

Lo(s) material(es) de la literatura: notas sobre técnica e intermedialidad

raúl rodríguez freire¹

248

“El útil, fin de una acción, y al mismo tiempo medio de otra, no solo lleva en sus formas y en su materia las huellas de la dinámica de que es resultado, sino que a través de ella también lleva la marca de todas las actividades en que se ha visto implicado”.

André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (1966)

1. “Inauguró algo que luego se conocería como nuevo *decadentismo* o *animalismo inglés*. Los cuadros de la exposición inaugural de esta escuela eran grandes, de tres metros por dos, y mostraban, entre una amalgama de grises, los restos del naufragio de su barrio. Como si entre el pintor y el barrio se hubiera producido una simbiosis total. Es decir que a veces parecía que el pintor pintaba el barrio y otras que el barrio pintaba al pintor con sus lúgubres trazos salvajes. Los cuadros no eran malos. Pese a todo, la exposición no hubiera tenido ni el éxito ni la repercusión que tuvo de no ser por el cuadro estrella, mucho más pequeño que los otros, la obra maestra que empujó a tantos artistas británicos, años después, por la senda del *nuevo decadentismo*. Éste, de dos metros por uno, era, bien mirado (aunque nadie

¹ Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

podía estar seguro de mirarlo bien), una elipsis de autorretratos, en ocasiones una espiral de autorretratos (depende del lugar desde donde fuera contemplado), en cuyo centro, momificada, pendía la mano derecha del pintor [...] El nombre de este pintor era Edwin Johns y se había cortado la mano derecha, la mano con la que pintaba, la había embalsamado y la había pegado a una especie de autorretrato múltiple” (BOLAÑO, 2007, p.76 - 118).

2. Creo que este fragmento anuda tres importantes cuestiones para pensar el arte a contrapelo de su idealidad (esto es, de su metafísica autonomía), que es, veremos luego, como se lo ha venido pensando desde la llamada “modernidad”, incluso cuando se lo trabaja en su actual modalidad *post*. Pero antes de adentrarnos en nuestra lectura es necesario explicitar dos precauciones que podríamos llamar metodológicas, y que han guiado la escritura de este ensayo. Una reconoce que toda pretensión de originalidad es producto de la ignorancia o del olvido (Borges), de manera que lo que aquí se pretende es tan solo recordar que las “problemáticas” y “fenómenos” que “hoy” asedian nuestro trabajo no son más (pero tampoco menos) que un eco de otros tiempos: *captar no su novedad, sino su singularidad es la tarea de la crítica*. A partir de la misma emergencia de eso que todavía reconocemos bajo el nombre de “literatura” no solo se ha pensado su “relación” con el sonido y la imagen, *sabemos que siempre ha sido sonido² y ha sido imagen, esto es, grafía.³* Además, giros visuales se reconocen desde el origen de la geometría, de manera que no existen motivos para creer que nuestro tiempo se puede sustraer a la historia. La segunda

249

² Y lo sigue siendo, por ejemplo, en el *Finnegans Wake* de Joyce, aunque la operación del sonido se haya modificado, pero nunca tanto. En su famoso ensayo titulado “Dante... Bruno. Vico.. Joyce”, Beckett recuerda que el *Work in Progress* (que dará lugar al *Finnegans Wake*) “No es para leer, o más bien no es solo para ser leído. Es para ser visto y oído” (2008, p. 39). Baste recordar sus primeras líneas (aunque quizá sea suficiente *oir* la primera palabra para reparar en la musicalidad): “riverrun, pastEve and Adam’s, fromswerve of shore tobend of bay, bringsusby a commodiusvicus of recirculation back toHowthCastle and Environs”.

³ *La filial*, novela de Matías Celedón (2012), explicita la condición visual, material y técnica de la literatura, condición que la naturalización de la escritura y la homogenización de la grafía maquina/virtual llevan al olvido. Empleando tinta negra y roja sobre hojas de actas, un funcionario que ha quedado encerrado junto a sus colegas en la oficina donde trabaja, documenta (inscribe, registra) con un timbre (marca Trodat) la sicosis que la situación va produciendo.

precaución indica que no hay imagen mental sin imagen-objeto (productiva tesis de Bernard Stiegler), cuestión que diluye los límites entre una imagen y su textualización. Lo comprueba, a modo de ejemplo, la representación de un guanaco realizada por Antonio de Pigafetta (en 1536), animal que nunca visto antes por europeo alguno, estaría conformado por, o mejor dicho sería la suma de una “cabeza y orejas de mula, el cuerpo de camello, las patas de ciervo y la cola de caballo, cuyo relincho imita” (PIGAFETTA, 1970, p.22). La ciencia-ficción opera de la misma manera, pues su futuro se construye con imágenes pretéritas. *Star Wars* figura al ejército de Darth Vader a partir del imperio romano, mientras que el Halcón milenario se arregla a golpes cuando tiene problemas para viajar a la velocidad de la luz. Incluso *Matrix* retorna al tiempo tribal (o platónico) en Sion: en una caverna iluminada por antorchas y a golpes de tambor, cuerpos en su mayoría negros, semidesnudos y descalzos, danzan orgiásticamente antes de confrontar la virtualidad de la “realidad”. Los ejemplos podrían multiplicarse infinitamente no solo desde *Metrópolis*, sino incluso desde *Frankenstein* o *El moderno Prometeo*.

250

3. Las cuestiones centrales del fragmento con que abrimos este texto refieren, primero, a la noción de *soporte*, que en este caso consiste en el cuadro o autorretrato de Johns, pero que como tal también implicaría o contemplaría la grabación de una performance, una novela, el teléfono, el periódico, una carta, una postal, un correo electrónico, un rayado en el baño, etc., etc. El soporte es, por tanto, una materialidad que posibilita la inscripción de gestos susceptibles de una transmisión que de efectuarse se denominará *memoria* (que André Leroi-Gourhan denominará cadenas operatorias), lo que nos lleva a la cuestión del *documento*, que no es otra cosa que la de la *reinscripción de gestos sobre una superficie, material o virtual*. Lo que corrientemente se denomina documento se produce por y *opera*, para el caso que nos convoca, bajo los requerimientos de una escritura heterogénea que lo toma a su cargo; sabemos, por ejemplo, que una misma “noticia” será empleada de manera distinta (singular) si se la utiliza para escribir historia, crónica o ficción, y de ello depende, en consecuencia, la forma en que deberá leérsela. Considérese al respecto

incluso una *figura* como la de Mariana Callejas, personaje de una crónica de Pedro Lemebel, ficcionalizada luego por Bolaño en una novela, *Nocturno de Chile*, e historiada en *La historia oculta del régimen militar*. Lo mismo sucedería con una pintura contemplada por dos escritores. La *Venere con organista* (también conocida como *Venus recreándose en la música*), de Tiziano, es considerada como epítome de la contemplación espiritual por Paul Claudel, mientras que Philippe Sollers ve en ella una voluptuosidad que levanta la imaginación sexual del espectador. A este tipo de textualización de una imagen por lo general se le llama *écfrasis*, nombre no muy acertado si se tiene en cuenta nuestra segunda precaución metodológica. Para nosotros se trata más bien de una relación intermedial,⁴ relación que subsume (no hace desaparecer) incluso a la intertextualidad, pues un libro no solo se materializa a partir de la referencia a otros libros, si bien tal operación es la que da lugar a una memoria particular. Un libro es un soporte (como un nudo) que guarda las marcas o huellas de múltiples y heterogéneos medios, las cuales una vez inscritas resultarán transformadas, pues su rol, si se quiere, así como su materia (e incluso su temporalidad) han cambiado gracias a una técnica escritural —en ningún caso transparente ni inmaterial— que la intermedialidad explícita, al resaltar que tales huellas, exteriores y anteriores, son sometidas a un proceso de textualización.

4. De manera que la reunión de un soporte y de una memoria permitirá pensar a la literatura en tanto escritura *ficcional*, pero desde siempre “heterónoma” e imposible de considerar como tal si se oblitera su condición intermedial y la forma en que se la lee. Por cierto, con “heterónoma” no quiero señalar, como hace Roberto González Echevarría, que la literatura quiere ser otra cosa, como por ejemplo discurso legal o antropológico. No, la ley de la literatura es no tener ley —del género—. La literatura es una

⁴ Se entenderá por intermedialidad la propuesta esgrimida por Silvestra Mariniello: “El espacio de la intermedialidad es el espacio híbrido donde el discurso se abre a lo visible y la visualidad se convierte en discursiva en un movimiento que perturba la construcción lingüística y filosófica que las tenía separadas. La intermedialidad es diferente a la intertextualidad o la interalteridad, ya que ella implica la centralidad de la técnica en la comprensión de dinámicas diferentes. Al concentrarse en el *medium*, la intermedialidad no puede ignorar la superficie sobre la que la letra toma forma, ni la base material del *medium*, las modalidades de transmisión, la materialidad de la comunicación; no puede tolerar la abstracción, ni las oposiciones binarias”. (2009, p. 77)

forma que no debe restringirse a la idea de pacto (sino más bien a sus condiciones de posibilidad), ni partir de preconcepciones (sino, al contrario, desde la obra misma, quizás explorando atentamente tan solo algunos de sus detalles —como lee, por ejemplo, Borges *La divina comedia*—). Tales cuestiones, a su vez, problematizarán ciertas ansiedades del arte contemporáneo, comenzando por la pulsión archivística, hasta llegar a la preeminencia que la idea de “realidad” ha adquirido desde hace ya varios años bajo el orden del capital. Es más, se puede percibir que el supuesto desplazamiento de la literatura por obras “intermediales” tematizadas hoy por una buena parte de la crítica cultural es en muchos casos un eco de los años sesenta (que a su vez ya era un eco de los años veinte). “Quiero discutir”, señaló John Barth en su famoso ensayo “The Literature of Exhaustion” (de 1967), “algunas viejas preguntas planteadas por las artes intermediales”, artes cuya tradición se revelaba contra la tradición (literaria), ciertamente agotada en muchas de sus posibilidades y “condenada [a partir de la figura del autor omnisciente] como políticamente reaccionaria, autoritaria e incluso fascista” (BARTH, 1984, p. 65). Es cierto que el *happening* intentó acabar con dicha figura (sin lograrlo), pero el arte intermedial contemporáneo lejos de diluirlo lo ha exacerbado, y lo ha hecho además fetichizando una idea de hibridez artística que para acontecer debe documentar la reunión literal de sonido, imagen y texto, con lo cual se reinscribe al arte en una referencialidad innecesaria que reduplica el relato: leo y escucho lo que veo; prácticamente una robinsonada del arte. Una pobre saturación del espectador más que la interrupción o suspensión de las formas tradicionales y agotadas es lo que en consecuencia se logra: en muchas de las obras intermediales no se da a pensar, que es lo que al parecer se pretende (tampoco a “no entender”, que sería una posibilidad), ni se reflexiona sobre las implicancias de la iterabilidad; al contrario, se reinstala una metafísica (medial de) la representación que termina ontologizando o esencializando las formas y categorías convencionales de lectura (autonomía/postautonomía; dentro/fuera, arte/no arte, ideal/material, escritura/imagen, pensamiento/afecto, etc.). “Diría que las artes intermediales” [*intermedia arts*], continúa Barth, “tienden a ser intermediarias [*intermediary*] entre el ámbito tradicional de la estética y la

creación estética” (p. 65). Es desde esta perspectiva que me interesa leer a Bolaño, un autor que domina técnicamente su trabajo, haciendo que imágenes (un filme por ejemplo, pero también sueños, *ready-mades* y fotografías y un largo etc.) o lo que denominamos documentos se subordinen a la estructura de una novela a partir de una operación ficcional (“proceso de textualización”) que, como en *2666*, recupera anacrónica y estratégicamente la figura de un narrador omnisciente que contrasta radicalmente con la dominancia de la autoficción requerida por el mercado del yo, a la vez que explicita la condición artefactual de un presente tejido por una violencia que rearticula distintos tiempos y espacios; y ello además desde una obra que supera las mil páginas en un contexto que exige escrituras cortas y transparentes. Se percibirá entonces que la técnica es el dispositivo al centro de las reflexiones que siguen.

253

5. Si la condición humana comenzó por los pies y no por la cabeza, como afirmó Leroi-Gourhan, es porque ellos permitieron la liberación de la mano y esta es la que dio “acceso al arte, al artificio y a la *techné*” (STIEGLER, 2002, p. 171). Sin mano sencillamente no hay creación, no hay humanidad. Sin una mano que pueda manipular lo que le rodea y, al hacerlo, simbolizar a su vez eso que le rodea, seríamos simples animales (lo que no es poco). No es producto del azar entonces que esa mano que Johns se amputó fue la que el guardia del sanatorio en el que vivía no alcanzó a tomar cuando caía de unas rocas desde las que pintaba o intentaba pintar con la mano izquierda una pequeña cascada. Acertado es entonces el nombre que Bolaño da al movimiento que Johns inauguró: *animalismo*, nombre que refiere el fin de la memoria y, por tanto, el fin del arte, pues el desequilibrio manual, mostró Leroi-Gourhan, rompe el vínculo entre lenguaje e imagen estética de la realidad (p. 251). Y acertado es también que, en algunos de sus escritos sobre Parra, Bolaño recordara una pregunta que, según él, se hacía y nos hacía Wittgstein (1976) respecto a la mano, una pregunta que posiblemente extrajo o recordaba, a su manera, de algunos de los cuadernos coloridos de Wittgstein, esos mismos donde afirmó que “el pensamiento es una actividad de nuestra mano que escribe” y de “nuestra laringe”(p. 43), pues escribir y hablar es pensar. La liberación de la mano es la que permitió la

liberación de las potencialidades del cerebro: un doble movimiento del sílex al córtex, y viceversa. Bolaño, en síntesis, ve en la entelequia denominada arte contemporáneo el fin de arte, dado que Johns no es un artista, sino un embustero. Su gran obra acontece por su creencia “en las inversiones, en el flujo de capital”; y como reza una de las tesis del capital humano, “quien no invierte no gana” (BOLAÑO, 2007, p.132). No obstante, se trata de un embustero al que, como Benno con Archimboldi, la crítica académica y el mercado ensalzan.

254

6. “Aunque los precios eran desorbitadamente altos, vendió toda la exposición. La obra maestra [de Johns], se decía, se la quedó un árabe que trabajaba en la Bolsa, así como también cuatro de los cuadros grandes” (BOLAÑO, 2007, p. 77). La única gloria que buscaba era la del capital, pero como en Bolaño todos los locos son dueños de una extraña lucidez, posiblemente también lo hizo por develar las nuevas y globales reglas del arte, donde el artista es secundario frente al carácter netamente mercantil de la obra, cuyo valor artístico ha sido reemplazado por el lugar secundario que adquiere en el renovado mercado de espectáculos, más afín a capitalistas financieros y especuladores que a capitalistas culturales (Bourdieu *dixit*) o críticos. Esto lo comprendió Johns estando internado. “Los pintores, en cambio, comenzaron a instalarse en el barrio. Sobre todo porque era barato, pero también atraídos por la leyenda de aquel que había pintado el autorretrato más radical de los últimos años. Después llegaron los arquitectos y después algunas familias que compraron casas remodeladas y reconvertidas. Después aparecieron las tiendas de ropa, los talleres teatrales, los restaurantes alternativos, hasta convertirse en uno de los barrios más engañosamente baratos y a la moda de Londres” (p. 77). En otras palabras, un barrio gentrificado como los que pululan por las ciudades que consideran al arte (y al diseño) uno de sus principales espacios de inversión. Como recordó no hace mucho César Aira, hoy “el artista se ha vuelto un engranaje más, y ni siquiera el más importante, de un aparato hecho de curadores, galeristas, coleccionistas, asistentes, críticos, y hasta asesores de inversiones” (AIRA, 2016, p. 44).

7. Sin embargo, la obra de Johns está atravesada por lo que podríamos llamar la explicitación de una doble memoria. Al inscribir su propia mano sobre un fondo elíptico, dependiendo desde donde se lo mire, el autorretrato es también el retrato “real” de una mano artística, afirmando así irónicamente el requisito de “realidad” y transparencia que hoy exige el mercado, y que artistas y críticos satisfacen sin mucho problema. El cuadro, cualquier cuadro, en tanto soporte, registra una operación, un gesto que se inscribe al interior de una cadena operatoria que en este caso recibe el nombre de arte. Si así no fuera, el gesto sería ininteligible. Incluso el arte o las prácticas que pretenden negarlo no dejan de responder a cierta univocidad, a cierta memoria. De lo contrario, la negación también sería ininteligible. El acto artístico no se da nunca en el aire, des-situado, por decirlo de alguna manera, siempre tiene lugar al interior de lo que Leroi-Gourhan llama programa (Bernard Stiegler hablará más tarde de gramatización), término con el que refiere la memoria colectiva. Esto quiere decir que cualquier obra de arte es de por sí un soporte que guarda la memoria de todas las obras que le precedieron, así como de todos los gestos que de diversas maneras intervinieron para su producción. Cuestión de orden metodológico que recuerda al Marx que afirmó: “la anatomía del hombre es la clave de la del mono” (p. 275). Repitiendo a Leroi-Gourhan, se podría señalar que una obra comporta “las huellas de la dinámica [medial] de que es resultado”, a la vez que “la marca de todas las actividades en que se ha visto implicad[a]”, necesitando para su comprensión algo así como una crítica arqueológica, pues Johns recalca la materialidad de una práctica que es de por sí, en tanto técnica, soporte-memoria, y lo hace además en una época en que, por una parte, la “realidad” está radicalmente fabricada, producida, y, por otra, en que la pulsión archivística (que es también la de la prótesis) nos ha dejado paradójicamente más desmemoriados. En otras palabras, ante la crisis de la realidad y la crisis de la memoria, Johns responde con más realidad y más memoria, como si en ello se jugara algo más que un efecto de realidad, algo más que un efecto de memoria. Empero, el retrato más radical de los últimos años se encuentra inscrito en una novela, en un libro, que se resiste a tales efectos y opera, en consecuencia, a contrapelo de las formas dominantes del arte, escrito o visual, pues desde

una perspectiva material, al no oponer imagen y letra sus diferencias deben replantearse: así como el valor de uso anuncia el valor de cambio, la lengua ya es siempre escritura y la escritura imagen. “La ‘pantalla’”, afirmó Bernard Stiegler, “no es lo opuesto de lo ‘escrito’” (1998, p. 200). La memoria que reinscribe Bolaño, por tanto, no es la que se necesita para satisfacer una pulsión consumista que hace de la nostalgia su fetiche, ostentando gustos implantados por el mercado. Tampoco es la de una literatura “moderna” o autónoma, que se cierra sobre sí olvidándose del mundo. Es la memoria de un viejo aedo, que ciego cantaba las alegrías y penurias de su pueblo.

256

8. Es desde estas posibilidades abiertas por una crítica materialista que nos interesa leer y releer obras de ficción y en particular a un autor hoy considerado “totalmente” literario, para mostrar o para insistir en que la literatura siempre ha sido intermedial, de manera que la tan mentada crisis de lo literario (o su agotamiento e incluso su “desprestigio” para cierta crítica post literaria), no es sino una agotamiento de las formas “modernas” de leer que acontece, *paradójicamente*, bajo la creencia de que la autonomía está en la obra y no en el lector. El escritor que conoce su oficio lo sabe: la literatura, señaló Aira, es una “reproducción ampliada” que se mueve “en todas las direcciones de un continuo multimedial” (2016, p. 24). Tal obiedad ha sido obliterada porque una gran parte de la crítica contemporánea ni siquiera se ha detenido a preguntar, por lo menos no de manera efectiva, por la relación de una obra respecto de sus condiciones literarias y no literarias de producción y menos aún, como buscaba Walter Benjamin en “El autor como productor”, por el lugar que ocupa *en* ellas, pregunta que se dirigía a la interrogación de la “técnica literaria de las obras”, y ello con el fin de “superar la estéril contraposición de forma y contenido (2009, p.119)⁵. Quizá la obliteración de la relación entre escritura y medios se deba a que hemos naturalizado la presencia de la tecnología y la

⁵ Vale la pena recordar que Benjamin redactó este ensayo para ser leído en el Instituto para el Estudio del Fascismo, y que tenía como objetivo criticar duramente el realismo socialista, que abastecía con sus temas revolucionarios sin ningún problema “el aparato burgués de producción y publicación” (2009, p. 135), de la misma manera que hoy la crítica abastece (y me incluyo, pues no hay exterioridad al capital) sobre todo con los temas y conceptos de moda el mercado académico.

velocidad con que nos aborda, hasta el punto de no considerarla cuando se analiza una obra. En *Cinematógrafo de letras*, Flora Süssekind lee precisamente un periodo (fines del siglo XIX e inicios del XX) en el que nuevas técnicas hacían su aparición intempestivamente, obligando a la literatura (y al arte en general) a desarrollar, a su vez, un nuevo sensorio. Su objetivo, señaló, era “sugerir una historia de la literatura brasileña que tome en cuenta sus relaciones con una historia de los medios y formas de comunicación, cuyas innovaciones y transformaciones afectan tanto a la conciencia de los autores y lectores, como a las formas y representaciones propiamente literarias” (2021, p. 25) [Énfasis de la autora]. A partir de esta constatación, Süssekind podrá afirmar luego que la lectura de la relación entre escritura y técnica implica desacralizar la supuesta pureza del arte, que se dice o que se lee como autónomo, lo que nos lleva a poner entre paréntesis la noción de autonomía y especificidad.

257

9. Aquí las posturas más claras o quizás las más enfáticas de los últimos años vienen de la mano o de las manos de Néstor García Canclini (2012) y de Josefina Ludmer (2010), quienes, al definir la emergencia de una postautonomía, dan por hecho la posibilidad de la autonomía en sí. Para el antropólogo ese concepto refiere “al proceso de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas artísticas basadas en *contextos* hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética” (2012, p. 17). En cuanto a Ludmer, a manera de reproche, entiende por literatura autónoma “el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas (aunque sea en tono burlesco, como en la literatura de Roberto Bolaño). Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente ‘literatura’” (2010, p. 9). Pues bien, creo que ambas lecturas yerran: *no hay ni ha habido una literatura que se reduzca recursiva y exclusivamente a un libro sobre libros* (por mucho que eso se resalte, como en Cervantes o Flaubert), así como *no hay ni ha habido una escritura que*

pueda sustraerse a su contexto ni a los medios de comunicación. Ni Joyce, autor inscrito por ciertos expertos en el llamado alto modernismo, ni Bolaño, autor plagado de referencias literarias, ambos por tanto considerados hoy por la crítica post como demodé, hicieron otra cosa que tejer sus libros con los medios. Ni siquiera el “arte por el arte” de un Mallarmé puede ser leído de otra manera, que al decir de Walter Benjamin, “en el medio de la cristalina construcción de sus obras más tradicionales sin duda vio lo que se avecinaba, [e] introdujo así por vez primera –como poeta puro– dentro del campo de la literatura las tensiones gráficas propias de los anuncios [publicitarios]” (2010, p.435). En la misma estela, Vilém Flusser (2014) señaló que sin máquina de escribir no hay poesía concreta, pues su bidimensionalidad lo requería, de manera que no puede haber una literatura que se sustraiga a los medios, y no solo a través de los cuales se materializa, pues hasta el gramófono o el teléfono móvil contribuyen a su constitución.

258

10. Se hace necesario entonces despejar el *prejuicio* autonomista. Para ello, una posibilidad sería evocar los trabajos de Raymond Williams, recordar por ejemplo *Cultura y sociedad* y *Materialismo y cultura*, y en particular este segundo libro (que desde el título despeja dudas), cuando recuerda que la práctica literaria no puede ser desligada de cualquier otra práctica social, considerando además que ninguna práctica es uniforme, estática o ahistórica. Solo esto es suficiente para volver a señalar que la pretendida idea de autonomía aconteció gracias a la *liberación* de la obra de su marco sagrado, pero se olvida que tal “liberación” fue posible *por su subsunción al mercado*, como tan bien entrevió Baudelaire o, un poco más tarde, Darío: no dependiendo de mecenas, el arte debe sobrevivir no *al*, sino *en* el mercado, y debe hacerlo obviamente como mercancía. El derecho contribuirá a ello mediante la fijación de una cierta idea de autor y de una cierta idea de obra, de la que aquel dice ser propietario. Previendo este escenario es que Kant decide diferenciar el arte del interés y el beneficio. Empero, mi camino será otro. Recordaremos a uno de los “radicales” de la autonomía, constantemente citado cuando se trata de defenderla o atacarla, pero lo haremos no a partir de su famosa *Estética*, sino de sus ensayos musicales: T.W. Adorno. Es cierto que alguna vez se refirió a una autonomía

“irrevocable”, pero en su texto sobre Wagner no puede estar más alejado de ello. Aquí una de sus tesis más potentes indica que “no se puede pensar ninguna autonomía del arte sin ocultar su trabajo” (ADORNO, 2008, p. 81). ¿Qué quiere decir con esto? El arte, afirma Adorno, debe su ser-ahí (léase su autonomía) a la división social del trabajo, esto es, a la separación entre trabajo manual y trabajo intelectual, sin embargo, se presenta a sí misma, gracias a su buena conciencia, como uniendo tal división, contradicción que le hace olvidar, como sus críticos, que son artificiales y *materiales*. Pero Wagner, que además no cuenta con esa buena conciencia, paradójicamente insiste en la pretensión del ser-ahí de la obra, transformándola en lo que podríamos llamar una ficción desmaterializada. Veamos qué señala Adorno: “Por eso [Wagner] debe exagerar esta pretensión y resaltar tanto más el falso carácter natural del producto cuando más en la reflexión se ha desprendido de la naturalidad estética, cuando más se ha entregado a lo artificial. La obra wagneriana encuentra en esto ese tipo de bienes de consumo del siglo XIX que no conoce más alta ambición que ocultar todo rastro de trabajo; quizá porque en aquel tiempo este rastro aún habría recordado demasiado vehementemente la injusticia sentida, la apropiación del trabajo ajeno. Si en general no se puede pensar ninguna autonomía del arte sin ninguna ocultación del trabajo, bajo la hegemonía total del valor de cambio y de las contradicciones crecientes precisamente en virtud de tal hegemonía, se convierte en problemático y en programa [...] Por eso esta obra de arte es pura apariencia (p. 81). De manera que pensar una obra a partir de la idea de autonomía (autonomía que, insisto, la defensa post reafirma al darla por sentada) conlleva negar las relaciones materiales de producción que la atraviesan y la hacen posible, relaciones que además no siempre son artísticas. Pero eso no es todo, pues esta desmaterialización, que por cierto fue pensada por Adorno teniendo aún como telón de fondo el modo de producción fordista (o sea, producción modelada), mientras nosotros habitamos su transformación radical bajo la hegemonía del neoliberalismo (o sea, producción modulada), esta desmaterialización, digo, tenía (y tiene) a su vez un efecto desmovilizador en el espectador, incluyendo al crítico, por supuesto, dado que se lo invita a contemplar una pasividad que lo descarga a él también de trabajo y, por tanto, de pensar la

materialidad de toda obra. En otras palabras, el trabajo (y la materialidad que conlleva) es obliterado tanto por parte del artista como del crítico. Tal consideración, concluye Adorno, refuerza la idea de que “el trabajo envilece”, y para que no quepa alguna duda, cita al mismísimo Wagner: “A parte del fin de su crear... el artista obtiene placer; su producir le es en y para sí actividad gozosa y satisfactoria, no trabajo” (p. 81). He ahí la ficción idealista y metafísica inscrita en el arte que borra sus condiciones de producción y reproducción.

260

11. Por lo tanto, obliterar el trabajo y la materialidad, esto es, afirmar una ficción autonómica e idealista conlleva obliterar el soporte y la memoria, así como creer que la presencia (a lo Platón) de múltiples medios es la única forma de considerar la intermedialidad. Por otra parte, equivale a endilgarle a una obra un carácter que no tuvo sino por intermedio de una crítica que *a posteriori* decidió autoritariamente inscribirla bajo una etiqueta (como modernismo) que, a su vez, la desinscribía de sus relaciones y su materialidad, culpándola, de paso, de elitismo. Y ello, no por azar, alrededor de los mismos años en que el *happening* y el performance hacían sus primeras apariciones. Criticando la postura que ve en el posmodernismo tan solo una nueva etapa del modernismo, una crítica que puede ser ampliada a quienes dan por sentado la noción de autonomía, Fredric Jameson (2012) afirmó que esta lectura pasa por alto “la posición social del viejo modernismo, o, mejor dicho, el encendido repudio del que este fue objeto por parte de la burguesía victoriana y posvictoriana, para la que las formas y el *ethos* modernista resultaban desagradables, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y ‘antisociales’ en general” (p. 34). Como vemos, todo aquello que prácticamente ninguna obra ha podido lograr desde los mismos años que se canonizó al modernismo... es más, el mismo *Ulises*, “modernismo” de los modernismos, fue objeto de una censura que perjudicó por muchos años su circulación. Señalo esto porque recientemente Ticio Escobar ha puesto en escena la idea de un arte “fuera de sí”, un arte que, gracias a los actuales medios de información y comunicación, se desborda hasta dar con una pérdida de la autonomía, razón por la cual invoca la necesidad de un arte que dirija “su mirada grave a lo que está más

allá del último límite: lo extra-artístico, el mundo de afuera, la historia que pasa, la cultura ajena; en fin: la confusa realidad” (ESCOBAR, 2015, p. 28). El arte, dice, debe poder “escurrirse hacia el mundo de los contenidos sociales, los circuitos discursivos y las redes informacionales” (p. 28). El arte, dice, debe ser considerado a partir de “sus efectos sociales y su apertura ética, en los usos pragmáticos que promueve fuera de sí” (p. 28). Poniendo momentáneamente entre paréntesis las formas actuales de los medios, y guardando las diferencias, no es otra cosa lo que hizo por ejemplo Bolaño en *2666* o Van Gogh con sus *Zapatos de campesinos* (1886). Pero para comprender los gestos del pintor se hace necesario, a juicio de Jameson, “enfaticar sus materiales crudos, aquel contenido inicial al que se enfrenta, que refunde y transforma, del que se apropia” (2012, p. 38). Esos materiales no fueron otros que los provenientes de la miseria que le rodeaba. Dicho o señalado esto, no pretendo realizar una defensa de la pintura “modernista”; no busco reinstalar su ética ni sus modos de representación. Pretendo más bien recordar lo que otros ya han dicho para tenerlo en cuenta a la hora de leer eso que llamamos “contemporaneidad” y criticar superficialmente “el libro en el libro”.⁶

12. Para comprender cómo opera, por ejemplo, una escritura de la de Bolaño, un autor demasiado literario para lxs postautonomistas, quizá sea conveniente realizar un contrapunto con la escritura de la historia, que hace del “documento” su material por antonomasia. El trabajo del historiador, señaló Michel de Certeau, “consiste en *producir* los documentos por el hecho de recopilar, transcribir o fotografiar dichos objetos cambiando a la vez su lugar y su condición [...] Esta ruptura, introductora de signos abiertos a tratamientos específicos, no es solamente ni en primer lugar el efecto de una ‘mirada’; se necesita además una operación técnica [...] Se trata de cambiar una cosa, que tenía ya su condición y desempeñaba su

⁶ Esta relación del libro con el libro, relación en o a través de la cual se *lee* una presunta autonomía, no es exclusiva de la literatura, sino del saber en general. “La ciencia tiene una existencia objetiva solo en su bibliografía”, sentenció Husserl, y agregaba lo siguiente: “solo en forma de obras escritas tiene [la geometría, la más espacial, la más visual de las ciencias] una existencia propia, aunque llena de relaciones con el hombre y sus actividades intelectuales; en esta forma se propaga a través de los milenios y sobrevive a los individuos, las generaciones y las naciones”. (2006, p. 41)

papel, *en otra cosa* que funcione de manera distinta” (2006, p. 86; 88). Me interesa resaltar de lo que de Certeau llama “la operación historiográfica” el hecho de que los documentos no son tales sino hasta que se los desinscribe de su cotidianidad para reinscribirlos luego en un espacio (material) que les es heterogéneo, operación que consiste en manipular (mediante un cambio de medio) una materia primera para transfórmala en información secundaria, apartando así “documentos” repartidos y producidos de otros modos. Además, tal desplazamiento viene acompañado de una cierta tecnicidad, con lo cual se quiere referir la introducción de un soporte, puesto que para de Certeau también “la historia está mediatizada por la técnica” (p. 82). La escritura de la historia y sus posibilidades cambia radicalmente en función de los medios que la hacen posible. Los primeros archivos modernos, por ejemplo, emergen a partir de la reunión de una práctica (el coleccionismo) y de un nuevo soporte (la imprenta): “nos encontramos así” agrega de Certeau, “con un complejo técnico inaugurado en occidente a partir del siglo XV [...] En estas colecciones se conjugan la creación de un nuevo *trabajo* (‘coleccionar’), la satisfacción de nuevas *necesidades* [...] y la producción de nuevos objetos (los documentos que se aíslan, conservan y vuelven a copiarse) [...] Desde 1470 se alía con la imprenta: la ‘colección’ se convierte en ‘biblioteca’” (p. 86-87). Ello implica que otros aparatos en el futuro transformarán la relación y las formas del trabajo con los documentos, así como los modos de su archivación. El computador, por tanto, abrirá nuevas posibilidades para la operación historiográfica, hasta el punto de volverla no solo interminable, al tiempo que invertirá sus antiguas premisas metodológicas. La operación dejó de partir de rarezas para comenzar a hacerlo desde formalizaciones, dando lugar a restos e indicios de un pasado que, eso sí, no ha dejado de ser el producto de un trabajo.

13. En 2666 el escritor Archiboldi escribirá sus primeras novelas con una máquina de escribir arrendada, la que luego cambiará por una de marca Olivetti que le regalará la editorial que lo publicaba: “Durante algunos días Archiboldi anduvo como mareado de felicidad. En la editorial *creen en mí*, se repetía en voz alta, mientras la gente pasaba a su lado, en silencio o, como él, hablando sola” (2007, p. 1024). Años más tarde se interesará por

los computadores, pero solo compró uno cuando aparecieron los portátiles, y cuando a estos “se les incorporó un módem, Archimboldi cambió su ordenador viejo por uno nuevo y a veces se pasaba horas conectado a Internet, buscando noticias raras, nombres que ya nadie recordaba, sucesos olvidados (p. 1065). El autor fantasma se convirtió en un ágil dactilógrafo, pero eso no cambia la estructura de una obra, sí la temporalidad de la escritura, su velocidad. La manualidad, sin embargo, no desaparece. “No es la mano” indicó Derrida, “la que marca la diferencia entre el instrumento-pluma o el instrumento-lápiz por una parte, y las máquinas por otra, puesto que ella, en ambos casos, está presente y permanece en la obra” (DERRIDA, 2006, p. 34). ¿De qué manera? En el caso de Bolaño posiblemente marque el tempo. En su presentación a *Bolaño por sí mismo*, Juan Villoro recuerda que “fumaba tanto como un personaje de Onetti y esto influía en su ritmo: un relator torrencial que hacía una pausa para inhalar una bocanada y retomaba el relato con un impulso asordado por el humo. Los conversadores que fuman tienen tendencia a las digresiones” (VILLORO, 2006, p. 12). Posiblemente este *modus operandi* ritmado por el cigarro haya beneficiado la puesta en abismo de su obra⁷. Bolaño escribe sobre Archimboldi, que lee los relatos de Ansky, relatos que se sumergen en otros relatos, en uno de los cuales aparece un “ser delgado y altísimo, más parecido a un alga que a un ser humano” (2007, p. 898), lo que lo hace un retrato de Archimboldi. Pero hacia el final de su vida, las manos de Bolaño corrían el riesgo de no responderle. En “Literatura + enfermedad” relata uno de las pruebas médicas a las que debía someterse: “[Era] tal vez la más sencilla, [pero] me impresionó mucho. Consistía en mantener durante unos segundos las manos extendidas de forma vertical, vale decir con los dedos hacia arriba, enseñándole a ella las palmas y contemplando yo el dorso. Le

⁷ La relación entre la mano y la escritura recuerda obviamente a Clarice Lispector y su pequeña crónica “Ao linotipista”, donde leemos: “Discúlpeme por errar tanto en la máquina. Primero porque mi mano derecha se ha quemado. Segundo, no sé por qué. Ahora un pedido: no me corrija, la puntuación es la respiración de la frase, y mi frase respira así. Y si usted me encuentra extraña, respéteme también. Hasta yo me obligué a respetarme. Escribir es una maldición” (1992, p. 70). En este mismo sentido, Ricardo Piglia ha recordado que la escritura de Kafka también está marcada por la materialidad de su propio cuerpo: “Antes que la claridad de la grafía, interesa el ritmo corporal de la escritura, muy ligado para Kafka a la respiración, a los órganos internos, a los ritmos del corazón”. (2005, p. 67)

pregunté qué demonios significaba ese test. Su respuesta fue que, en un punto más avanzado de mi enfermedad, sería incapaz de mantener los dedos en esa posición. Éstos, inevitablemente, se doblarían hacia ella. Creo que dije: Vaya por Dios. Tal vez me reí. Lo cierto es que a partir de entonces ese test me lo hago cada día, esté donde esté. Pongo las manos delante de mis ojos, con el dorso hacia mí, y observo durante unos segundos mis nudillos, mis uñas, las arrugas que se forman sobre cada falange. El día que los dedos no puedan mantenerse firmes no sé muy bien qué haré, aunque sí sé qué no haré. Mallarmé escribió que un golpe de dados jamás abolirá el azar. Sin embargo, es necesario tirar los dados cada día, así como es necesario realizar el test de los dedos enhiestos cada día” (p. 532-533).

264

14. Por otra parte, además de la mano, del propio cuerpo, también debemos reparar en las tecnologías disponibles. Si Bolaño es un maestro de la novela, y *2666* constituye un nuevo cosmopolitismo literario, como ha afirmado Silvano Santiago, ello se debe, creo, a que esta obra solo pudo haber sido escrita gracias a los medios de comunicación masiva existentes a lo largo de la vida del autor, algunos de los cuales disponía (y en particular el uso de internet), dado que la “instantaneidad” y “sincronía” a la que dan lugar han transformado la experiencia y percepción de las relaciones espaciotemporales, suspendiéndose además la linealidad metafísica de la narración. Ello no quiere decir que Bolaño sea un experto en computación o piratería virtual. La visión global que Bolaño despliega en *2666*, la exactitud de las calles de Colonia o Sonora, o el color de la ropa de las cientos de mujeres asesinadas (Bolaño aquí es fiel al documento) no las obtuvo viajando, sino a partir de un nuevo modo de percepción posibilitado por el desarrollo de la tecnología. Como Archiboldi, él buscaba noticias en el ciberespacio, ya sea sobre los crímenes de Juárez o sobre la segunda guerra mundial e incluso solicitaba a sus amigos, sobre todo a los de México, colaboración. Todas las muertes de “La parte de los crímenes” están figuradas a partir de casos “reales”, solo cambió los nombres y empleó para su descripción una estrategia de escritura cuasi forense. Lo que buscaba Bolaño era así una nueva forma de realismo literario, que muy bien puede coincidir con las reflexiones que Sergio Chejfec ha escrito al respecto, pues para el escritor

argentino tal posibilidad radica en la creación de un artefacto literario que exhiba sus propias condiciones de producción (que Chejfec denomina artificiosidad), a la vez que mantenga, o “más bien proteja, la materialidad externa de los objetos que exhibe o descubre” (CHEJFEC, 2015, p. 78). “Ambas cuestiones”, agrega, “se despliegan en lo que llamaría una tensión documental. La narración del relato que precisa del estatuto documental para, en una distancia respecto de él, distinguirse como ficción” (p. 78). Se podría señalar, a modo de hipótesis, que la existencia de internet le permite a Bolaño reimaginar el lugar de la novela en el siglo XXI, aunque su uso sea precario. De otra manera no habría podido darle posibilidad a un realismo que se enfrenta a un espacio mundial como escenario, asumiendo así una condición literaria postnacional y deslocalizada que no afirma, sino que impugna, como quiere Escobar, “lo que está más allá del último límite: lo extra-artístico, el mundo de afuera, la historia que pasa, la cultura ajena; en fin: la confusa realidad” (2015, p. 28). Por otra parte, al asumir lo global como espacio novelístico, el cosmopolitismo de Bolaño suspende radicalmente la linealidad de la narración decimonónica (cuyo agotamiento se extiende hasta nuestros días). Cada una de las partes de *2666* cuenta con una temporalidad propia (desde unos días —“La parte de Fate”— hasta una vida que atraviesa el siglo XX —“La parte de Archimboldi”—), y cuyo punto de “encuentro” se da durante los años en que los feminicidios de Sonora (trasunto de Ciudad Juárez) comenzaron a ser registrados. Esta no es una obra total, sino una obra compuesta por “partes” autónomas que pueden ser leídas de manera independiente. Tal estructura, con su temporalidad heterogénea, permite develar la forma en que el capitalismo articula y rearticula, o desterritorializa para reterritorializar centros y periferias en los que la vida humana ha llegado a ser tan solo una fuerza desechable, un cuerpo del que se dispone completamente, un cuerpo cuya muerte poco o nada interesa. He ahí la razón por la cual se podría señalar que *2666* es el tipo de novela que asume bajo el dominio del capitalismo avanzado la política necesaria para comprender, como diría Jameson, la posición e incluso la agencia que recobra “las capacidades de actuación y de lucha, actualmente neutralizadas” (2012, p. 98), pero ello también requiere una forma de leer que acompañe su radicalidad, un lector o una lectora que no

asuma pasivamente las condiciones que modelan la escritura o el arte contemporáneo. Solo así la literatura puede, en tanto literatura, contribuir a una política democrática, que es lo que ha venido haciendo desde hace más de dos siglos, e incluso más atrás si intentamos leer de otra manera eso que llamamos tradición, memoria que no hay que abandonar en pos de “estar al día” con la crítica y los temas de moda, pues en el mundo “están pasando cosas mucho más terribles que colgar un libro de un cordel” (BOLAÑO, 2007, p. 251-251).

REFERENCIAS

- AIRA, Cesar. *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona: Mondadori, 2016.
- ADORNO, T.W. “Ensayo sobre Wagner”. In: _____. *Monografías musicales*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.
- BARTH, John. “The Literature of Exhaustion”. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press, 1984.
- BECKETT, Samuel. “Dante...Bruno. Vico.. Joyce”. In: _____. *Proust y otros ensayos*. Trad. Marcela Fuentealba. Santiago: UDP, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “El autor como productor”. In: _____. *Iluminaciones III*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1988.
- _____. *Obras*, IV, I. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2010.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. “Literatura + enfermedad = enfermedad”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- CHEJFEC, Sergio. *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía, 2015.
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2006.
- DERRIDA, Jaques. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro Ediciones, 2006.
- ESCOBAR, Ticio. *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2015.
- FLUSSER, Vilem. *Para una filosofía de la fotografía*. Trad. Mariana Dimopulos. Buenos Aires: La Marca, 2014.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- HUSSERL, Edmund. *Investigaciones lógicas I*. Trad. Manuel G. Morente y José Gaos. Madrid: Alianza, 2006.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo*. Vol. 1. Trad. Martín Glikson. Buenos Aires: La Marca, 2012.
- LEROI-GOURHAN, André. *El gesto y la palabra*. Trad. Felipe Carrera. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971 [1966].
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MARINIELLO, Silvestra. “Cambiar la tabla de operación. El médium intermedial”. *Acta Poetica*, 30.2, p. 59-85, 2009.

PIGAFETTA, Antonio. *Primer viaje en torno del globo*. Trad. José Toribio Medina. Buenos Aires: Francisco de Aguirre, 1970.

RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Trad. Lucía Marcelo G. Burello, Vogelfang y J.L. Caputo. Buenos Aires: Del Zorzal, 2011.

STIEGLER, Bernard. “La imagen discreta”. In: DERRIDA, Jacques. *Ecografías de la televisión*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

_____. *La técnica el tiempo*. Vol. I. Trad. Beatriz Morales. Hondarribia: Hiru, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica y modernización en Brasil*. Trad. Mary Luz Estupiñán. Santiago: mimesis, 2021 [1987].

VILLORO, Juan. “La batalla futura”. In: BRAITHWAITE, Andrés (Ed.). *Bolaño por sí mismo*. Santiago: UDP, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Los cuadernos azul y marrón*. Trad. Francisco Gracia. Madrid: Tecnos, 1976.

Resumen: Actualmente las ideas de postautonomía y campo expandido se encuentran en boga hasta el punto de criticar aquellas obras que no se presentan explícitamente como intermediales. El presente ensayo propone realizar una crítica a este escenario a partir de una reconsideración de la ficción literaria y su relación con diversos soportes. Para ello se relevará lo que implican las nociones de intermedialidad y de materialidad de toda obra de arte, para mostrar así de qué manera la propuesta de una postautonomía es, a pesar de lo que señala, conservadora en la forma de leer el arte contemporáneo.

Palabras clave: literatura; intermedialidad; materialidad; postautonomía.

Abstract: Nowadays the ideas of Post-Autonomy and expanded field are in fashion in a level that those works that are not presented explicitly as Intermedialities are criticized. This article proposes to criticize this scenario from a consideration of the literary fiction and its relationship with various media. In order to do so, it will be revealed what the notions of intermediality and materiality of every work of art imply, in order to show how the proposal of post-autonomy is, despite what it points out, conservative in the way of reading contemporary art.

Keywords: literature; intermediality; materiality; post-autonomy.

Recibido em: 20/11/2020

Aceito em: 30/12/2020