

Autoría compleja: museo, archivos, laboratorio

JUAN J. MENDOZA

Universidad Nacional de las Artes /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
juanse.mendoza@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 8 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p291-306> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Entre los años 2006 y 2010, Reinaldo Laddaga publicó *Estética de la emergencia* y *Estética de laboratorio*, dos libros especialmente abocados a una reflexión profunda sobre los modos de comprender la teoría y la crítica literaria aplicadas no solo a los textos literarios sino también a las obras de arte, el cine y otros dispositivos culturales. Sensible a una nueva “cultura de las artes”, el concepto de Laddaga de “autoría compleja” de inmediato se reveló como una noción particularmente productiva para comprender una serie de obras artísticas del siglo XXI. De hecho, el propio Laddaga ensayó formas de arte y de “literatura compleja”, en coautoría —siguiendo sus propias formulaciones— con Borges, Bioy Casares, Jean de Mandeville, Thomas de Quincey, Raymond Russel o Herman Melville. A casi veinte años del primero de esos libros y a más de una década del segundo, el presente trabajo rescata la productividad de las elaboraciones teóricas de Laddaga a la luz no solo de su propia producción literaria, sino también en diálogo con otras obras particularmente sensibles a las ideas de este autor.

Palabras clave: Estética; Laboratorio; Crisis; Museo; Archivos.

Complex Authorship: Museum, Archives, Laboratory

Abstract: Between 2006 and 2010, Reinaldo Laddaga published *Estética de la Emergencia* and *Estética de laboratorio*, two books especially devoted to a profound reflection on the ways of understanding literary theory and criticism applied not only to literary texts but also to works of art, cinema and other cultural devices. Sensitive to a new “culture of the arts”, Laddaga’s concept of “complex authorship” immediately proved to be a particularly productive notion for understanding a number of 21st century artistic works. In fact, Laddaga himself tested forms of art and “complex literature”, in co-authorship —following his own formulations— with Borges, Bioy Casares, Jean de Mandeville, Thomas de Quincey, Raymond Russel or Herman Melville. Almost twenty years after the first of these books and more than a decade after the second, the present work rescues the productivity of Laddaga’s theoretical elaborations in the light not only of his own literary production, but also in dialogue with other works particularly sensitive to the ideas of this author.

Keywords: Aesthetics; Laboratory; Crisis; Museum; Archives.

En *Estética de la emergencia*, hacia el 2006, Reinaldo Laddaga señalaba “un cambio en la cultura de las artes”. Y lo hacía analizando un pasaje: de “las obras” a “los dispositivos”, del “cuadro”, “el libro” y “los monumentos” —que fueron la característica de las artes disciplinarias en los tiempos de las sociedades de control—, al “taller”, “el archivo”, “el laboratorio”. Ante un estado de vanguardias, de modernidad y de estados nacionales extenuados, Laddaga veía el pasaje de las obras acabadas y del libro como totalidad a un nuevo estado del arte que se caracterizaba por la irrupción de “proyectos” (*work in progress*). Visto en retrospectiva, a aquel nuevo modelo lo podríamos llamar el “modelo laboratorio”, un modelo caracterizado por la exhibición, antes que de obras acabadas, de proyectos de obras todavía en curso. Una característica relevante de estos proyectos era que funcionaban como obras colaborativas. Entre la primera y la segunda década del siglo XXI, asistimos así al pasaje de la obra al proyecto. Y este pasaje es lo que nos habría dado la pista de una nueva “reorientación” dentro de lo que Laddaga también llamó “una nueva cultura de las artes”.

La palabra *emergencia*, puesta en el título del libro, es polisémica. Nombra tanto *lo-que-viene* —lo que está llegando— como lo que emerge después de la “crisis”. De modo que las palabras *estética* y *emergencia* unidas nombran tanto *lo-que-viene-después* —de la crisis— como lo “urgente”: aquello que sobreviene ante la urgencia. *Emergencia* nombra entonces una estética que se vuelve “urgente” recomponer *tras la/s crisis*; y es la *crisis* misma la que está generando el advenimiento de un nuevo orden en la cultura de las artes. La palabra *crisis*, al mismo tiempo, es una palabra que se escribe igual tanto en singular como en plural. Puede referir a *la crisis del 2001* —el libro de Laddaga fue publicado en el año 2006—, pero también a *la crisis de la modernidad*. Entretanto, en el imaginario, emergen otras crisis: la crisis del sujeto, la crisis de la representación, las crisis de las identidades —la crisis que, en efecto, produce el advenimiento de nuevas subjetividades y de nuevas identidades—, la crisis climática, la crisis del mundo, etcétera.

De las comunidades a los colectivos: las redes

La reconfiguración de los museos, las bibliotecas, los archivos y las galerías de arte constituye un nuevo tipo de comunidad. Ya no se puede hablar de la “república internacional de las letras” —como en los tiempos de las vanguardias históricas o, en particular, del surrealismo, que fue el primer movimiento artístico internacional—, sino que se comienza a pensar el siglo XXI en términos de colectivos de artistas y de escritores que configuran una red de “comunidades efímeras”, es decir, comunidades que se congregan para hacer obra y que se disuelven ni bien las obras y los proyectos han sido terminados. Así, los miembros errantes de estas comunidades efímeras, cual miembros de una compañía de teatro antiguo, se vuelven los sujetos nómades que deambulan de comunidad efímera en comunidad efímera.

La pregunta por los monumentos

A la pregunta “¿Qué es un monumento?”, Derrida respondería: *La Divina Comedia*, *El Quijote*. En la era digital, en cambio, encontramos que esos monumentos se encuentran astillados. Estamos transitando por los fragmentos textuales de aquellos monumentos. Es como si los monumentos ahora estuvieran de nuevo en el taller: del lector, del escritor, del *prosumidor* —del

productor y consumidor de contenidos—. Hay un nuevo pasaje entonces que se produce del museo —la biblioteca, la galería de arte— al taller, a los archivos, a las plataformas. Para ilustrar esto, Laddaga se refiere a casos como el del Proyecto Venus, la red de arte y gestión cultural que Roberto Jacoby coordinó en los primeros años de este siglo. Pero son innumerables los casos que podrían agregarse en una cartografía de “comunidades en proceso”. Las Asambleas —del 2001, de 1789— también aparecen como objetos de reflexión en el libro de Laddaga. Este estado provisorio de *work in progress* en la nueva cultura de las artes genera de hecho nuevos objetos de reflexión crítica: nuevos tipos de obras, nuevos objetos de estudio.

Emerge entonces una nueva concepción de canon, más pequeño, en el sentido de que el canon clásico se vuelve “menos” relevante al tiempo que nuevas “obras” entran al canon clásico para ensancharlo y hacerlo “más amplio”. Así, el canon clásico pierde la relevancia que tuvo en la Modernidad y, al mismo tiempo, pervive entre nosotros bajo las formas de un canon ensanchado, más grande, al que las obras de más y nuevos artistas ingresan. En este sentido se podría hablar de muchos cánones operando interactivamente, tensionando de ese modo el estado de lo instituido. Es interesante pensar el modo en que los artistas, los escritores y los poetas intervienen dentro de ese campo de tensiones.

La pregunta por las referencias

Si el canon clásico estaba pergeñado por sus grandes nombres y sus grandes monumentos —*La Divina Comedia*, *El Quijote*, Shakespeare—, el nuevo “canon” está hecho de fragmentos. Con los fragmentos de los grandes clásicos, más las relecturas y las reescrituras que ellos suscitan, se pergeña un nuevo menú de referencias. Así es como se puede hablar del pasaje de la noción de campo o de comunidad a las nociones de tribu o red. Del mismo modo, en la nueva cultura de las artes, también se puede hablar de un pasaje de la noción de canon a la noción de “itinerario”. Es dentro de estas transformaciones donde se produce el pasaje de la noción de obra a las nociones de *work in progress*.

Es interesante notar el modo en que todo esto opera en la “obra” de determinados escritores y artistas que vuelven explícitos y autoconscientes sus procesos de producción. Y, sin embargo, hay toda una inercia de la modernidad aun operando entre nosotros. Esa inercia se comprueba cuando se ve la impronta que las nociones de “obra”, “cuento” o “poema” ejercen todavía hacia el interior del campo. De manera tal que lo que ocurre no es que una época nueva supere a otra anterior sino que, conflictiva y dialécticamente, una época posterior integra a aquellos períodos anteriores que la precedieron.

Pasaje de la obra al procedimiento

Las obras también son reemplazadas por “procedimientos de fabricación”. Es común que en las muestras de arte se exhiban documentales o imágenes de cómo la obra que está en exposición fue concebida. Así, las obras adoptan una característica semejante a las de las prendas de vestir. Vienen con sus etiquetas puestas: 30 % algodón, 70 % polyester. Se añaden textos, catálogos, entrevistas a los artistas. En esos materiales se cuentan los detalles. Materiales de composición: 30 % romanticismo, 70 % nuevo periodismo; 40 % reescritura, 60 % poéticas del yo.

La antigua pregunta por el género

Las artes post-disciplinarias de la era digital también trabajan por fuera de la noción de género. Aun así, la poesía parecería ser todavía un requisito de todas las demás artes. La poesía sería un último resto, un resto ineliminable de la cultura letrada que insiste y que resiste en la era post-humanista.

Work in progress

En *Estética de Laboratorio* (2010), Reinaldo Laddaga volverá sobre muchas de las ideas expuestas en *Estética de la emergencia*. Allí planteará que las galerías, las librerías, las salas de conciertos, los museos, los archivos, las bibliotecas, los talleres de los artistas y los laboratorios de escrituras devienen espacios de encuentro y entrecruzamiento. Se trata de espacios de orden y de desorden en los que las tradiciones están disponibles para ser retrabajadas y reprocesadas. Son lugares bajo el dominio del *work in progress*, con quirófanos y mesas de disección en las que parsimoniosamente descansan nuevas obras de arte en potencia.

Antes, en la edad de la imprenta, podíamos decir: “un texto es un medio que un texto tiene para producir más textos” (Mendoza, 2020: 50). Ahora, en la nueva era del laboratorio, el museo, los archivos y los espacios para la experimentación se vuelven esos lugares que el arte edifica para producir más arte. En medio de ese pasaje, el museo se vuelve más atelier, la biblioteca más archivo, la escritura y el arte más laboratorio: más y mejores lugares de experimentación. Antes que mostrarse como acabadas, las exposiciones y las “obras” del presente nos son presentadas como partes de un proceso.

No es que antes no hubiera archivos en las bibliotecas, sino que ahora los archivos son traídos al primer plano. No es que antes no hubiera ateliers y trastiendas en las galerías y los museos, sino que ahora esos espacios se vuelven mucho más centrales. Ya no son necesariamente disimulados o llevados al desván, más bien todo lo contrario: antes muchas veces tácitos o invisibilizados, esos espacios ahora son puestos en el centro de las salas y en las principales páginas de los catálogos. Exhibidos así, devienen obra.

El escritor y el artista, antes que obras, construyen ahora dispositivos y plataformas. Y lo que exponen no son necesariamente trabajos acabados, sino los proyectos de esas obras en construcción. La obra pasa a ser entonces lo que se está produciendo: *la obra es lo todavía no-realizado del arte*.

La exposición de sí

Son muchos los lugares y las obras en las que los artistas y los escritores también se exponen a sí mismos. El artista se expone —en su taller, entre las máquinas, entre sus materiales—¹. Por eso es común imaginar o incluso asistir a exposiciones donde lo que se expone es el *atelier* del artista. Es posible imaginar una escena, muy de museo contemporáneo, con el banco de trabajo y los muros y los pisos de la sala de exposiciones jaspeados de acrílico tomando el centro de la sala. Y allí, entre caballetes y bastidores, una instalación de videoarte con el artista en su

¹ Y en entrevistas: en las entrevistas, en los prólogos, en sus testimonios, los artistas dicen qué es lo que han hecho. Haciendo así proliferar ellos mismos diferentes tipos de discursos sobre sí.

estudio, en su lugar de trabajo —exactamente igual al que ahora se repone en la exhibición— comentando detalles sobre el modo en que fue llevado a cabo su arte.

No se trata de un fenómeno exclusivo del arte. Muchos casos de autoexposición extrema se observan también en la literatura y el cine. En *El libro de Tamar* (2018), Tamara Kamenszain se expone a sí misma en la intimidad de su relación con quien fuera su compañero durante años y también el padre de sus hijos: Héctor Libertella (ver Imagen 1). En *La chica del sur* (2012), el film de José Luis García, el director se expone —con un accidente de auto que lo obliga a permanecer hospitalizado— al límite de poner en riesgo no solo la realización misma de su película, sino también su vida.

El artista se expone, se hace obra. El artista y su vida devienen obra en un difícil vínculo en el que no son del todo claros los límites entre arte y vida. Pero también se “expone”, en el sentido de que el artista hace algo que, se supone, no debería hacer. Hace algo que lo pone en riesgo: muestra algo que no debería mostrar. Confiesa una intimidad difícil de exponer si las condiciones de producción de su obra así no lo reclamaran. Se asume un riesgo “extremo”, que solo la realización de una obra “justifica”. El trabajo de Marina Abramović constituye un paradigma radical que muestra los límites últimos que se pueden cruzar yendo por el camino de la autoexposición. Además de una “teoría del yo” que podría adjudicarse detrás de estas prácticas, también habría una *teoría del potlatch* operando detrás de ellas. *Potlatch* en un sentido laxo pero muy definido a la vez: entendido como ‘entrega’, ‘sacrificio’, ‘don’ (ver Imagen 1).



Imagen 1. Tamara Kamenszain, *El libro de Tamar*; Arturo Carrera, *Potlatch*.

Autoría compleja

En *Estética de Laboratorio*, Reinaldo Laddaga también trabajaba con la noción de “autoría compleja”. Toda producción es la producción de más de uno —señalaba en el libro—. En las “obras” o en los “proyectos de obras” siempre participa determinado número de materiales y de personas:

Toda producción de arte es producción de más de uno. Todo resulta de colaboraciones que pueden ser o no reconocidas. Tal vez sea a causa de esta comprensión que con frecuencia exploren formas de autoría compleja, formas que no son ni las más características del antiguo autor ni las que quisieran celebrar los ritos más simples de su ausencia. Pero como todo ejercicio de autoría compleja depende de que existan las formas de organización que lo permitan, muchos de ellos se ocupan de prácticas de diseño institucional que consideran esenciales para su trabajo y que esperan

favorezcan colaboraciones anómalas, comunidades temporarias que conciben como sistemas capaces de producir ciertos resultados (películas, exposiciones, discos, textos), pero también como experimentos de vida en común en entornos improbables (Laddaga, 2010: 13).

Así, el artista es también un coleccionista. El artista —el escritor— deviene un archivero. La colección, el archivo, se imponen como un yacimiento de obras de arte en potencia. Esto también es posible detectarlo en la tradición poética contemporánea. Arturo Carrera, en su libro *Potlatch* (2004), trabaja con cuadernos de infancia y con manuales escolares del peronismo de los años cincuenta, promoviendo incluso una reescritura de ello. Es decir, el trabajo con el archivo histórico —el primer y segundo peronismo—, con el archivo personal —los cuadernos escolares, la infancia— y con el presente —*Potlatch* se inscribe en la crisis económica del 2001—, se interrelacionan así en el proyecto poético de Arturo Carrera.

Todo esto puede parecer un exceso de teoricismo, un exceso de autoconciencia crítica, una sobreactuación de la interpretación. Pero es el propio archivo de trabajo el que nos persuade. Y es la propia red de relaciones la que aparece obrando —haciendo obra— detrás de los textos. Observemos si no esta fotografía (ver Imagen 2):



Imagen 2. Pringles, 1985. Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Emeterio Cerro y Reinaldo Laddaga.

El hecho de que sean Arturo Carrera y Reinaldo Laddaga quienes aparezcan con anteojos le otorga un aspecto “barroco” a la fotografía. Barroco en el sentido más clásico, en el sentido de dispositivo técnico, tal como podemos comprenderlo desde *Las Meninas* de Velázquez. Quienes miran son mirados; quienes son mirados dejan entrever en los reflejos de sus dispositivos para mirar algo del sujeto y el dispositivo que captura la imagen. ¿Quién tomó la fotografía?

No solo las formas de hacer arte sino también nuestras maneras de leer en el presente están marcadas por estos avatares del archivero y del coleccionista. Predominan las exposiciones en las que vamos a ver los manuscritos de escritores: Manuscritos de Borges (Biblioteca Nacional, 2011; Biblioteca Nacional, 2016); *Borges: libros y lecturas* (Biblioteca Nacional, 2010, 2017). De repente, detrás de una serie de relaciones intertextuales, sobreviene un resto de vida. Un fragmento de *lo-real-pasado*. Una pieza digna de un álbum de fotografías de la tribu, usando una expresión que le agradecería mucho a Arturo Carrera.

Materiales de la tradición: ¿qué hacer con esos rastros?

Laddaga diría: los materiales del pasado nos son presentados como una “suma precaria de estratos”. En ese entramado de historicidades es interesante distinguir entre los estratos más visibles y los estratos menos visibles. Los estratos más ocultos se vuelven los estratos muchas veces más interesantes. En este contexto de plataformas y dispositivos de exhibición, es difícil saber dónde termina una obra y donde empieza una exposición. *La exposición es la obra*, podríamos decir. El tránsito por la exposición y la navegación por internet devienen actos de lectura.

La autoría compleja se produce en una red de relaciones: entre los textos, entre los artistas, entre un poeta, un músico, un novelista o un pintor. Autores procedentes de diversas disciplinas concurren en torno a un proyecto para producir un evento, una obra, una performance. Dentro de este marco de la “autoría compleja” pueden inscribirse algunas de las obras del propio Reinaldo Laddaga. En obras de su “autoría” como *Cosas que un mutante tiene que saber* (2013), por ejemplo.

Autoría compleja

En los años cuarenta, Borges y Bioy Casares imaginaron una compilación de ciento diez cuentos breves y extraordinarios. La primera entrega de esa colección salió con sus primeros cincuenta y cinco relatos en 1956. Iba a tener un segundo volumen, pero quedó interrumpida. ¿Por qué Borges y Bioy interrumpieron la serie? Y si la hubieran continuado, ¿cómo hubiera sido? En 2012, Reinaldo Laddaga se hizo esas preguntas e imaginó la continuación de aquel volumen. Pergeñó un libro conjetural, como diría Borges, absolutamente misterioso y portador de una intensa gama de experiencias: *Cosas que un mutante tiene que saber: Más cuentos breves y extraordinarios*, es una suerte de libro-objeto, una máquina de objetos con cincuenta y cinco relatos acompañados de ilustraciones y cincuenta y cinco piezas sonoras. La regla que se impuso Laddaga fue la de buscar textos que hubieran sido accesibles a Borges y a Bioy en 1956. Debía tratarse de textos que pertenecieran a las literaturas que ellos preferían y a lenguas que ellos conocían. Textos que no hubieran permanecido inaccesibles ni hubieran aparecido en ediciones recónditas o inhallables. Se trata entonces de una compilación de textos que van desde Heródoto a Thomas de Quincey, de Raymond Russel a Herman Melville, y que involucran leyendas que van desde el mundo latino o árabe hasta cuentos orales provenientes del folklore hawaiano.



Imagen 3. Reinaldo Laddaga, *Cosas que un mutante tiene que saber: Más cuentos breves y extraordinarios.*

Al proyecto de Laddaga se sumaron dieciocho músicos. Así es como junto con las noticias de esos mundos fabulosos, también nos llegan sus sonidos. De haber viajado nosotros a esos universos que los textos describen, ¿cómo nos hubieran resultado los ruidos de sus casas, el tráfico de sus ciudades, los gritos de sus animales? ¿Nos hubieran parecido bellos o siniestros, tolerables o incomprensibles? Y si no tuviéramos las noticias de la “nostalgia” de Borges por la milonga y el tango, ¿cómo sería una música borgeana? Motivados por esa fuerza, las cincuenta y cinco canciones son pedazos sonoros de mundos perdidos. Los segmentos musicales se pueden escuchar como música de fondo de los textos. Son piezas fugaces. Una compuesta por Silvia Borzelli dura dos minutos con diez segundos; y dos de Alan Curtis duran tres minutos con treinta y dos segundos y dos minutos con cuarenta y dos segundos respectivamente. El libro se puede escuchar de hecho como un disco. Pero pareciera ser de la extrañeza literaria de donde su música nace. Y, a la inversa, la música aparece allí donde el lenguaje ya no puede continuar. La música pareciera ser otra forma del idioma que esos lugares y esos personajes hablan. Los textos aparecen entonces como las versiones lingüísticas de esos sonidos. Decir que los sonidos que salen de los libros son sonidos hechos con agua o plásticos, caños de edificios en llamas, gritos de animales, pasos de baile, cencerros, guitarras distorsionadas y sintetizadores, sería quizá una respuesta bastante acertada. Los sonidos envuelven al lector, capturan el nervio de mundos perdidos o incluso inexistentes. Situables en algún lugar del pasado o del futuro, los sonidos son algo así como la prueba, el documento de algo fantástico, la punta de un iceberg textual que parecería querer demostrar que aquellos mundos fantásticos, en alguna geografía imaginaria, sí existen.

Cosas que un mutante tiene que saber es así un dispositivo envolvente, con muchos formatos en fuga. El dispositivo podría leerse —contemplarse, escucharse— como paradigma de una “literatura expandida” (Mendoza, 2017: 41), una literatura que, impulsada por nuevas búsquedas, sale al encuentro de la imagen y los sonidos como formas prolongadas de la escritura: “una literatura expandida es una práctica que explora las múltiples maneras de producir incidentes de lenguaje en un espacio ya sea físico o digital. La literatura es un universo

que reúne arquitecturas sonoras y visuales” (Mendoza, 2017: 43)². Así, *Cosas que un mutante tiene que saber* es el “resultado de la unión de dimensiones múltiples y hechas de materiales diversos, en conjuntos más irregulares y heteróclitos que los que suelen tolerar nuestros libros clásicos, pero organizados en torno a frases y ficciones dotadas de la densidad y la extrañeza que todavía asociamos con la tradición moderna de la literatura” (Mendoza, 2017: 43). Laddaga parece haber intuido la emergencia de artistas “que intentan extender las redes de sus textos más allá del borde del lenguaje y constituir configuraciones muchas veces nebulosas, para que suceda lo que tantas veces sucede en las conversaciones: que una expresión quede congelada por nuestra atención en su despliegue y desencadene una fuga de sentidos” (Mendoza, 2017: 43). “Literatura expandida” no nombra exactamente un concepto entonces: “La expresión probablemente sirva mejor como nota mental, algo que nos decimos para aguzar la concentración en torno a un punto” (Mendoza, 2017: 43).

Los autores tomados para la selección, los músicos participantes, Borges y Bioy, Laddaga mismo y quizá nosotros, si nos armamos del valor necesario para hundirnos en los peligros de esos mundos caídos de los mapas, formamos algo así como un colectivo momentáneo. Los textos son condensaciones del infinito, pequeñas astillas de un cosmos que solo el arte y la literatura pueden sospechar. La literatura es la promesa de un universo en estado de incertidumbre. El proyecto emerge, en efecto, como resultado efectivo de los colectivos efímeros sobre los que Laddaga había teorizado en sus libros de ensayo. Llevado al ámbito de su ejecución, hay también un *revival*, una suerte de citacionismo que pretende mostrar hasta qué punto el futuro de la literatura continúa, todavía hoy, residiendo en su pasado.

La propia vida como arte

“El concepto fundamental [...] de la modernidad no es la revolución sino la explicitación”, escribe Peter Sloterdijk en una de las citas que Laddaga subraya para describir el acto de poner en primer plano lo que antes se hallaba en el trasfondo (2010: 18). Hacer visibles las costuras, eso podría significar ser moderno. Es difícil no vislumbrar el éxito de este programa exhibicionista sobre la cultura. Aun así, ¿cómo comprender la “autoría compleja” en un mundo en el que no cesa el desprestigio de los colectivos? Citando a Alain Touraine, Laddaga llegará a plantear el ingreso a un universo postsocial en el que los individuos se niegan a subordinar su propia vida a la construcción de totalidades ya al parecer arcaicas y/o acaso caídas en desuso, tales como las de la nación, la clase social, el partido político. La obra clásica, podríamos agregar, deja de ser esa totalidad en la que se inscribía la vida del artista. Los artistas entran y salen de sus obras haciendo que el acto mismo de entrar y salir se vuelva obra.

Aun así, diferentes estratos del pasado perviven en el presente. Son como *souvenirs* cargados de algún tipo de futuridad y de inercia. Una inercia o futuridad que es movida por diferentes discursos que traccionan a los cuerpos. Así encontramos que, por un lado, el pasado se vuelve *sampleable*. Por otro, por obra misma de esa operación de *sampleo* y a pesar de toda la plasticidad requerida para que esa operación se produzca, notamos que hay discursos y fragmentos del pasado que todavía perviven como sólidos. Así es como se produce un bricolaje

² Reinaldo Laddaga, en entrevista personal.

de elementos procedentes de órbitas distanciadas. Y es este estado de cosas lo que produce sospechas y distanciamientos. Para evitar esta sospecha de “artificiosidad”, los artistas y los escritores eligen presentar o ser presentados en el mismo espacio en el que producen sus obras o en que “se mueven” sus personajes —de la realidad (ellos mismos) o de la ficción (ellos mismos otra vez)—. La autobiografía, el informe personal, devienen géneros “más verosímiles” que otros precisamente también por la misma razón que los origina. El acto de exponerse a sí mismos, en su límite más comprometedor, es la coartada de sinceridad que los artistas esgrimen para mostrarse “honestos” y “creíbles”.

Son muchos los ejemplos de autoexposición —de exposición de sí— que minan el campo de producciones del arte en el presente, sobre todo entre la primera y la segunda década del siglo XXI. El caso de Mario Levrero en *La novela luminosa* (2005) es uno de los ejemplos que va a señalar Laddaga como demostración de esto. El periodismo gonzo de Hunter Thompson —piénsese en *Miedo y asco en Las Vegas* (1971)— es un caso anterior que podríamos añadir nosotros. Pero llega un momento en el que la sobreexposición de sí también deviene un modo de producción en crisis. La estética *selfie*, finalmente, construye un uso excesivo, apoteótico, de la autoexposición.

El regreso del pasado

En sus dos libros de teoría, Reinaldo Laddaga nos presenta una teoría de diálogos entre la literatura y el arte. De hecho, en otro libro de esos años le había puesto palabras a esa relación. En su introducción a *Espectáculos de realidad*, a partir de una expresión de Walter Pater —“all art aspires to the condition of music”—, ensayaba una ligera variación que ahora se nos impone como verdadera síntesis de toda su teoría. “Toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo” (2007: 14), llegará a escribir allí.

Así, entre las diferentes partes de su gran proyecto artístico, literario, crítico y teórico, Laddaga también va a dar cuenta de los diversos modos —problemáticos— a través de los cuales también se puede volver sobre el archivo, se puede regresar sobre el pasado. El siglo XXI, como sabemos, plantea muchas formas diferentes de volver al pasado. Si Fredric Jameson, en 1982, planteaba que la cita, la interferencia, el juego de espejos, el pastiche y la ironía neutra eran algunos de los modos postmodernos de regresar sobre el pasado y las tradiciones, Laddaga va a volver sobre estas conceptualizaciones para examinar los modos en que, por metamorfosis o inercia, en el siglo XXI todavía la cultura y el arte continúan funcionando bajo esos protocolos. Si los artistas posmodernos eran imitadores de estilos muertos, privados de toda historicidad, habría que examinar el modo en que, por una suerte de aviso, determinados artistas se vuelven “imitadores” de lo vivo. Si, en la segunda mitad del siglo XX, un conjunto importante de obras están constituidas como “pilas de fragmentos” y/o llevadas a cabo por una suerte de “azar fragmentario”, dando lugar a una especie de “heterogeneidad calculada”, es válida la pregunta por el modo en que todo aquello fue creando las condiciones de formación, el medio ambiente de educación sentimental de las generaciones de artistas que, formados entre los años ochenta y noventa, hicieron obras en las primeras décadas del siglo XXI. En algún punto, la posmodernidad ha sido la preparación del terreno, la creación de un *folklore* para la era digital.

Jameson hablaba de esquizofrenia discursiva. Y de “intensidad intoxicante y alucinatoria” (Laddaga, 2010: 200). Sus apreciaciones, de algún modo, recuerdan a una definición posterior de Thomas Pynchon. Hablando de ciertos efectos de *1984* de George Orwell, el autor de *El arcoiris de gravedad* escribiría:

Somos conscientes de que “este tipo de pensamiento esquizofrénico” es fuente de uno de los grandes logros de la novela, algo que ha entrado en el lenguaje y el discurso político, la identificación y el análisis del doble-pensamiento. Como describe Emmanuel Goldstein en “The theory and Practice of Oligarchical Collectivism”, un texto peligrosamente subversivo y prohibido en Oceanía y solo referido como “el libro”, el doble-pensamiento es una forma de disciplina mental cuyo objetivo, deseable y necesario para todo los miembros del partido, es ser capaz de hacer creer dos verdades contradictorias a un mismo tiempo. Esto no es nada nuevo, por supuesto. Todos lo hacemos. En psicología social fue algo conocido por mucho tiempo como “disonancia cognitiva”. Otros prefieren llamarlo “compartimentación”. Algunos, célebres como F. Scott Fitzgerald, lo consideran signo de genialidad. Para Walt Whitman (“¿Yo me contradigo a mí mismo? Muy bien, yo me contradigo”) eso era la amplitud y la contención de las multitudes; para el aforista norteamericano Yogi Berra eso era llegar a una bifurcación en el sendero y tomar las dos direcciones a la vez; para el gato de Schrödinger eso era la paradoja cuántica de estar vivo y muerto al mismo tiempo (Pynchon, 2003 [traducción nuestra]).

Son muchos los casos de obras en las que la polisemia exhibe, de un modo solapado, este arte combinatorio sin cometido aparente. La obra *Video Flag* de Nam June Paik (1985-86), reelaboraba una pintura de Jasper Johns (1954). Y se erige así como un modo de practicar el citacionismo. Una obra evoca otra mediante el simple acto de cambiar sus materiales. Pero la obra de Nam June Paik, realizada sobre el soporte del videoarte, sería mucho más que un *collage*. Allí donde el arte abstracto era acusado de no significar, Jasper Johns compone, en el corazón de los años cincuenta, en pleno auge del arte abstracto, acaso la obra más abstracta de todas. El inconveniente: que una simple combinatoria de formas rojas, blancas y azules, compuesta mediante la técnica del arte abstracto, acaso arroja como resultado nada menos que la bandera de los Estados Unidos. La obra del arte más abstracto podía dar como resultado la forma de la representación más pura por excelencia. Treinta años después, la reedición de esa obra, por mero formalismo, ejecutada mediante el mero cambio de soporte, pasando del lienzo al videoarte: ¿qué nueva obra produce? El efecto podría ser una *mise en abyme*, una obra de arte que licúa el símbolo, lo vuelve a desvanecer. Una obra de arte que solo cita a otra obra de arte.

Las obras de arte se vuelven así artefactos, dispositivos que coleccionan estilos. Distintos momentos de la historia concurren en un nuevo estadio de la historia. Los artistas, una vez más, exhiben los archivos mediante los cuales una obra ha sido hecha. En el siglo XXI se recombinan fragmentos. Colecciones de elementos mal y bien articulados. Los artistas y los escritores se transforman en archivistas, cuando no incluso en curadores de sí mismos. El escritor aparece entonces como un conservacionista, un activista, casi un ecologista de esas “especies en extinción” que son determinadas obras de arte todavía desapercibidas y que, aún con sus potencias desatendidas, todavía nos continúan llegando desde el pasado.

Pero ¿qué es lo que nos viene del pasado? Muchos de esos materiales son sustraídos del pasado y colocados en el presente con sus propios deterioros puestos. Sobre esto, Reinaldo Laddaga es absolutamente explícito: “[Hay] momentos del pasado que se desentierran, y que al ser expuestos vienen con los fragmentos del territorio del que han sido arrancados, con las raíces

y fibras que habían asegurado su fijeza y que eran la razón de su parálisis” (2010: 207). Las colecciones, los archivos y el álbum se exponen; son la obra. La recolección y la investigación comienzan a ser un momento central de la composición, la pintura, la escritura. Nuestros textos, nuestros poemas, muchas veces están hechos con los restos de una explosión, con la reunión de los pedazos de un mundo que se ha astillado o se encuentra en trance de desaparición. De allí que muchos escritores y artistas contemporáneos dediquen una parte importante de su trabajo a la creación de instituciones *desenterradoras* de pasados disímiles y diferentes: editoriales que reeditan textos de otro tiempo, museos, festivales de lecturas que traen, mediante homenajes y evocaciones, fragmentos de voces de autores anteriores. Esas organizaciones colaborativas, esos modos de organización de eventos y asociaciones, acaso son solo algunas de las muchas y diferentes formas de asumir la práctica de la literatura y el arte en la era de las “autorías complejas”. O de la coautoría: ¿con qué obras y/o artistas del pasado decidiría yo hacer obra?

Film Footage

La chica del sur de José Luis García tiene muchos de los elementos que Reinaldo Laddaga señala a propósito del estado de las artes en el presente. La película está basada en una serie de materiales “encontrados”. Materiales de archivos filmados en Corea del Norte en 1989. Escrito antes de la aparición de la película, el siguiente fragmento de Laddaga pareciera estar hablando del film:

...no debiera considerarse raro que en libros, en películas, en fotografías, en piezas de teatro, en pinturas, encontremos, con una frecuencia creciente, las narraciones o presentaciones de los avatares múltiples de formaciones sociales, de microasociaciones precarias. Es decir, de asociaciones entre individuos cuyo vínculo hubiera sido difícil anticipar en el mundo al que pertenecen, y que al asociarse no pueden contar con el sostén de las formas institucionales vigentes en este mundo ni con los modelos de interpretación que la tradición inmediata les ofrece. *¿Cómo vivir juntos?* Este es el título de uno de los últimos seminarios de Roland Barthes. Esta pregunta puede escucharse, abiertamente o en sordina, en muchas de las producciones más interesantes del arte, la literatura, el cine reciente, que gravitan en torno a individuos que presentan como cúmulos de sistemas que se encuentran en resonancia (en el sentido en que las cuerdas de un piano resuenan) con aquellos seres vivientes que están a su alrededor, resonancias que no siempre comprenden y que tratan de estabilizar. Hay una especie de obsesión por explorar formas inesperadas de solidaridad, formas que dependen menos de la iniciativa de sujetos separados que de la formación de mundos comunes que se exploran en conjunto (2010: 209).

En *La chica del sur* encontramos un claro ejemplo de este tipo de asociación que denominamos “autoría compleja”. Alejandro, José Luis García y Lim Su-Kyung se reúnen y se encuentran —viven juntos— a raíz de la ocasión de un film como proyecto (ver Imagen 4). Pero, desde luego, el proyecto de la película excede los límites de un proyecto artístico para transformarse en un proyecto vital, que pone en peligro sus propias vidas. Los personajes de la película —el traductor, el director de cine y Lim Su-Kyung (el personaje revolucionario de la película, pero también de la historia)— devienen a la vez personajes y “autores complejos” del film. A la pregunta barthesiana “¿cómo vivir juntos?”, los artistas responden: “haciendo obra”. Esto es, haciendo una película juntos. El arte es una forma de vida en comunidad. Pero el arte genera comunidades efímeras que se diluyen una vez que las obras y las exposiciones que los reunieron terminan. Con una peculiaridad más: Lim Su-Kyung, el personaje central de todo el film, no está muy segura de querer participar en el proyecto.

Hay un momento muy especial del film que es ilustrativo de todo esto. Tras fracasar en los diversos intentos de entrevistar a Lim Su-Kyung en Corea del Sur, Alejandro y José Luis regresan a Buenos Aires. Algún tiempo después, Lim Su-Kyung viaja a Argentina. Y allí tiene lugar la siguiente escena. En un momento dado, Lim le pregunta a José Luis qué es lo que él pretende de ella. Traductor mediante —Alejandro—, el director se queda literalmente sin palabras, enmudece. Es una escena que amenaza con dilapidar todo el cometido del film. Imposibilitado de hacer las preguntas fundamentales que durante toda la película busca, es el proyecto de la película entera lo que parece tambalearse en esa escena. Luego de rozar ese borde, por alguna razón, la película vuelve a remontar vuelo para transformarse, de hecho, en una de las películas clave de la segunda década del siglo XXI.

En una conversación con José Luis García, quien esto escribe lo consultó sobre la singularidad de esa escena. Es muy difícil que un director clásico hubiese aceptado la inclusión de esa escena en su propio film. Hay como un efecto de otredad —una capacidad de desdoblarse por parte del director y de escindirle a sí mismo en director y personaje a la vez—. La decisión más habitual hubiera sido la de quitar aquella escena. Eso mismo nos confesó García cuando lo consultamos sobre ello. Un reconocido editor de cine, antes de finalizada la post-producción, entró a la isla de edición y quitó la escena. Luego del episodio, García la volvió a incluir. Es esa quizá la decisión de cine más difícil que un director debe tomar. Al igual que lo hace Tamara Kamenszain en *El libro de Tamar*, cuando decide contar algo de su intimidad que acaso no debe contar, del mismo modo lo hace José Luis García. Pone allí en el centro de la escena algo que no debería poner. Es su propia autoexposición, el hecho decisivo que le otorga al film toda su credibilidad. El resultado es de un puro *potlatch* —obsequio, regalo, don, sacrificio, derroche—. “Destrucción productiva”, “liberación del camino”, escribía también Arturo Carrera en su libro del 2004. *Esto-no-es-ficción; Esto-no-es-una-película*, podríamos decir ahora.



Imagen 4. José Luis García (dir.), *La chica del sur*.

Posiciones políticas maduras

Para los escritores y los artistas, que haya desequilibrios y sustancias oscuras no significa que haya que rechazar de plano todo el conjunto. En este sentido, es interesante comprender que entre la heterogénea composición política del campo artístico, también se destacan las posturas de artistas y escritores que “transigen”: negocian. Saben que las instituciones no son puras, están contaminadas. Y saben que las democracias son sistemas de subóptimos, es decir, lugares de encuentro entre diversos campos disciplinares. Como las novelas polifónicas clásicas de antaño, las nuevas “obras” de la “autoría compleja” están también hechas de una sustancia “coral”, atravesada de múltiples discursos colaborativos. Desde esta mirada no idealista y madura, es como muchos artistas se relacionan con los materiales percutidos y desenterrados del pasado con los que trabajan. Y con las obras y las instituciones precarias que ellos mismos recrean.

Trabajos con el pasado

¿De cuántas maneras se pueden relacionar los elementos que se coleccionan? ¿Con qué momentos del pasado yo, mi obra, nuestras obras, quisieran asociarse? Esas son algunas de las preguntas que muchos artistas y escritores contemporáneos se hacen. Sabemos que es una pregunta de raíz borgeana, pigliana. Textos como “Kafka y sus precursores” de Borges u “Homenaje a Roberto Arlt” de Ricardo Piglia están en la fuente de esta reflexión (Mendoza, 2011). El escritor, el artista contemporáneo, siente un llamado a redespigar momentos del pasado que en su momento no fueron totalmente activados. Así como Borges escribe un fin al *Martín Fierro*, Gabriela Cabezón Cámara —en *Las aventuras de la china Iron*— le añade otra vertiente a la historia de José Hernández. Y mientras Ricardo Piglia le dona otra obra a Roberto Arlt —añadiendo una traducción espuria de *Las tinieblas* de Leonid Andréyev al corpus arltiano—, Selva Almada o Hernán Ronsino hacen obra a partir de estéticas emparentadas con los proyectos literarios de Juan José Saer o Antonio Di Benedetto.

Estas formas de escribir o de hacer arte también remiten a aquella pregunta de Barthes en *S/Z*, cuando a propósito de la distinción entre textos legibles y escribibles, se preguntaba: “¿qué textos aceptaría yo escribir (reescribir), desear, afirmar como una fuerza en este mundo que es el mío?” (1992: 2). La pregunta de Barthes podrá haber parecido a muchos una mera pregunta textualista. Pero es, en rigor, una pregunta movida por el vitalismo literario. Late con todo su vitalismo en el corazón mismo de ese reino gobernado por fantasmas innominados que es el archivo. Después de actuar en *Zama* (2017), la película dirigida por Lucrecia Martel, Rafael Spregelburd escribe los *Diarios del capitán Hipólito Parrilla* (2018). ¿Cómo comprender acaso esa corporización de la letra en la literatura argentina del siglo XXI?

Así es como el modelo museo, el modelo archivo y el modelo laboratorio están sufriendo transformaciones. Lo interesante es que sus antiguas funciones se intersectan, dando nacimiento así a funciones nuevas. El modelo del archivo, el paradigma del museo y los protocolos y los experimentalismos del laboratorio, que se impusieron como formas de organización del saber en la modernidad, están sufriendo modificaciones. El museo se archiva, el archivo se laboriza, los archivos y el pasado se vuelven materiales de experimentación. Comprender la naturaleza de estas transformaciones es solo un modo de aceptar los cambios que se producen

en el territorio de las artes y la literatura. O mucho más: en nuestras *formas de vida*, en nuestros nuevos modos de habitar el mundo.

P. S.: Arturo y yo

Una vez más: todo puede parecer un exceso de teoricismo, un exceso de autoconciencia crítica, una sobreactuación de la interpretación. Pero es el propio archivo de trabajo el que nos persuade. Y es la propia red de relaciones la que aparece obrando —haciendo obra— detrás de los textos. Observemos si no esta fotografía (ver Imagen 5):



Imagen 5. Álbum de familia. 10 de octubre de 2016.

Arturo y quien esto escribe, sin pensar en ello en ese momento, reeditan una fotografía anterior. Misteriosamente, uno de los sujetos fotografiados permanece con los anteojos puestos. El otro no. ¿Quién tomó la fotografía? ¿Una transeúnte acaso? ¿Alguien que, sencillamente, pasaba?

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland, 1992, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, 1955, *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Raigal.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela, 2017, *Las aventuras de la china Iron*, Buenos Aires, Mondadori.
- CARRERA, Arturo, 2004, *Potlatch*, Buenos Aires, Interzona.
- GARCÍA, José Luis, 2012, *La chica del sur*, DVD.
- KAMENSZAIN, Tamara, 2018, *El libro de Tamar*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- LADDAGA, Reinaldo, 2006, *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , 2007, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- , 2010, *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- , (cur.), 2013, *Cosas que un mutante tiene que saber: Más cuentos breves y extraordinarios*, Amsterdam, Unsound.
- LEVRERO, Mario, 2005, *La novela luminosa*, Madrid, Alfaguara.
- MENDOZA, Juan José, 2011. *Escrituras past: tradiciones y futurismos del siglo 21*, Buenos Aires, 17grises.
- , 2017, *Internet, el último continente (Mapas, e-topías, cuerpos)*, Buenos Aires, Crujía.
- , 2020, “HiperArchivos. Literatura y Realismo Especulativo”, *revista Luthor*, no. 45.
- PYNCHON, Thomas, 2003, “The road to 1984”, *The Guardian*, sab. 3 de mayo.
- ROSATO, Laura y Germán Álvarez (2017), *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- SPREGELBURD, Rafael, 2018, *Diarios del capitán Hipólito Parrilla*, Buenos Aires, Entropía.