

LA LITERATURA COMO PROCEDIMIENTO. ANÁLISIS ESTÉTICO-NARRATIVO DE *LA PRUEBA*, *CANON PERPETUO* Y *EFFECTO INVERNADERO*

Natalia Plaza Morales¹
UNIVERSITÉ PARIS VIII

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre el arte y la literatura contemporáneos con la intención de poner de relieve nuevas propuestas narrativas en la literatura actual. Para ello, desvelaremos los procedimientos estéticos-narrativos que surgen del análisis de los siguientes relatos de ficción: *La prueba* del argentino César Aira, *Canon perpetuo* y *Efecto invernadero* del mexicano Mario Bellatin. Dicho estudio nos llevará a replantear nuevas posibilidades para acercarnos al texto escrito.

Palabras clave: estética, literatura, contemporaneidad, imagen, ékfrasis.

Abstract: This paper aims to provide an overview of contemporary art and literature to make relevance of original narrative mechanisms in current literature. To this end, we will analyze the narrative aesthetic procedures revealed from the analysis of three fictional stories: *La prueba* of the Argentine writer César Aira, *Canon Perpetuo* and *Efecto Invernadero* of the Mexican writer Mario Bellatin. This approach leads us to rethink new possibilities for understanding contemporary written texts.

Key words: aesthetic, literature, contemporary, image, ekfrasis.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA
1. ARTE, LITERATURA Y ESTÉTICA. LA "FORMA" COMO EXPERIENCIA
ESTÉTICA EN LITERATURA

Nuestra hipótesis al enfrentarnos a ciertos textos de nuestro tiempo es que la literatura contemporánea se acerca cada vez más a la experiencia estética que nos ofrecen otros dominios artísticos como las artes visuales. Por ello, nos parece que las definiciones que hoy abarcan la noción de literatura necesitan renovarse, ampliarse, estrechar fronteras con otros géneros artísticos. En este sentido, lo contemporáneo, lejos de ser una época de recuperación o de imitación artística, también se reinventa. Trataremos pues en este trabajo de proponer una lectura de algunas ficciones contemporáneas desde la relación que surge entre texto e imagen.

El modernismo proclamaba una decadencia de la tradición artística.

¹ Cursó su doctorado en la Universidad Paris VIII Saint Denis. Miembro del grupo de investigación *Pratiques et théories du sens*, que lleva a cabo una labor crítica entre diferentes disciplinas y su relación con el mundo contemporáneo. Máster de Literatura Hispanoamericana por la Université de la Sorbonne Paris IV.

La libertad de producción y la multiplicidad de estilos que ofrecía el nuevo arte llamado “postmoderno”, no fueron concebidos por la posteridad como avances que pudieran favorecer a la estética. El arte contemporáneo se condenó al estancamiento, sobre todo desde el punto de vista teórico, reduciéndose en su concepción y en sus pretensiones artísticas:

De una extensión enorme, pasamos a una extensión reducida para, finalmente, romper las barreras, por la propia dinámica histórica del arte, y volver a abrir la extensión, la infinidad de productos y de prácticas que hoy pretenden acceder al restringido y distinguido reducto del arte es muy grande, y eso plantea grandes interrogantes acerca de la naturaleza misma del arte, en la medida en que nos situamos en los límites del concepto [CASTRO 2005: 12].

El arte ya no se encontraba en el museo o en la vitrina de una exposición, sino que se contemplaba en cualquier sitio, se extendía a todos los círculos de nuestra vida social. Sin poder asociarlo a un estilo identificable y definido, traspasaba por completo las fronteras entre la realidad y los ámbitos de aquello concebido como artístico. Y esto nos dejaba perplejos. Es en tal contexto heteróclito de mestizaje artístico en el que debemos considerar el arte y la literatura de nuestros días.

Nos parece que las expresiones estéticas que nos ofrece la literatura se despliegan de un confluir con otros ámbitos y se amoldan a una cultura contemporánea. Tras la iluminación filosófica de otras épocas, después del auge del psiquismo que representaron los avances psicoanalíticos o de las tendencias innovadoras que trajeron consigo las vanguardias, el individuo del presente se deleita ante la imagen presentada bajo cualquier forma. Tanto el sujeto de creación como el receptor, dejan de cuestionarse por el objeto representado y por las finalidades del arte: todos quieren ser protagonistas, partícipes de la imagen. El individuo se interesa por la sensación que la obra pueda provocar en su consciencia narcisista y en la de aquellos que conforman

su cultura, a través de quienes se proyecta y se confronta a sí mismo, se contempla cual Narciso y su reflejo: “Debemos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviésemos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender” DANTO [2012: 19].


En este sentido, Danto sostiene que el arte contemporáneo debe ser comprendido como pluralista, tolerante y heteróclito. Estas mismas cualidades se pueden aplicar a la literatura:

En cierto sentido, lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal y como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el collage es “el encuentro entre dos realidades distantes en un plano ajeno de ambas” La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distintas entre sí [DANTO 2012: 21].

Debemos entender lo contemporáneo como una noción atemporal que acontece a un momento artístico e histórico en presente. Como decíamos, el arte y la literatura de nuestro tiempo presentan estructuras nuevas que no deberíamos pasar por alto: no porque lo contemporáneo sea un diálogo continuo con el pasado tenemos que pensar que no hay ningún procedimiento nuevo que ofrecer. A mi modo de ver, lo contemporáneo es, sobre todo, creación, producción que no puede eludir lo que ya ha sido, que convive abiertamente con sus predecesores. En lugar de pensar en un estancamiento del arte y la literatura contemporáneos porque todo parece ya estar hecho, nuestra época promulga la riqueza visual, la excentricidad y el individualismo. Esto se observa en el campo de lo tecnológico y de lo mediático, en la amplitud que la imagen alcanza en cualquier escenario. Paradójicamente, en todo el entramado protagonizado por la imagen, el campo de la estética aparenta no renacer

de sus cenizas. Tras los *ready-made* de Duchamp y rotas las barreras entre la idea y el arte retiniano, la forma artística parece haber perdido todo rumbo, naufragar. O ¿quizás la crítica no ha sido capaz de observar el abanico de combinaciones artísticas que nuestro tiempo nos invita a contemplar?: “Aunque tal vez nada define mejor la transición del modernismo a nuestra época que la decreciente aplicación de la teoría estética clásica al arte del momento presente” DANTO [2012: 40].

Heiddeger hablaba del conflicto generado sobre las obras de arte. La obra va más allá de su sentido estético cuando nos reenvía al valor metafísico de su producción. Tal estado transcendental, pensamos, debe comprenderse en correlación con la historicidad del artista y del espectador contemporáneo. El sentido de una obra conduce a una experiencia singular. Como afirma Gadamer, el arte nos lleva a explorar un lenguaje nuevo que nos era desconocido hasta el momento:


REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Lo que vale así para todo discurso, vale también de modo eminente para la experiencia del arte. Aquí hay algo más que expectativa de sentido; aquí hay lo que quisiera llamar “sentirse alcanzado” (*Betroffenheit*) por el sentido de lo dicho [...] La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo, que tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento, es decir, un descubrir algo que estaba encubierto [GADAMER 2011: 60].

Tal modo de comunicación no puede fijarse a un horizonte histórico y cultural determinado, pero tampoco puede eludir la vinculación que lo ata a una sociedad que le concede un valor y un sentido para la posteridad. A propósito, Gérard Dessons pone de manifiesto que en toda creación existe un proceso transubjetivo que hace que la magnitud de una idea singular (la obra) repose en el ámbito de la colectividad y en su momento de percepción. El espacio transubjetivo nos acerca a la dimensión social de la obra y a la repercusión que la creación pueda tener en un contexto real. Así, la obra se concibe a través de la cultura de una época: “La locura se convierte en la mirada que la obra suscita y

que hace la manera de esta obra en nombre de la modernidad para la época que inventa y la época que la produce”².

En esta óptica, deberíamos ser sensibles a todo lo que el autor ha ingeniado, no sólo en cuanto a significación semántica sino también como manera y forma de lo que la obra resulta una vez terminada. El texto literario se convierte entonces en un espacio privilegiado para pensar lo contemporáneo.

Es cierto que, a menudo, el artista da rienda suelta a su imaginación de manera espontánea en sus producciones sin tener una idea o teoría que ofrecer, aunque también ponga en juego una serie de conocimientos transmitidos culturalmente. Las similitudes que encontramos entre un artista y una obra o teoría precedente pueden ser un mero producto casual de aquellas ideas y préstamos que se manifiestan en su conciencia por medio de la obra.

Ante la pregunta de un periodista acerca de la conexión de la escritura del escritor mexicano con el arte de Duchamp, Mario Bellatin replica que su obra es producto de la contemporaneidad, y acto seguido, nos ofrece las claves para repensar la literatura: deberíamos cuestionarnos acerca de la mala costumbre de asociar la escritura a un sistema inconvencional, rígido:

- Periodista: ¿Le interesa hacer una “traducción libre” de la actitud de Duchamp hacia el arte llevándolo a la literatura?
- Bellatin: No. Mi actividad no puede entenderse como una traducción. Siento que al hacer una reflexión contemporánea de lo literario surgen, de manera hasta cierto punto espontánea, propuestas que pueden alterar la rigidez con que muchas veces se asume la escritura³.

² DESSONS [2010: 190]. La traducción es nuestra.

³ Entrevista realizada por JARQUE [2007].

2. LA LITERATURA COMO PROCEDIMIENTO: LA PRUEBA, EFECTO INVERNADERO Y CANON PERPETUO

A continuación, nos proponemos indagar en tres obras de la literatura actual para sostener la relación que estos relatos literarios mantienen con la imagen y la experiencia estética. *La prueba*, *Efecto invernadero* y *Canon perpetuo* ocuparán nuestro análisis.

La idea de indagar en la forma del texto escrito surge de un interrogante: ¿Por qué algunos escritores como Mario Bellatin o César Aira han elegido *El gran vidrio* de Duchamp para referirlo o vincularlo de algún modo con sus relatos de ficción? Recordemos el título de la novela de Bellatin *El gran vidrio* o la inclusión frecuente del vidrio como elemento semántico recurrente en *La prueba* de Aira.

¿Se trata de un homenaje al genio francés? ¿Existe en estos dos autores una prolongación del arte de lo mental o, por el contrario, la huella de Duchamp es parte de una actitud contemporánea que se mezcla con otros procedimientos?

Puede existir una propuesta que, como declaraba Bellatin, intenta desvincularse de la escritura como espacio reducido a la transgresión lingüística. Los tres textos de estos autores nos han llevado a repensar la literatura como un espacio más abierto de diálogo con la imagen. En este sentido, sostenemos que en estos textos se procede a una experiencia estética tanto en el campo de lo visible como en el de la imagen, comprendida como espacio privilegiado de la imaginación: “Admirar algo como una obra de arte significa ver en ella el producto de un hacer creativo que no es la aplicación académicamente correcta de las reglas” GADAMER [2011: 66].

La esencia de *El gran vidrio* de Duchamp era, además del engranaje del deseo, la particularidad de esta dimensión como una confrontación de opuestos ofrecida con la deformación de la imagen [PAZ 1992]. Sin embargo, si nos centramos en la ilusión de las formas, los contornos y los colores que se desprenden de los relatos que nos ocupan, descubrimos que estos textos cuidan también el efecto de la imagen visual por medio de la

palabra. Entonces, comprendemos que la escritura contemporánea renueva la vanguardia *a su manera*. En una época en la que las artes plásticas parecen haber perdido su apogeo frente a la exactitud de la imagen digital, afirmamos que puede existir un diálogo más acorde con las artes visuales en el texto escrito que se vale a su vez del efecto de otros procedimientos de la vanguardia artística que parecen mezclarse para crear sensaciones contradictorias. Tal es la herencia de Duchamp en ruptura con lo visual. En este sentido, la escritura de nuestros días parece resistirse a una decadencia del arte contemporáneo, persigue reinventarse, si no en el campo del lenguaje (asfixiado quizás por la significación) ayudándose de otros efectos para lograr el ejercicio de la imaginación.

El gran vidrio de Duchamp revelaba cómo la dialéctica contradictoria del deseo también se puede deconstruir en el campo de la percepción. Recordemos cómo la captura de la mirada, focalizada en la consecución del deseo como distinta al acto perceptivo, es una noción desarrollada por LACAN [1964: 32]:

Si uno no valora la dialéctica del deseo, no comprende por qué la mirada de otro puede desorganizar el campo de la percepción. Ocurre que el sujeto en cuestión no es el de la conciencia reflexiva, sino el del deseo. Se podría creer que se trata del ojo-punto geometral, cuando de lo que se trata es de un ojo completamente diferente.

El origen etimológico de la palabra perspectiva viene del latín y tiene una terminología que viene a designar: ‘todo lo relativo a la mirada’. Si nos atenemos a la definición de perspectiva en arte, esta se precisa como:

El arte que se dedica a la representación de objetos tridimensionales en una superficie bidimensional (plana) con la intención de recrear la posición relativa y profundidad de dichos objetos. La finalidad de la perspectiva es, por lo tanto, reproducir la forma y disposición con que

los objetos aparecen a la vista⁴.

Tal aclaración técnica se aplica habitualmente a las obras pictóricas, pero nuestra hipótesis es que también en la literatura contemporánea se puede encontrar una dimensión engañosa, un *trompe oeil* como lo llamaba Lacan, que nos acerca también a un efecto óptico de representación visual.

El efecto estético-visual que surge de la lectura de las obras de Mario Bellatin y Cesar Aira que aquí se analizarán, nos permitiría introducirnos con mayor facilidad en la trama del relato. Esto es lo que ocurre en otros dominios artísticos como el cine o la fotografía, por ejemplo. La composición mental acude a la visualización para hacer la imagen más precisa, palpable, y nos lleva a percibir una superficie plana (la pantalla) como una imagen tridimensional en apariencia.

Recordemos que el efecto lupa del espejo en pintura distorsionaba la imagen y hacía coincidir paralelamente dos puntos opuestos. Como afirma Philippe Comar, la técnica pictórica de la perspectiva en paralelo, se convierte en el medio de representación visual preferido del s. XX en dominios como la arquitectura [COMAR 1992]. La impresión que nos produce la lectura de *La prueba* de Aira es un contraste de contradicciones y de distorsión de elementos semánticos, de acciones por medio del lenguaje que se delimitan en espacios para luego producir una ruptura en el campo visual:

Más allá de las góndolas y la gente, de la masa llorosa y vociferante (después de todo, les habían pedido obediencia pero no silencio) Lenin se desplazaba en dirección contraria a la de su amiga por encima de las heladeras, pisando la carne y los pollos. Ese movimiento, como no fuera realizado por motivos de simetría nada más, no podía tener otro objeto que disuasivo y de amedrentamiento. Todo parecía tener este fin: reinaba la amenaza, pero no la amenaza eficaz y limpia, la comprensible, sino la mezclada con las realidades a

⁴ Definición.de [s.v. perspectiva].

las que se refería, que de ese modo dejaban de actuar como lenguaje y se fundían en una totalidad borrosa e invisible [AIRA 2002: 61]⁵.

La introducción del vidrio en el relato de Aira incide en el efecto dimensional que permite la confluencia temporal de dos escenas simultáneas en el acto de lectura:

Por el hueco que había dejado el vidrio roto apareció Mao, con un revólver en la mano y un micrófono en la otra. Se la veía tranquila, aplomada de cuerpo entero, sin apuro [...] Era como si hubiera dos series temporales, una de las punks, haciéndolo todo cosa tras cosa, sin huecos ni esperas, y otra la de los espectadores víctimas que eran todo un hueco de espera [AIRA 2002: 57].

La imagen visual no se nos presenta como una prolongación lineal de imágenes, sino que hace converger un efecto “visual múltiple” a través del recorrido de todos aquellos ojos en la trama que observan tras el vidrio, y que participan con la mirada a la sucesión de escenas que se desarrollan en un espacio simultáneo:

Para representar, de otra manera que como una sucesión de imágenes, el desarrollo de este recorrido visual, hay que imaginar, no un ojo que se desplaza, sino una infinidad de ojos que rodean simultáneamente el mismo objeto, como si se tratase del retrato de un trapecista visto por el conjunto de espectadores dispuestos en las gradas de un circo, es decir, componer la imagen colectiva que resulta de todos esos puntos de vista diferentes [COMAR 1992: 74].

Asistimos en *La prueba* a un juego con lo visible y con la imagen comprendida no como un elemento activo sino como “un acto y no una

⁵ La cursiva es nuestra.

cosa” como proclamaba Sartre. La imagen estará en relación con la mirada en el ámbito del imaginario⁶.

En este sentido, el vidrio parece ser el elemento visual que separa dos mundos representativos en la novela: una realidad, la de las punkis, donde todo es complejo, desordenado, contradicción entre acto-lenguaje, que pone de relieve el ámbito del imaginario, y otra tras el vidrio, donde se encuentran los personajes que contemplan, en la cual todo es imagen, percepción visual de los gestos y movimientos de las punkis. En este sentido, parece como si Aira jugase en este relato con esta idea de la imagen (la mental y la visual) como elementos opuestos pero pertenecientes a un mismo gesto de mirar, para poder ofrecer al lector las claves para dar rienda suelta a su imaginación en un espectáculo tanto de lo visible como de lo simbólico:

Unos pasos más y Marcia llegaba al punto de máxima sonoridad. Pero ahora la música había cambiado de sentido. Era como si se hubiera vuelto real, cosa que nunca sucedía con la música. Esa realidad le impedía oírlo. Estaba pensando en el máximo de sonoridad ella también, de modo que al mismo tiempo era como si el pensamiento se hubiese hecho real [AIRA 2002: 10].

Esto es algo que Duchamp consiguió hacer con el arte, reinvertiendo imagen visual e idea en un mismo objeto:

Duchamp es, simultáneamente, el artista que lleva hasta sus últimas consecuencias las tendencias de la vanguardia y el que, al consumarlas, las vuelve sobre sí mismas y las invierte. La negación de la pintura “retiniana” rompe con la tradición moderna y reanuda inesperadamente un vínculo con la corriente central de Occidente [PAZ 1992: 270].

⁶ En nuestra cultura occidental, la percepción visual había sido siempre asociada con lo racional. Pero hoy se confirma que la mirada en un sentido más amplio no se limita a la experiencia visual. Nos referimos a las investigaciones de Lacan sobre la mirada y el campo escópico, que pueden ayudarnos a mejor desglosar el ámbito de la imagen.

En cuanto a la imagen visual, la ilusión de perspectiva lineal que nos proporcionaban las artes visuales tradicionales parece equiparse al efecto óptico que nos produce la intromisión del vidrio en Aira como elemento estético-discursivo. Dicha sensación se acentúa con el acompañamiento del juego de luces (lo que se buscaría en la obra pictórica con el efecto de perspectiva menguante) recreada gracias a la descripción y el contraste de opuestos oscuridad/claridad representados semánticamente:

En medio de este incidente se habían apagado todas las luces, y los números de las cajas registradoras y, el sistema de sonido [...] Pero ellas no debieron esperar nada para identificarse con la oscuridad. Lo habían hecho antes y ahora sólo les quedaba actuar [...] Al otro lado de los vidrios, en el pasillo de la galería, habían empezado a reunirse curiosos que miraban hacia adentro sin entender [AIRA 2002: 60].

A propósito del campo de visión, LACAN [1964: 36] declaraba: “En lo que se me presenta como espacio de la luz, lo que es mirada siempre es un cierto juego de luz y opacidad”. Entonces, los personajes voyeristas de la trama observan tras el vidrio (tercera dimensión para el lector), pero no pueden contemplar todo el espectáculo que el lector visualiza. El elemento intrusivo de los voyeristas como personajes en otro espacio ficcional, nos invita a recrearlos mentalmente como una visión periférica, con menos iluminación, a causa del lugar en el que se encuentran situados (detrás del vidrio). Al contrario, el lector se encontraría en una dimensión de *omnivoyeur*⁷, en una posición privilegiada donde contemplaría los espacios ilusorios como en una obra pictórica. Desde su mirada, el lector puede observar ampliamente tanto a los que miran por la cerradura⁸ (los personajes que están detrás del vidrio y que pondrían en marcha los mecanismos de la pulsión escópica⁹)

⁷ Cfr. LACAN [1964: 28] “¿No hay satisfacción en el estar bajo esa mirada de la que hablaba hace un rato siguiendo a Maurice Merleau-Ponty, esa mirada que nos cerca, y que nos convierte en primer lugar en seres mirados, pero sin que nos lo muestren? El espectáculo del mundo, en este sentido, nos aparece como ommivoyeur”.

⁸ Retomamos la expresión de Lacan para referirse a la relación entre la pulsión escópica y la mirada.

⁹ Recordemos que, para Lacan, la pulsión escópica estaría en relación con la mirada, entendida esta última como un mecanismo simbólico distinto del acto perceptivo de ver en sí mismo. La mirada se concibe como un proceso en vinculación directa con el imaginario y facilitaría la puesta en marcha de una dialéctica del deseo en el sujeto que

como a los que ven pero no miran (los personajes de las punkis): “En el campo escópico, todo se articula entre dos términos que funcionan, de manera antinómica -del lado de las cosas está la mirada, es decir, las cosas me miran, y yo no obstante, las veo” [LACAN 1964: 124].

De esta forma, el vidrio en Aira sería el elemento que produciría una ilusión espacio-temporal simultánea entre dos realidades contrarias pero convergentes a la visión del espectador. A su vez, este artificio serviría para acompañar a la palabra en el espectáculo psíquico de la ambivalencia del deseo. La representación virtual de lo pensable acaba por revelárenos a lo decible: las pulsiones de destrucción y de auto-conservación del ámbito psicoanalítico se manifiestan gracias a la mirada escópica. Así, un juego de miradas se simboliza en la historia de ficción: lo visual y lo psíquico, es decir, la idea (lo mental) y la imagen visual se encuentran en una misma dimensión contemplativa¹⁰:

HÁPAX
REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Reversibilidad: ver a través de la opacidad, no ver a través de la transparencia. La puerta de madera y la puerta del vidrio: dos caras opuestas de la misma idea. Esta oposición se resuelve en una identidad: en ambos casos nos miramos mirar. Operación bisagra. La pregunta, ¿qué es lo que vemos?, nos enfrentamos con nosotros mismos [PAZ 1992: 103].

El relato del argentino se convierte en una narración visual en acción, en un continuo con el mundo interior (la imaginación) y con el efecto de imágenes visuales contradictoriamente separadas por un espacio representativo translúcido, el espejo. El espectador contemplará en este espectáculo lo que su imaginación y su cultura le hayan enseñado a mirar porque, más allá del juego del campo visual representado, existe un lenguaje (la idea) que concurre con el efecto de la imagen en movimiento:

realiza el acto de mirar.

¹⁰ Recordemos que el arte contemporáneo de Duchamp reclamó un arte mental (idea) y no retiniano (objeto). ¿Pero, puede el sentido no visible (la pulsión escópica) vincularse con el sentido estético (la forma) y producir un efecto más visual?

Chocaba con la carga de signos flotantes, cada paso, cada ondular de los brazos se hacía innumerable en pruebas y alusiones... Flores, con su gran sociedad juvenil en la calle, se alzaba como un espejo en su historia, algo alejado del escenario original, no mucho, al alcance de una caminata vespertina; de todos modos, resultaba lógico que el tiempo se hiciera más espeso al llegar. Fuera de su historia, se sentía deslizar demasiado rápido, como un cuerpo en el éter donde no hubiera resistencia [AIRA 2002: 2].

En las obras *El efecto invernadero* y *Canon perpetuo*¹¹ del mexicano Mario Bellatin, la sensación de recreación de la imagen visual es también palpable, siempre en un juego con la imagen simbólica que surge del lenguaje, que consigue romper con esta imagen representada. La imagen visual se logra con un juego de palabras que hace que, al igual que en la retina, los contornos se expandan y se desdibujen, del mismo modo que los percibimos en la realidad al distanciarnos de un objeto: “Los objetos, como antes los olores, comenzaron a confundirse unos con otros. Perdieron sus límites” [BELLATIN 2013a: 43].

Parece incluso que BELLATIN [2013a: 41] se atreva a jugar con las formas del color, usando el color blanco para intentar romper con la delineación de contornos de las imágenes representadas visualmente y así proporcionar un efecto de luminosidad y una sensación de borrosidad en el acto de lectura: “el rostro y las manos se confundirían con el blanco de la sábana”.

En el ámbito de la pintura, la perspectiva de color serviría para crear una sensación de profundidad en un espacio. Para conocer los espacios

¹¹ Casualmente, una vez que analizamos ciertos componentes, las dos obras de Bellatin, en su título, pueden ofrecer una pista al diálogo con el ámbito estético: *Un canon perpetuo* (inextinguible en el tiempo y en el arte) y *El efecto invernadero*, mecanismo que se desglosa gracias a los artificios que ofrece el campo escópico. En un reciente trabajo, he puesto de relieve la importancia del campo escópico como marca de lo contemporáneo en la literatura de Ana Clavel y de Mario Bellatin y la experiencia estética que surge de la relación del cuerpo con la imagen, que podríamos leer en relación con el concepto freudiano de “Unheimliche” (1919). Dicha noción, no quisiéramos leerla en la poética de ambos autores como efecto de lo ominoso, de lo terrorífico o lúgubre, sino en un sentido estético más amplio que trata con un cuerpo extraño, diferente, no normativo.

visuales, debemos obviar las formas y centrarnos en las imágenes desde la gama cromática. BERENSON [1948: 85], en su análisis de la forma estética, dice que el color es un método rápido para percibir la forma, el tacto y la impresión de movilidad en un objeto:

El color no puede surgir en el vacío, sino debe servir a un reconocimiento y a una identificación rápida, facilitar la interpretación de formas exteriores y la articulación de masas y acelerar la percepción de la forma, o de los valores táctiles y del movimiento.

Pero ¿cómo crear una sensación engañosa de profundidad en el texto escrito? Leamos cómo Bellatin consigue crear un efecto dimensional gracias a la écfrasis. En esta descripción detallada [BELLATIN 2013a: 41], la sensación de lo táctil se mezcla con lo olfativo y con la simulación de una perspectiva de color en abstracción, creando una sensación de inmediatez visual: “los objetos, como antes los olores, comenzaron a confundirse¹² unos con otros. *Se fusionaron* la sábana y el cuerpo enfermo, la cama y la palangana de fierro enlozado que se mantenían en un rincón”.

Con respecto a tal método, ¿se puede encontrar movimiento en una obra literaria? ¿El recurso de la écfrasis nos puede ayudar a concebir visualmente una imagen en movimiento?

Obsérvese esta cita en *El gran vidrio* de Bellatin:

Se decía que los genitales terminaban siendo víctimas del mal que propiciaba la envidia de los demás. Que de un momento a otro comenzaban a secarse, hasta que de la bolsa inflada que los contenía no quedaba sino una tripa flaca y colgante, que acababa por desprenderse del cuerpo antes de que la víctima advirtiese lo que estaba sucediendo [BELLATIN 2007: 18].

¹² La cursiva es nuestra.

Hemos visualizado esta imagen en movimiento conforme se nos describe el cuerpo en hinchazón por medio de la palabra. Entonces, nos gustaría sostener que en la escritura puede también existir una búsqueda de valores táctiles y de movimiento que nos lleva a poder recrear una imagen gracias al lenguaje del texto y así enriquecer nuestra experiencia visual. Tal y como lo explica BERENSON [1948: 85], tenemos que tener en cuenta que el movimiento en su aspecto estético no se refiere forzosamente a una actividad en transición, sino que está en relación con el contorno, las formas y las delimitaciones que encontramos en una obra: “el movimiento es la energía manifiesta que vitaliza los trazos que limitan una obra y los delineamientos de todas las partes dentro de esos límites”.

La vinculación con la imagen como “acto en movimiento” y la ruptura del campo visual que producen dichos relatos de ficción en nosotros como espectadores podrá ser considerada como experiencia estética. Si los colores y las líneas se van desdibujando en las obras pictóricas más abstractas, también Mario Bellatin y Cesar Aira juegan con esa impresión de color y de delineación para convertir el lenguaje en algo más móvil, menos estático. Es por ello por lo que tenemos que pensar que en nuestra época contemporánea, todas las artes se mezclan, se niegan, hacen balancear las características que las diferenciaban como únicas; ninguna disciplina artística busca incluirse en ningún lugar que la determine: “estoy cierto de que asistimos al fin del “objeto de arte” y al de la concepción del arte como mera producción de objetos” [PAZ 1992: 60].

Con el efecto del vidrio pulverizado, al recurrir a la sensación de opacidad, la narrativa de Cesar Aira reduce los espacios en el ojo del lector, rompe con las visiones múltiples del espacio paralelo creado anteriormente por la intrusión del vidrio:

Cuando una explosión hizo temblar todo el supermercado, y toda la galería en la que se encontraba, y la manzana, y seguramente el barrio entero. Por milagro, los vidrios no estallaron, pero hicieron algo

mejor: se pulverizaron en su lugar, quedaron opacos, como empañados, y burlaron definitivamente a los curiosos de afuera que de cualquier forma huyeron al oír el ruido, porque daba la impresión de que la galería iba a derrumbarse [AIRA 2002: 58].

BERENSON [1948: 89] define el momento estético como:

Ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando, o con la realidad de cualquier género que el espectador mismo ve en términos de arte, como son la forma y el color. [...] Ambos se convierten en una sola entidad: el tiempo y el espacio son abolidos, y el espectador está poseído de un único conocimiento. Cuando recobra la conciencia ordinaria, es como si hubiera sido iniciado en misterios que iluminan, exaltan y forman. En suma, el momento estético es un momento de visión mística.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Entonces, si concebimos también el texto escrito como algo movible, inconstante, surgen nuevas hipótesis en el dominio de la estética antes no observadas o descuidadas por la interpretación del signo lingüístico en sus múltiples sentidos:

Es posible que haya valores absolutos en la dialéctica de la estética, pero el arte visual goza de un absoluto relativo, pues depende de tales constantes, tales como las funciones corporales ideadas. El arte visual se vuelve caprichoso, voluble y, en el mejor de los casos, sólo divertido cuando abandona por completo esas funciones; y deja de ser arte cuando se reduce a formas geométricas y diagramas abstractos [BERENSON 1948: 88].

BERENSON [1948: 89] formula que el arte trata con dos tipos de figuras: las que nos proporciona la naturaleza y aquellas que consigue generar la forma: “las imágenes que da la forma son un asunto diferente, pues la forma impone sus propios esquemas a las figuras de la naturaleza”. El

cuerpo sería la principal representación visual en el ser humano y debe ser concebido como forma en cuanto a significación simbólica que recrea una imagen.

Según Lacan, para que una representación pueda conformarse en nuestra retina, es decir, para que sea forma, ésta debe relacionarse con un punto que la una a un espacio, a una superficie, ya sea real o imaginada. Cualquier elemento que haga corresponder en el espacio dos unidades, podrá ser considerado como imagen para el psicoanalista francés:

La visión se ordena de un modo que en general podemos llamar la función de las imágenes. Esta función se define por una correspondencia punto por punto de dos unidades en el espacio, cualesquiera que sean los intermedios ópticos para establecer su relación, tanto si la imagen virtual como si es real, la correspondencia punto por punto es esencial. Lo que pertenece al modo de la imagen en el campo de la visión es, pues, reducible a este esquema tan simple que permite establecer la anamorfosis, es decir, la relación de una imagen, en tanto que ligada a una superficie, con un cierto punto que llamaremos punto geometral. Podrá llamarse imagen a cualquier cosa determinada por este método, en el cual la línea recta desempeña su papel, el de ser el trayecto de la luz. Aquí, el arte se mezcla con la ciencia [LACAN 1964: 32].

De esta manera, es posible favorecer el juego entre lo psíquico y visual, jugar con la herencia artística para evitar que cualquier imagen se reduzca a un contemplar pasivo.

3. CONCLUSIONES: ¿EL RESURGIR DE LA ESTÉTICA?

¿Debilitación del canon estético o nuevas representaciones? Si el canon estético ya no se asocia únicamente a lo bello o al gusto, si la filosofía del arte acabó con lo visual, ¿cómo resurge la estética

contemporánea?, ¿se reinventa? La respuesta está en la posición activa del lector/espectador en el acto de confrontación con la obra. En literatura, hacer partícipe al lector significa ofrecerle los mejores mecanismos de exhibición para que su mente se ofrezca a la imaginación y se perciba como sujeto activo en la obra: “Podemos decir que lo que tiene que hacer el artista es obligar al espectador a sentir como si él fuera el objeto representado e imaginar sus procesos funcionales hasta el límite requerido por la representación” [BERENSON 1948: 71].

En esta misma dirección, Julio Premat advierte que hay que dejar de pensar en lo contemporáneo como una tradición de la vanguardia, en el sentido de concebir esta última como una mera transmisión de conceptos. Deberíamos redefinir el concepto de tradición para/con nuestra época si queremos avanzar en nuestros propósitos de análisis y de búsqueda. Si nos ceñimos a la impermeabilidad del término convencional comprendido como transmisión de conceptos y de valores predeterminados, entonces nuestros sentidos permanecerán velados:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Hay, del lado de la vanguardia, una tradición laxa, no imperativa, formalmente abierta, pero que existe y permite la escritura. La vanguardia, la modernidad, fundan una tradición, no, o no únicamente, en el sentido de modelos transmitidos y valores admitidos, sino también y ante todo en el de la redefinición de lo que es una tradición, de lo que es un modelo, de lo que es un valor [PREMAT 2013: 52-53].

Así, el arte contemporáneo no contempla direcciones, no tiene objetivos, no nos lleva a ningún lugar: es arte. Podemos pensar que una de sus caracterizaciones fundamentales reside en su carácter anacrónico, repleto de giros semánticos y estéticos. La transmisión cultural y artística del pasado nos “obliga” a ser herencia, pero no por ello somos copia. Existe una dinamización de tendencias y de nociones que se reconvierten de acuerdo con una sociedad y su momento presente. No hay ninguna manifestación artística que sobresalga sobre otra, como

tampoco existe una determinación propia a un dominio artístico. Tendremos que activar todos nuestros sentidos sabiendo que el arte puede ser cualquier cosa, estar en cualquier parte:

Declarar que el arte ha llegado a un fin significa que este tipo de crítica ya no es lícita. Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. Así, al menos la creencia de que se ha acabado el arte implica el tipo de crítica que uno puede hacer si pretende ser un crítico: no puede haber ahora ninguna forma de arte históricamente prefijada, todo lo demás cae fuera del linde [DANTO 2012: 45].

Si ya no hay reglas, se opera una destrucción del paradigma de lectura: no existe un espacio único que conforme a la escritura. El lenguaje tiene que ser contemplado y descodificado de la misma manera que otras artes, hay que borrar los límites: “el signo, cualquiera que sea, tiene la propiedad de llevarnos más allá, siempre más allá. Un perpetuo hacia... que nunca está aquí” [PAZ 1992: 71].

La salvación, para que el arte y la literatura se reinventen, está en la facultad del espectador/lector para proyectarse en la obra. ¿Por qué? Porque como afirma Octavio Paz, sólo la contemplación puede considerar las obras, no como objetos, sino como realidades: “un arte en búsqueda de la presencia o de la vacuidad donde se disuelven los significados” [PAZ 1992: 61].

En el dominio de la estética nada es cerrado y constatable de manera experimental, la forma es interpretación abierta. La literatura y el arte contemporáneo nos ofrecen múltiples vertientes estéticas hasta ahora inexploradas. Nosotros hemos llevado a cabo una labor de hermenéutica posible entre otras muchas a las que nos conducen las obras complejas de estos dos autores. Concluimos nuestro trabajo con una reflexión abierta sobre el arte y la literatura. Entonces, nos preguntamos: ¿qué son el arte y la literatura contemporáneos? ¿Y qué sentido tiene definirlos,

buscarles una esencia fija? No nos dejemos deslumbrar por la riqueza artística que ya fue, ambicionemos nuevas formas de concebir la literatura y el arte de nuestros días, de redefinir nociones e ideas que se reinventan con nuestra historicidad. La clave para encontrar tales aplicaciones está en contemplarlas desde el ahora:

¿Qué sucede a los objetos cuando el sujeto percibe en ellos, además de lo que cualquiera ve y siente, una cualidad artística que solo pocos de nosotros podemos ver y con la cual ninguna obra puede rivalizar? ¿Está ahí y siempre ha estado ahí, escondida de la percepción, hasta que alguno de nosotros, con ciertos dotes, intenta descubrirla y hacerla más y más perceptible? [BERENSON [1948: 77].



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César, *La prueba*, México D.F: Ediciones Era, 2002.
- BELLATIN, Mario, *El gran vidrio*, Barcelona: Ed. Anagrama, 2007.
- BELLATIN, Mario, *Efecto invernadero* (1992) *Obras reunidas*, México: Editorial Alfaguara, 2013a.
- BELLATIN, Mario, *Canon perpetuo* (1993) *Obras reunidas*, México: Editorial Alfaguara, 2013b.
- BERENSON, Bernard, *Estética e historia en las artes visuales*, México D.F: Fondo de cultura económica, 1948.
- CASTRO, Sixto José, *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Madrid: Ed. San Esteban Edibesa, 2005.
- COMAR, Philippe, *La perspective en jeu: les dessous de l'image*, Paris: Gallimard, 1992.
- DANTO, Arthur Coleman, *Después del fin del arte*, Barcelona: Ed. Paidós [Formato Kindle], 2012.
- Definición.de* = Diccionario en línea *Definición.de*, 2008-2016.
- Edición digital: [revisado: 25/04/2016]
<<http://definicion.de>>
- DESSONS, Gerard, *La manière folle, Essai sur la manière littéraire et artistique*, Paris: Ed. Manucius, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Essayer voir*, Paris: Les Éditions de minuit, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid: Editorial Tecnos, 2011.
- JARQUE, Fietta, Entrevista a Mario Bellatin. “Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico”, *El País*, [elpais.com | 09/06/2007].
- Edición digital: [revisado: 25/04/2016]
<http://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181346616_850215.html>
- LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire, Livre XI*, Paris: Ed du Seuil, 1964.
- PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista I*, México: Ed. Galaxia Gutenberg, 1992.
- PREMAT, Julio, “Los relatos de vanguardia o el retorno de lo nuevo”, *Cuadernos de literatura*, XVII, 34 (2013), pp. 47-64.
- SARTRE, Jean Paul, *L'imagination*, Paris: Presses universitaires de France, 2012.