

## Indiccionario de lo contemporáneo

**Soledad Sánchez Flores**

(Universidad de Granada)  
soledadsanchezflores@hotmail.com

[*Indiccionario de lo contemporáneo*. AA, VV. Belo Horizonte: UFMG, 2018.]

COMO resultado de los diálogos establecidos en el seno las X JALLA (Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana) en Colombia en 2012, surge este indiccionario como una propuesta de “insubordinación, insatisfacción, inquietud e independencia” (7), que se gesta sobre las bases de un eje comunitario: no como una compilación de trabajos individuales, sino como un proyecto donde el concepto de autoría queda difuminado por la acción colaborativa, desafiando de este modo los impasses que se derivan de escribir *con*. Forman parte de ese proyecto conjunto investigadores de diferentes partes de Latinoamérica: Celia Pedrosa, Diana Klinger, Jorge Wolff, Mario Cámara, Antonio Andrade, Antonio Carlos Santos, Ariadne Costa, Florencia Garramuño, Luciana di Leone, Paloma Vidal, Rafael Gutiérrez, Reinaldo Marques y Wander de Mela Miranda y Raúl Antelo. Un equipo que, en esa práctica del escribir *con*, logra sortear la espacialidad lingüística –español y portugués– y geográfica mediante el e-mail como principal mesa de debate; asimismo, la organización de los iniciales equipos de trabajo por pares es posteriormente reelaborada en aras de favorecer el carácter comunitario de la escritura final. Tras un largo proceso de trabajo, en 2018 el indiccionario es publicado tomando la forma de una “antiantología” –como ellos mismo la denominan– en la que los seis conceptos que recoge se presentan tan abiertos como transversales: “archivo”, “comunidad”, “destinación”, “lo contemporáneo”, “postautonomía” y “prácticas inespecíficas” entretujan sus definiciones, atravesándose unas a otras, de forma tan intercambiable como antiprescriptiva. Ofrecen de este modo algunas claves interpretativas de las “artes y literaturas actuales, esto es, sobre poesía, política, imagen, espacio y tiempo, o, en otra palabra, sobre la imaginación-pública-contemporánea” (8).

El primer concepto que alumbra el debate es el de “archivo”, en el sentido en que Foucault lo teoriza, entendido no como “lugar de memoria” o “acumulación” de significados, sino como “condición de posibilidad”. El archivo sería un territorio en disputa en tanto que controlarlo significaría controlar la posibilidad de enunciación y, por lo tanto, la construcción de una realidad, y no su conservación. La alusión a las palabras de César Aira –“Junto a cada relato real, existe otro virtual” (23)– condensa la idea de archivo como clave de toda práctica inespecífica contemporánea: la posesión de las obras de escritores como Paulo Leminski o Ana Cristina Cesar fueron disputadas después de la muerte de los autores, porque quien controla el archivo, controla sus formas significación y recepción. Como contraste, se propone la firma autoral como elemento de control, que permite imprimir una dirección de lectura. Es decir, el archivo es conformado por “restos” de su autoría, modificados por el valor que el coleccionador de archivos –acudiendo aquí a la metáfora de Benjamin– deposita sobre ellos. El archivo se encontraría, pues, en un movimiento oscilatorio entre la acumulación y la destrucción, dando lugar a aquello que Derrida denominaba como “mal de archivo”.

La “comunidad” sería el segundo concepto elaborado en esta antiantología. Por un lado, trazan una breve genealogía del término para calibrar las modificaciones más relevantes que ha experimentado: desde Hobbes, pasando por Kant, Heidegger y Bataille; y cómo este último autor es esencial para entender la reelaboración que Agamben, Nancy y Espósito hacen del término “comunidad”. En estos últimos se alejaría de su concepción tradicional como atributo de pertenencia o propiedad, y aquello que definiría lo común sería, por el contrario, una deuda o pérdida de subjetividad. En esta línea, destacan las reflexiones que Espósito realiza en torno a la cuestión de la “inmunitas”, es decir, aquello que no podría ser sometido a una apropiación identitaria. Dicha concepción comunitaria llevaría al cuestionamiento de la propia noción de “política” como un terreno de lucha en torno a la definición de sentidos, representaciones y prácticas que se sostienen sobre binarismos identitarios, una visión simplista que sólo puede ser combatida, como apuntó Foucault, mediante el lenguaje como productor de poder. Por otro lado, en contraposición a esta postura estético-filosófica enfocada en la deconstrucción

de los discursos hegemónicos sobre la comunidad, se encuentra la visión sociológica de autores como Hardt o Negri, que vindican una postura más heurística, donde la comunidad no es una utopía sino una realidad presente, que puede ser entendida en términos de “multitud”: una red de singularidades cooperantes, donde “todas las diferencias pueden ser expresadas libre e igualitariamente” (78), es decir, un mecanismo político que emerge de la globalización y desarticula el capitalismo postindustrial.

El tercer concepto que el indiccionario presenta sería el de “destinación”, donde el protagonismo del pronombre de segunda persona, sobre todo en el caso de la poesía, tiende el foco sobre un receptor que, como menciona Celia Pedrosa sobre la poesía de Marcos Siscar, es apelado como un “otro” que permanece en constante fuga. Esta destinación hacia una alteridad apuntaría, según Luciana di Leone, a una especial preocupación en la poesía contemporánea por la cuestión de lo relacional y de lo comunitario. Es en este sentido que Rancière considera el “yo” poético como un acto político, en tanto el “yo” se construye en el poema en relación *con el otro*, por medio de un movimiento que conlleva una palabra en tránsito donde el emisor y el receptor se presentan como formas vacías; afirma Benveniste: “El lenguaje de algún modo propone formas 'vacías' de las cuales cada locutor en ejercicio de discurso se apropia y a las cuales refiere su 'persona', definiéndose al mismo tiempo a sí mismo como *yo* y a un compañero como *tú*” (106). Esto llevaría a proponer el concepto de “arte relacional” de Bourriaud como clave interpretativa de las prácticas inespecíficas contemporáneas, ya que la producción de una obra se completaría únicamente con la interacción que el espectador establece con ella y que, por lo tanto, vindica la presencia de un “espectador emancipado” (Rancière). Otra propuesta interpretativa pasaría por su consideración en términos antropófagos como forma de comunitarismo, donde devorar al otro no implicaría un acto de completud de un sujeto, sino de transformación por medio de la incorporación de esa alteridad.

Aunque el concepto de “lo contemporáneo” es abordado transversalmente a lo largo de la obra, es reflexionado particularmente como cuarta acepción. Para su descripción se alude a la desacralización del arte como pérdida del aura (Benjamin), es decir, una desacralización que apuntaría al hibridismo de las prácticas inespecíficas con la producción de las nuevas prácticas

tecnológicas. Asimismo, se retomarían los conceptos de “arte relacional” (Bourriaud) y de “archivo” (Foucault, Derrida) como forma de mostrar el carácter inacabado y performativo de las prácticas que contornan lo contemporáneo. Además, se incorporaría la noción de “campo expansivo” sugerido por Rosalind Krauss, donde entrarían en juego cuestiones de valor entre obra, arte y vida; ésta iría de la mano de otros como la “desterritorialización” desarrollada por Flora Sussekind, entendida como “forma contemporánea de relación entre literatura y experiencia urbana” (148), y del “entrelugar” metodológico de Silviano Santiago, como concepto capaz de enfrentar el anacronismo e hibridismo propios de la contemporaneidad. Por último, destaca la consideración que Agamben hace de lo contemporáneo como toma de posición en relación al presente: la captura del presente mediante su extrañamiento, que daría lugar a una conciencia de presente capaz de conectar los diferentes tiempos –pasado, presente y futuro– y leer la historia de un modo inédito.

Como quinta acepción, se propone el término “postautonomía”, remitiendo así a la terminología de Ludmer. Este concepto es elaborado a lo largo del indiccionario como clave para entender nociones como la de “prácticas inespecíficas”, es decir, expresiones en las que resultan difuminadas las fronteras entre realidad y ficción y que adquieren un carácter performativo donde la economía ocupa un lugar fundamental; según Ludmer: “todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)”; “la realidad (si la pensamos a partir de los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es realidad” (172). Esta propuesta, que anunciaría el fin de la autonomía de las esferas del campo bourdieano, quedaría vinculada a las teorías que Latour y Rancière pronunciaban sobre el fin de la modernidad como el fin de la legitimación de un paradigma, en el que se desarticula la metáfora de las esferas y la noción de autonomía como tradicionalmente fueron concebidas. A este respecto, Raúl Antelo se cuestiona en qué medida la teoría ludmeriana lo que hace es alumbrar los puntos ciegos de una literatura que ya era indomesticable, es decir, la literatura como una disciplina en la que ciertas prácticas del pasado eran marginalizadas por el paradigma autonómico, que al desarticularse dejan paso a la posmodernidad como nuevo paradigma de interpretación.

Como una última acepción, se presenta “práctica inespecífica”, que toma como apoyo teórico la reflexión de Jacques Rancière sobre la actualidad del arte contemporáneo, en el que “todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y poderes” (215), dando lugar a una erosión de cualquier marca de pertenencia. El hibridismo resultante de las diferentes interrelaciones entre prácticas inespecíficas podría verse en la convivencia de diferentes lenguajes visuales, sonoros y plásticos en Rosângela Rennó; la porosidad de los géneros literarios en Tamara Kamenszain; o la desarticulación del estatuto de ficción en Mario Bellatin. Esta no pertenencia abriría nuevas cuestiones, como el vaciamiento de la función autor enunciada por Foucault y la restauración del lugar del lector como “scriptor” que precede a la obra. Asimismo, la articulación entre realidad y ficción que emerge de estas nuevas prácticas da lugar a la consideración de la obra literaria como una suerte de instalación o “artefacto verbal”, que adquiere carácter performativo en la medida en que, como argumenta Paloma Vidal, se produce una exhibición del autor como subjetividad que se convierte en material de trabajo. En este sentido, quedaría íntimamente ligado al concepto de “postautonomía” de Ludmer, para la que no importa si las escrituras del presente son o no literatura, o si son o no realidad o ficción, ya que con el fin de las esferas (Deleuze) pierden su poder de autorreferenciarse, atravesarían la frontera de lo literario y se situarían en un medio “real-virtual”, la “imaginación pública”, que es, parafraseando a Ludmer, “todo lo que se produce y circula y nos penetra y que es social y privado y público y 'real'“ al mismo tiempo” (219)

Como coda final, el indiccionario se cierra con un postfacio en el que Raúl Antelo continúa la reflexión sobre la postautonomía, esta vez elaborado a partir de su relación con la noción de “espaciotiempo”, que se sostiene a través de la “realidadficción” que las constituye. Tras un mapeamiento del recorrido que ambos conceptos han tenido en el terreno artístico, filosófico y científico, alerta –siguiendo las propuestas que Damrosch anunciaba– de la posibilidad de que nociones como la de postautonomía terminen fagocitadas y vaciadas por las tendencias del capitalismo global, lo que daría lugar a la articulación de nuevos conceptos de lo contemporáneo, como lo “anautonómico”, una

reconfiguración de la consideración tradicional de “autonomía”.

De forma transversal en la descripción de las diferentes acepciones, se comprueba cómo este indiccionario teje un diálogo donde lo teórico se fundamenta mediante la ejemplificación de diferentes prácticas inespecíficas: Bellatin, Kamenszain, Ana Cristina Cesar, Nuno Ramos, Rosângela Rennó o Jennifer Wen Ma, entre otros artistas, cuyas prácticas se ven atravesadas de un modo u otro por estos seis conceptos que (des)definen lo contemporáneo. Como resultado, se obtiene un archivo que se enmarca en un formato entre lo académico y lo artístico, y que destaca por el carácter experimental que lo constituye al tomar forma sobre los mismos conceptos que postula; un indiccionario que puede considerarse en sí mismo una práctica inespecífica de lo contemporáneo.