor, si se observa por la mirilla, siempre y cuando no se tenga la menor intención de efectuar ningún disparo. Se descubrirán entonces pequeños detalles, movimientos sutiles y decisivos, que únicamente mostrarán su real dimensión cuando las acciones que se aprecien a través de la lente queden congeladas en la memoria... por el visor es como se descubren las verdades ocultas. (128)

A partir de esta elipsis, el relato indaga en estrategias que liberan la fotografía de la labor de copia, y desatan, en cambio, su capacidad para inducir experiencias de la representación, gestos que significan por sí mismos, que son la obra. De manera que lo representado no es una forma sino una plata-forma y también un comentario de lo posible. Ya Borges había hablado de hacer el simulacro de narrar. En su prólogo a *Ficciones* escribió: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros... mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario”. (13) Bellatin, por su parte, ensaya otra imagen aparentemente imposible, la de convertirse en escritor sin escribir, como tomando fotos sin tomarlas apuesta por una pedagogía de la escritura en potencia. Me refiero a *La Escuela Dinámica de Escritores*, un proyecto que el autor inició y dirigió en la Ciudad de México entre los años 2002 a 2009. El funcionamiento de esta escuela, que se ubicó en los salones de la casa refugio para escritores exiliados, incluía algunas clases con autores reconocidos como Sergio Pitol, cuyo estudio visitaban los alumnos periódicamente, pero convocaba también a artistas de otras disciplinas que hacían de maestros para los autores. Dichos artistas abordaban cuestiones de danza, fotografía o artes dramáticas. La idea era producir la circunstancia de reunión de un taller de escritura tradicional pero con otro énfasis. En esos talleres todo estaba permitido, la única prohibición era la de escribir.

Al final del proyecto apareció un libro titulado *El arte de enseñar a escribir* (2007) que incluye testimonios de los maestros, así como una antología de algunos textos de los alumnos. En el prólogo que escribe Bellatin se exponen los principios del proyecto: generar un espacio en que antes que libros se produjeran, sobre todo, experiencias de creación. En términos objetivos la Escuela fue un diseño institucional desarrollado alrededor de la formación de una comunidad, un experimento de las relaciones cuyos resultados es posible conocer sólo parcialmente pues se requiere un nivel de acercamiento mayor para percibirlo no sólo como objeto sino como un evento que informa de las preocupaciones de artistas y mentores y de una comunidad literaria en general. Estos proyectos institucionales donde el autor es también gestor de espacios para la creación se integran a la obra de éste del mismo modo en que lo haría otra novela, Bellatin reclama su autoría diciendo: “A la Escuela Dinámica de Escritores la considero como un texto más. No advierto diferencia entre su estructura y potencialidades y alguno de mis libros”. (*El Arte*, 9)

Son pocos los autores en los que el *giro hacia el procedimiento* se manifieste tan categóricamente como en el caso de Bellatin, pues éste pretende cubrir todas las fases del sistema de lo literario. Un proyecto suyo más reciente reúne toda la simbología de este anhelo. Se trata de un trabajo llamado *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, que fue presentado en la exhibición de arte Documenta en Kassel en el

año 2013. Una especie de maqueta de un circuito del libro, inspirada en el Museo Portátil de Duchamp¹⁶⁶ miniaturiza y concentra un circuito del arte. Los principios generales del proyecto de *Los cien mil* se encuentran expuestos, en un cuadernillo publicado en Kassel en 2011 como material introductorio a la exposición. La publicación incluye una breve descripción del proyecto de *Los cien mil* y una lista numerada de posibles tópicos de los libros por venir. Lo que hizo Bellatin fue crear su propio sello editorial, un sistema de impresión de sus libros a partir de una máquina tipográfica rudimentaria que se encuentra en su propio estudio. Todos los volúmenes tienen la misma apariencia: tapas blancas de igual formato, selladas con una estampilla de la colección, una huella digital de Bellatin en la contratapa y una frase en la solapa que dice: *Este libro no es gratuito*. Se proyecta elaborar un número de mil ejemplares para cada título, a cada ejemplar le distingue un número serial que dentro de *Los cien mil*, le convierte en una pieza única. Adicionalmente, para almacenar los libros se ha acondicionado el estudio del autor con una estantería diseñada a medida de los volúmenes. Para la exhibición y venta fuera del estudio se ha construido una maleta de madera que le permite transportar, mostrar y vender su obra en presentaciones literarias, lecturas, ferias y hasta en estaciones de tren. Dicha maleta contiene ya todos los libros escritos y por escribir de Bellatin, la maleta es la obra total de la que habla Barthes, el contenido es subsidiario, la simbología del proyecto es lo que cuenta.

Estos proyectos contemporáneos de escritura proponen una rearticulación de las relaciones de producción, difusión y socialización, por lo demás una reorganización de los roles entre autor, editor y distribuidor, ya no sólo una movilización de los sujetos de la escritura o los objetos a propósito de los cuales escribimos; sino una reformulación de la práctica entendida como procedimiento total que incluye producción, circulación y recepción; todas partes del proceso de construcción textual que son interrogadas creativamente y reflexivamente y que invitan a pensar que la historia de la literatura es la historia de su envío.

3. Estación Pringles, centro de utopías realizables

Arturo Carrera es un poeta argentino reconocido por ser junto a Nestor Perlongher uno de los nombres más importantes de la literatura del Neobarroco argentino, claramente influenciada por la escritura del cubano Severo Sarduy. Dentro de los libros de Carrera destacan su poemario *Arturo y Yo* (1980) y uno más reciente titulado *Potlach* (2004), Carrera pertenece además a un grupo de artistas argentinos liderados por Roberto Jacoby que en los años setenta hicieron parte del colectivo *Tucumán Arde*, que reunió artistas de diversas disciplinas para hacer intervenciones públicas que sirvieron para la crítica social y política.

166 Un proyecto realizado por Marcel Duchamp entre 1935 y 1941 que consistió en incluir sesenta y nueve reproducciones miniatura de sus más conocidas obras en una caja que se transporta en una valija, que además hace las veces de "museo portátil". La fabricación del artefacto requería gran cantidad de trabajo artesanal del cual se ocupó el mismo Duchamp, quien inicialmente ensambló un total de veinticuatro valijas (de un número proyectado de 300) que al desplegarse se transformaban en estanterías de exhibición para las mini-piezas.

Ese proyecto surgió en ocasión del cierre de los ingenios azucareros al norte de Argentina en la provincia de Tucumán, lo que dejó sin posibilidades de subsistencia a un importante número de trabajadores. Los artistas que menciono decidieron desarrollar en la ciudades de Rosario y Buenos Aires una instalación que con materiales visuales, cartas, folletos y grabaciones recogidas por ellos mismos entre los miembros del sindicato del Ingenio, sirvieron para crear una suerte de capsula de realidad, capaz de transportar el clima de los hechos como nunca fueron reportados por los medios de comunicación. Los asistentes a la exhibición eran recibidos por el saludo de una pancarta de entrada que decía: *Bienvenidos a Tucumán, Jardín de la Miseria* (Massota, 125).

Además de haber hecho una importante labor de crítica a los medios de comunicación y las políticas de gobierno, *Tucumán Arde* funcionó como laboratorio para ensayar las posibilidades que comunidades artísticas autogestionadas representan para sus distintos actores y para la apertura de rutas del arte en general. Sin ir más lejos, la experiencia previa de *Tucumán*, entre otros proyectos análogos de los setenta, sirvió de modelo para la aparición de colectivos literarios que a partir de la crisis económica del 2001 en Argentina y ante la escases de recursos de todo tipo surgieron para ensayar la posibilidad de hacer arte a partir de lo disponible, esto es, los recursos personales y los restos de la cultura del bienestar y el derroche. Apareció así, por ejemplo, la editorial *Eloísa Cartonera*, una de la más reconocidas de las cartoneras latinoamericanas, editoriales locales que sirviéndose de cartón usado y de una fotocopidora elaboran libros de bajo costo con la colaboración de artistas y no artistas, en el caso argentino, de escritores y cartoneros que se aliaron para poner en marcha una cultura de producción. En su libro titulado *Estética relacional* (2002), el curador francés Nicolas Borriaud sostiene que: “Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las “formas”, deberíamos hablar de “formaciones”... El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no (6).

El más reciente *impulso relacional* en la literatura contemporánea dialoga pues con la necesidad constante de la literatura de pensar el diagrama social en el que ésta se produce, es decir, pensar su condición histórica que se alimenta de los recursos y preocupaciones de una época. La estética del procedimiento hoy se nutre de los movimientos sociales de redes, sus dinámicas de asociación y sus políticas de encuentro. Nos encontramos en un momento histórico en que una vez más, ante las preocupaciones comunes asociadas a emergencias de carácter global y a la pérdida de confianza en las instituciones de gobierno y los relatos de identidad nacional, la literatura genera como en otros momentos urgentes, espacios de reunión y reconocimiento transnacional que desde la creación verbal proponen un territorio liberado para el ejercicio de un *sentido común*.

Es en este contexto donde quiero ubicar *Estación Pringles*, un proyecto fundado por Arturo Carrera en el 2006, que consiste en la apertura de una casa, espacio habitacional temporal, dedicado a alojar a escritores en proceso de creación y a realizar actividades que no necesariamente exhiben productos literarios sino que celebran las prácticas que motivan experiencias físicas con el lenguaje.

Dentro de estas actividades están las jornadas para la recuperación del desterrado arte de la declamación. Poetas y amantes de la poesía son invitados a memorizar los textos de otros y a entregar sus propios textos para que sean expuestos a la modulación pública, a la inflexión y los tropiezos de la voz. Sobre esto ha escrito Carrera: “aún queda mucho por obtener en el terreno de la declamación. Cada nuevo poema exige una revisión de los recursos sensibles y, por qué no, técnicos disponibles para abordarlos. Toda la poesía se pueda declamar, porque la declamación, en todos los tiempos ha sido útil para darle vida, relieve, brillo u opacidad a los versos de innumerables poetas (*Estación, 1*).

De la misma forma en que lo hacía Bellatin en su Escuela Dinámica, también Carrera ensaya en Pringles una pedagogía alternativa que en el caso de las jornadas de declamación justifica diciendo:

lo poético sería aquello que deseás aprender, pero de otro, gracias al otro, por medio del dictado —digo yo— de la memoria, aquí y allá, allá (en la infancia) y aquí ahora (en la otra infancia). ¿Qué quiere decir retener de memoria una forma absolutamente única? ¿Un afecto que no se desprende? En el deseo de esta “no-separación absoluta” respirás el origen de lo poético (*Estación, 1*).

Otro de los experimentos realizados en Pringles es la experiencia *Prueba de Soledad en el Paisaje* una convocatoria para poetas menores de 35 años, de los cuales cuatro son elegidos para residir 4 semanas en Quíñihual, a 550 km de la ciudad de Buenos Aires. El objetivo es trasladarles a un paraje rural para vivir lo que sus gestores llaman una “experiencia de creación poética en contrastación con la llanura pampeana” (*Estación, 2*), para así experimentar en carne propia aquello que Antonio Machado hizo tangible en *Campos de Castilla* y Juan L. Ortiz *En el aura del sauce*. Los resultados de la experiencia son publicados, pero no hace falta que lo escrito sean poemas, también puede tratarse de un diario, un relato breve o un simple cuaderno de notas de la experiencia de convivencia.

Al igual que sucede en el caso de Bellatin, es la persona de Carrera la que actúa como presencia nodal alrededor de la cual se genera el proyecto. A medida que estas iniciativas avanzan y crecen los fundadores tienen menos agencia y control y el concepto empieza a independizarse; no obstante, la noción de autoría singular o colectiva que hace las veces de motor o punto de emanación parece haber sido, al menos en estos casos, fundamental en el principio. En *Estación Pringles*, concretamente, el poeta fundador ha tomado el papel del voceador y se ha puesto a expandir la noticia de la comunidad. Así dice Carrera en su poema Casa del Fauno:

Vengan a Pringles —ya sé,
no es Delfos.
Pero a tres cuadras de mi casa,
por la calle Stegmann,
hacia el sur,
está el arroyo.
(...)
Mi asegurada lejanía entonces
es la promesa:

¿vendrán?
—y el deseo, como en cada uno,
en relación infinita al arroyo
al árbol y a la casa,

(Fragmentos)

(De Arturo Carrera)

Los artistas se convierten en gestores de su propio trabajo y del de otros y proyectan diseños de asociación que se nutren de los recursos disponibles en lo local para crear estas comunidades, pequeñas republicas de leyes propias, sustentadas por algunos fondos personales, exiguas donaciones (al menos en el caso de la poesía) de instituciones culturales, entre otras prácticas solidarias. Estos proyectos se conectan con el mundo gracias a las tecnologías del presente: difusión digital, redes sociales, visitas e intercambios que se concretan en nuestros contactos de alta velocidad.

Considero que estos proyectos nos permiten hablar de un común denominador que es la idea de una literatura que hoy día aparece como experiencia antes que como discurso. La literatura sigue siendo un campo autónomo pero participa del diseño de modelos de producción, distribución y convivencia. Valorar el proyecto sobre el producto o la obra sobre el libro, involucra un giro que es más bien un acento tanto en las posibilidades que nuevas tecnologías y prácticas sociales traen para la creación, como en la práctica de la comunidad literaria entendida como un ejercicio de la vida en común.

Bibliografía

- Aira, César. “La nueva escritura”. *La Jornada Semanal*. 12 april 1998. Boletín N° 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Universidad Nacional de Rosario, octubre de 2000, pp. 165-170).
- . *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- . “Osvaldo Lamborghini y su obra”. *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.
- . *Un episodio en la vida del pintor viajero*. México: Era, 2006
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1978-1979 y 1979-1980. Trad. Patricia Wilson. México: Siglo XXI editores, 2005.
- Bellatin, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía, 2009
- . *El arte de enseñar a escribir*. (coordinador) México, D.F: Fondo de Cultura Económica: Escuela Dinámica de Escritores, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational aesthetics*. Trad. Cecilia Beceyro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. 1941. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- Carrera, Arturo. *Arturo y yo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.
- . *Escrito con un nictógrafo*. 1972. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- . *Potlatch*. Buenos Aires: Interzona, 2004.
- . Estación Pringles. Centro de utopías realizables. <http://www.estacionpringles.org.ar/>
- Jacoby, Roberto, Eduardo Costa, and Raúl Escari. “Un arte de los medios de comunicación. Un manifiesto.” In Rafael Cippolini, ed. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. 338-40.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2007.
- Masotta, Oscar. “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea.” *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2004. 213-49.
- Prieto, Julio. “Vanguardia y ‘mala literatura’: de Macedonio a César Aira”. http://www.malescribir.de/wpcontent/2007/11/malas_escrituras.pdf.