

2021

# Veinte ensayos sobre literatura y vida en el siglo XXI

*César Aira, Osvaldo Baigorria,  
Nieves Battistoni, Leonardo Berneri,  
Natalia Biancotto, Sergio Chejfec,  
Irina Garbatzky, Javier Gasparri,  
Alberto Giordano, Martín Kohan,  
Ana Inés Larre Borges, Silvio Mattoni,  
Aldo Mazzucchelli, Tununa Mercado,  
Sylvia Molloy, Julia Musitano,  
Alan Pauls, Martín Prieto,  
Juan Ritvo, Matías Serra Bradford*

**Idea y compilación:**

**Judith Podlubne y Julieta Yelin**

CETyCLI

CELA

:e(m)r;

**2021**

**Veinte ensayos sobre literatura  
y vida en el siglo XXI**

Idea y compilación: Judith Podlubne y Julieta Yelin  
Edición: María Belén Bernardi y Natalia López Gagliardo

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria  
Centro de Estudios de Literatura Argentina  
Editorial Municipal de Rosario

2021. Veinte ensayos sobre literatura y vida en el siglo XXI  
César Aira [et al.]; compilación de Judith Podlubne y Julieta Yelin; edición de María Belén Bernardi y Natalia López Gagliardo.  
- 1a ed. Rosario: CETyCLI; CELA; EMR, 2021. Libro digital, EPUB  
ISBN 978-987-8429-05-2  
1 Literatura Argentina. 2 Crítica Literaria. 3 Ensayo Literario Argentino.  
CDD A864



**Municipalidad  
de Rosario**

Secretaría de Cultura y Educación  
Municipalidad de Rosario



Universidad  
Nacional  
de Rosario

Universidad Nacional de Rosario  
Facultad de Humanidades y Artes

Año 2021

© AA.VV.

**:e(m)r;**

© Editorial Municipal de Rosario



CENTRO DE ESTUDIOS DE TEORÍA  
Y CRÍTICA LITERARIA

© Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria



CENTRO DE ESTUDIOS DE  
LITERATURA ARGENTINA

© Centro de Estudios de Literatura Argentina

Coordinación editorial: D. G. Helder  
Diseño y desarrollo: Juan Manuel Alonso, Lis Mondaini  
Corrección: Valentina Bona, Leonela Esteve

# Índice

**Literatura y vida, una introducción**, por *Judith Podlubne y Julieta Yelin*  
[>>](#)

## Días contados

**La intimidad**, por *César Aira* [>>](#)

**Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal**, por *Martín Kohan* [>>](#)

**La maldición del Proyecto. Escritura e intimidad en César Aira**, por *Nieves Battistoni* [>>](#)

**Un diario de poemas: *El año de Stevenson. Primer trimestre*** de **Elvio E. Gandolfo**, por *Leonardo Berneri* [>>](#)

**El fondo de los fondos**, por *Alan Pauls* [>>](#)

**Diario de un lector de diarios**, por *Alberto Giordano* [>>](#)

## Tercera persona

**Nunca una vida sola**, por *Matías Serra Bradford* [>>](#)

**La vida y el fragmento**, por *Silvio Mattoni* [>>](#)

**La biografía y su forma. Una lectura de Adorno**, por *Aldo Mazzucchelli* [>>](#)

**Sobre Sánchez: biografía y abandono**, por *Julia Musitano* [>>](#)

**Juan José Saer. Una temporada en Rosario, 1959-1960**, por *Martín Prieto* [>>](#)

**Alucinar y confesar**, por *Osvaldo Baigorria* [>>](#)

## Vida en obra

**Correspondencia Vilariño-Onetti**, por *Ana Inés Larre Borges* [>>](#)

**Un dolor de abandono. El relato del sida en las cartas de Néstor Perlongher**, por *Javier Gasparri* [>>](#)

**Escenas singulares de una infancia compartida: autobiografías de Victoria y Silvina Ocampo**, por *Natalia Biancotto* [>>](#)

**Raúl Escari, happenista**, por *Irina Garbatzky* [>>](#)

**La idea de novela: dramática del yo escribo**, por *Juan Ritvo* [>>](#)

## Escenas de escritura

**Arrebatos**, por *Tununa Mercado* [>>](#)

**El escritor dormido**, por *Sergio Chejfec* >>

**Silvina Ocampo**, por *Sylvia Molloy* >>

**Datos biográficos** >>

# Raúl Escari, escritor, happenista

Irina Garbatzky >>

I

En la portada del libro *Happenings*, compilado por Oscar Masotta en 1967, se lee esta frase: “Con hechos y textos de: Marta Minujín, Alicia Páez, Roberto Jacoby, Eliseo Verón, Eduardo Costa, Madela Ezcurra, Raúl Escari, Octavio Paz”. La mención de unos *hechos* en la portada, en la que Escari aparece como happenista, provoca pensar en el vínculo de sus “no-novelas” *Dos relatos porteños* (2006) y *Actos en palabras* (2007) con aquellos episodios de la vanguardia del sesenta que formularon preguntas acerca de la materialidad de la obra, su interferencia con la experiencia y sus límites.

Ya en 1962 Susan Sontag historizaba ese “nuevo género de espectáculo, todavía esotérico”. El happening era una obra-evento que suponía una ambientación, una serie de acciones y de materiales. El artículo de Sontag hace una aclaración atrayente: “Los happenings son, según él [por Allan Kaprow, uno de los primeros happenistas], aquello en que su pintura se ha convertido”.<sup>1</sup> El paso de la pintura a un acontecimiento semi-teatral se había dado en una serie de etapas: llevar a las galerías lienzos de gran tamaño, provocando la inclusión del espectador, sumar objetos y materiales reciclados al espacio, crear modos de interacción con el público y planificar una secuencia de acciones. Este género, que pronto fue caracterizado como “teatro de pintores”, elaboraba una modificación en el imaginario temporal de la obra ya que su realización era absolutamente puntualizada en presente.

El happening había hecho su aparición como parte de la reapropiación de la vanguardia clásica que hicieron los artistas estadounidenses de fines de los años cincuenta. Un retorno centralizado en la presencia de Marcel Duchamp y los efectos de lectura de su obra, provocadores de un “giro” que trastocó el modo de producción artística y que dio en llamarse “conceptual”. Según la crítica,<sup>2</sup> dicho giro fue más que una mera tendencia. La idea de la obra como operación mental, antirretiniana, la valoración del

proceso de trabajo por sobre su finalización y bidimensionalidad, formaron parte de dicha reescritura duchampiana que Benjamin Buchloh sintetizó como la “comprensión de una producción que trascendía la definición limitada del ready-made como mera sustitución de las formas tradicionales por una nueva estética del acto de habla (‘esto es una obra de arte porque yo lo digo’).”<sup>3</sup>

En ese proceso de transición de la obra como objeto a la estética como proceso, el término que buscó explicar estas producciones fue el de “desmaterialización”, una categoría proveniente del constructivista ruso El Lissitzky,<sup>4</sup> quien la había utilizado para describir, ya en la década de 1920, la tendencia que debían adoptar los libros hacia los medios de comunicación de masas. Los artistas conceptuales de fines de los años sesenta, de manera descentrada —es decir, no solo en Nueva York sino en diferentes puntos del Cono Sur—,<sup>5</sup> se reapropiaron del término para definir el rumbo que tomaba el arte después del pop (“después del pop, nosotros desmaterializamos”, advertía Masotta).<sup>6</sup>

Si bien la escritura de *Dos relatos porteños* implicó la producción de seis o siete textos antes de encontrar un programa, ni bien este fue hallado, fue colocado conscientemente como direccionalidad de trabajo. En el “prólogo” y el “epílogo” de este primer libro se especifican los criterios de verdad e inmediatez que conforman la escritura de un “mosaico autobiográfico. Un mosaico en construcción”:<sup>7</sup>

Muchas de estas páginas las compuse unas horas o, a veces, unos cuantos minutos después de haber vivido lo que cuento, en súbito descubrimiento de una conexión entre el hecho acontecido en el presente inmediato y un hecho remoto; el descubrimiento de un vínculo invisible con la otra situación; desplazamientos y movimientos del sentido.<sup>8</sup>

El *criterio de verdad* al que me atuve en forma escrupulosa fue la columna vertebral del texto: contar lo que quería contar *a condición de que hubiera ocurrido en la realidad*, desde un punto de vista fáctico, grado cero barthesiano o cable de agencia noticiosa, escueto y obligatoriamente (*insisto*) fáctico; sin adjetivar en exceso; todas las palabras *al pie de la letra*.<sup>9</sup>

Al pie del guion conceptual, en *Actos en palabras* sistematiza dicho procedimiento manteniendo la inmediatez como “concepto rector”: la transcripción sin correcciones de una experiencia que provoca una conexión tanto con el presente como con el pasado autobiográfico.

*Actos en palabras* es un texto conceptual basado en una técnica que ya practicaba, pero no en forma sistemática, en mis *Dos relatos porteños*. Esta vez la aplico conscientemente y al pie de la letra, sin por ello verme restringido en la expresión por atenerme a ese concepto rector.

El criterio que rige esta novela no novela es un criterio de inmediatez. Cada uno de los textos cuenta algo que acababa de ocurrirme. En principio no pasaban más de quince o veinte minutos entre lo vivido (el acto) y su escritura (las palabras), porque generalmente el acto transcurría en un café o caminando por calles aledañas a mi domicilio. Lo ocurrido podía ser de carácter físico, verbal o mental (pensamiento silencioso). [...]

Algunas veces la escritura y el pensamiento venían juntos y el acto y las palabras que lo nombran llegaban simultáneos.

Otras veces la idea traía, agazapada, un recuerdo, una analogía, una reminiscencia o una conexión que podía llegar de lejos y se actualizaba con el acto vivido instantes antes de volverse escritura. [...]

Todo lo contado en el momento quedó tal cual: ninguna acción, pensamiento, descripción o diálogo fue modificado y se atiene, estricto, a la primera aprehensión de los hechos.<sup>10</sup>

La “transcripción de unos hechos” es asimismo una de las tareas de Masotta que se propone realizar en el libro cuya portada citamos al comienzo. Se narran diferentes happenings, se transcriben sus guiones y se relata lo ocurrido para analizar los efectos de una estética de la simultaneidad. Según Masotta, a diferencia de la versión francesa de Jacques Lebel (vitalista, neo-expresionista, psicodélica; estereotipos que se encarga de desmontar sosteniendo que la simultaneidad no implica un desorden y que lo que el hombre contemporáneo teme “no es la irracionalidad del instinto sino la racionalidad de la estructura”),<sup>11</sup> los happenings realizados en Nueva York por Michael Kirby o por La Monte Young no tenían nada de improvisación y ponían en acción las pautas de redundancia, discontinuidad y ambientación propias del pop. El paso a la



acción y al concepto se daba a partir de la composición de estructuras semánticas, operando de modo redundante y discontinuo. Entre los happenings recopilados, Masotta comenta aquel que Escari había llevado a cabo en el marco del grupo del Di Tella, en octubre de 1966, antes de viajar a Francia:

*Entre en discontinuidad*, el happening-recorrido [...], responde en parte a la misma idea (la noción de redundancia en el Arte Pop). [...] En cada esquina, en un texto en segunda persona, Escari describía eso que los ojos podían ver. Un mismo contenido [...] podía ser apresado por dos niveles distintos, los ojos quedaban obligados a saltar de uno a otro, a percibir la diferencia entre el rumor sordo del lenguaje interior que acompaña la lectura de un texto escrito, y el duro palpitar de las luces y los ruidos de la calle.<sup>12</sup>

Por discontinuidad se entendía la ruptura con los soportes artísticos tradicionales, mediante una redundancia informacional. La reiteración pop generaba sentido, en lugar de desarrollar un significado o una expresión subjetiva. Descubría la naturaleza significativa del medio, en tanto reiteraba figuraciones del mundo ya reproducidas.

De manera similar, los protocolos conceptuales de las “no-novelas” de Escari deparan la observación de redundancias. La primera resulta la de hacer de sí mismo, mostrar el acto biográfico sin representar un personaje o una personalidad exaltada. Disponer de la propia vida como material de uso y como soporte. Un tratamiento pop del yo opuesto a la subjetividad desgarrada del expresionismo; lo que Masotta denominaba una “subjetividad descentrada”.<sup>13</sup> Autopresentación prevista, por supuesto, en las premisas donde promete que “todo lo que escribió es cierto”, de acuerdo a la forma que impone el criterio de verdad.

La segunda redundancia tiene lugar en la transcripción/reproducción de un acto. De nuevo, como en *Entre en discontinuidad*, la reiteración no busca la representación de una vida, sino la creación de otro tiempo-espacio sobre la experiencia “real” acontecida. Los elementos dispares se conectan y provocan “desplazamientos y movimientos del sentido”.<sup>14</sup> Al final de *Dos relatos porteños* Escari verifica cómo la consigna se cumple mediante un tipo inusual e inédito de la fragmentación del texto, ya que ocurre “dentro de la narración, y tiene un efecto destructor de lo que se está contando”.<sup>15</sup>

Lo que se destruye es el relato continuo. Leyendo a Escari se recuerda el ensayo “Literatura y discontinuidad” de Roland Barthes,<sup>16</sup> aquel que criticaba el desarrollo retórico para pensar una continuidad discontinua de las escrituras que, mediante estructuras y unidades combinadas, destruían el Libro, signado por las metáforas de ligazón, desarrollo y fluidez de una historia. Atentar contra esta regularidad, según decía, amenazaba la literatura como institución.

Dicha pulverización de la narración es referida dentro de *Dos relatos porteños* en la anécdota de la entrevista para el diario *El Mundo*. “Narrar ya no tiene sentido”,<sup>17</sup> afirmó Escari, hecho que le valió el calificativo de “insolente” por Ernesto Sábato. Sin embargo, no creemos que Escari trate de hacer posible en el nuevo siglo aquello que en los sesenta provocaba un “estallido de furia”. La incorporación de la estructura discontinua y redundante no solo aporta una direccionalidad de escritura sino también un modo de lectura que se extiende desde el presente hacia el recuerdo de los juegos de la infancia. Las invenciones y las representaciones rememoradas por el autor son reconstruidas con los elementos de dicha estética procesual-conceptual; como las obras artísticas de hielo (“ponía en el fondo de la cubetera la imagen en colores de una rosa, recortada de una revista, y, al helarse, el agua la dejaba ver en transparencia”)<sup>18</sup> o las piezas teatrales (“que en realidad, sin saberlo, ya eran happenings”),<sup>19</sup> en donde se destacaba la ambientación: “mi personaje componiendo música, inmutable, ante una pequeña mesa redonda, a la débil luz del quinqué, en un gran cuaderno rayado”.<sup>20</sup> “Me anticipaba así a muchos films de Andy Warhol, que consisten en un solo plano de un rostro ante la cámara o la imagen fija de un hombre durmiendo ocho horas”, agrega.<sup>21</sup>

La infancia resulta en sus recuerdos, a su vez, la posibilidad de la literalidad, el tiempo donde los significantes lingüísticos son percibidos únicamente como formas. El vestido celeste de la prima accidentada al plancharlo, inescindible del refrán “el que quiere celeste, que le cueste”, o la rosa y el jardinero del cuento de los Quintero, que, según dice, jamás alcanzaron la dimensión alegórica que poseían.<sup>22</sup> En la memoria, los encuentros con la literalidad no dudan en enfatizar el placer por las palabras como soporte y el lenguaje como dimensión lúdica. Las tautologías de obras como *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth, o *Cuadrado rojo, letras blancas* de Sol LeWitt, se articularían con esa dimensión lúdica-literal del lenguaje de la infancia que Escari recuerda.

## II

*Dos relatos porteños* multiplica las anotaciones adosadas al presente de la escritura. Son momentos deícticos que refieren únicamente al libro que se está escribiendo. Exhiben su mecanismo y evocan el “aquí y ahora” de un trabajo en proceso. Se trata de autorreferencias que abren la lectura a una experiencia táctil, como si la enfatización del tiempo presente enfocara al Escari happenista haciendo su libro conceptual y abriendo al lector su ejecución “en vivo”.<sup>23</sup>

El pacto de lectura progresa así de lo autobiográfico<sup>24</sup> a lo inmediato y secundariza el criterio de verdad por el de inmediatez, por cuanto el lector confía en que el texto se compuso en conexión con un hecho recién acontecido.

Lo que opera, según Alberto Giordano, es un “efecto de verdad”,<sup>25</sup> que resulta del ejercicio de contar, no ya de lo verídico, sino de lo auténtico de la experiencia que se actualiza, y que es propio de lo íntimo, ese afecto que genera la escritura a partir de ciertas desestabilizaciones. Giordano observa esta experiencia de lo íntimo en Escari en ciertas “epifanías silenciosas”<sup>26</sup> —el amor “terrible” por Copi, o el vínculo con el hermano, de quien reconoce que solo habla a pie de página— y en el reconocimiento de un involuntario, e inconsciente, pudor.

Una articulación entre la experiencia táctil y la experiencia literaria puede pensarse, entonces, a partir de la desaparición.<sup>27</sup> Omisión que no solo refiere a su no-localización (la experiencia de la literatura es paradójicamente irreductible a un sujeto y a la vez propia e intransferible), sino que además se inscribe en un régimen artístico de lo ausente, propio del siglo XX. Al decir de Gèrard Wajcman,<sup>28</sup> el objeto del siglo no es ni un objeto industrial, propio de la modernidad, ni aun de las ruinas de la modernidad. A partir de los exterminios masivos, y a través de obras-faro, como la *Rueda de bicicleta* de Duchamp o el *Cuadrado negro* de Malévich, el objeto del siglo no puede leerse sino como un proceso de otorgación de sentido a fragmentos y restos, es por lo tanto irrecuperable y desaparecido, opera a partir de efectos y se multiplica bajo la forma del “sin”. Un urinario sin orina, un “escurridor de botellas” sin botella, define Wajcman pensando en Duchamp. De igual modo, las “no-novelas” de Escari se construyen a partir de lo que carecen: no solo por ser novelas sin ficción sino por tratarse de “relatos-sin-cotidiano”. Es decir, lo que busca primar en ellas es el acto inmediato pero concluido, ausente por definición.<sup>29</sup>

Con el cumplimiento de dichas pautas conceptuales estos libros involucran el acontecimiento de la literatura con otro acto, el que resulta de sumar un acontecimiento específico a las palabras adecuadas: un momento “desmaterializado” y en ausencia, pero fundamental para otorgar sentido a su concepto. Estas dos experiencias ocurren en un lugar indefinible y la vida de Escari no se afirma, entera y certeramente en ellas, sino que se desmiembra al presentarse, tornándose material de composición. Uno podría imaginar que, en el conceptualismo inmaterial buscado por el Escari happenista, un otro Escari aprendió a ser escritor.

### III

Junto al principio de discontinuidad, *Dos relatos porteños* se ve atravesado por la ilusión de comunicación entre él y sus amigos, sus “lectores ideales”.<sup>30</sup> Un anhelo de charla que subyace en todas las entradas y que permite, gracias a la escritura, que sea posible la realización simultánea de dos voluntades paradójicas, la del aislamiento del escritor y la del “berretín de figurar”.<sup>31</sup> El público también responde al criterio de inmediatez: son inmediatos en tanto lectores que siguen el proceso de escritura, y en tanto amigos, familiares. La explicitación de este público y de su escritura inmediata convoca un espacio escénico, como se señaló más arriba, de acción “en vivo”.<sup>32</sup>

El acto de escritura, además, ya supone una performance singular y destruye la metáfora del sentarse a escribir. Desde apoyarse contra la pared en el piso, como Copi, a estar de pie como Hemingway, las prácticas de escritura son evocadas como escenas de una “difícil tarea”.<sup>33</sup> Sobre dichas escenas compondrá la propia: sentado en el bar tomando Coca-Cola o leyendo a Proust en la bohardilla de Marguerite Duras. La viñeta por la que se entrevé su figura escribiendo cumple con la cita de Vila-Matas: en el transcurrir de la performance de escritura, el límite entre la soledad y la comunidad se esfuma.<sup>34</sup>

La escritura se involucra entonces con el deseo de la actuación, también remitido a la infancia.

Mi verdadera vocación era la de actor [...]. Quería ingresar en la Pandilla Marilín, una escuela dramática para niños, que dirigió Alfonsina Storni. Yo no debo de haberme mostrado lo suficientemente

firme como para que mi madre terminara por consentir, o bien su negativa era inquebrantable. No sé.

A cambio, montaba en mi casa obras teatrales (que en realidad, sin saberlo, ya eran happenings), con mi familia de público.<sup>35</sup>

Hemos mencionado que en la reconstrucción escrita las piezas teatrales de la niñez articulan un ambiente, un público y distintos elementos (cuarto cerrado de servicio + quinqué de kerosene equivalente a luna + personaje del músico componiendo a la luz de la luna + familia observando, por ejemplo) que recuerdan la estructuración conceptual del happening. Como “La princesa que quería vivir”, aquella fórmula que insistía a lo largo de diferentes momentos de su historia,<sup>36</sup> Escari muy pronto entrevió que la posibilidad que cualquier actuación le brindaba era la de vivir (otra vida); ser Bach componiendo a la luz de la luna, ser Audrey Hepburn cerrándose una campera. Como compensación a la carrera de actor frustrada, la vía del happening y la performance le enseñó no a transformarse en otro, sino a transformarse en sí mismo.<sup>37</sup> Darse un concepto permitía además modificaciones éticas, vinculadas a la política de género:

Yo no miraba la carne de Sebrelí. Lo que me atraía era un hombre que vivía su homosexualidad mientras yo estaba en conflicto o drama con la mía. Lo conceptual en mí no es una bandera ni un escudito, tampoco una escuela literaria como el *nouveau roman*. Lo que yo seguía en Sebrelí era el concepto de homosexualidad.<sup>38</sup>

Se trata del *outing* entendido como performance, no ya en el sentido artístico, sino como “acto realizativo”,<sup>39</sup> performativo del cuerpo. En *Cuerpos que importan*,<sup>40</sup> Judith Butler desarrolla su tesis acerca de cómo la denominación externa del sujeto respecto de su género determina en él una serie de actos y gestualidades, los cuales asume, rechaza o acepta parcialmente. La “performatividad” es entendida como el acto en el que se debe citar una norma para ser considerado un sujeto viable, esto es, “no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”.<sup>41</sup> El *outing*, por un lado, y el otorgamiento de un “*nom de guerre*” son los dos actos performativos que Escari menciona como hitos en la vida de *la loca*, en tanto implican una denominación que es al mismo tiempo una transformación sobre sí y sobre quienes lo rodean.<sup>42</sup>

## IV

La apelación al criterio del texto conceptual y a la escenificación construida dentro del acto de escritura permite pensar que el efecto actual de lectura de las “no-novelas” de Escari evoca una serie de obras que se sustentan no solo en el cruce interdisciplinar sino, fundamentalmente, en un protocolo de lo efímero y, por lo tanto, en una composición que se conjuga con lo ausente. Cuando las vemos solo rescatamos esquivas de experiencia.

Al mismo tiempo, a la luz de los episodios del Escari happenista y antihappenista,<sup>43</sup> las “no-novelas” provocan un reflejo retro y prospectivo: advierten múltiples entradas temporales a lo liminar en las artes y particularizan tensiones del enlace acción-literatura. Si bien no es el objetivo de este trabajo establecer una derivación entre un momento histórico y otro, sí se presenta la necesidad de pensar qué alcances posee la intromisión de distintas temporalidades “después del fin del arte”.<sup>44</sup> En el caso de Escari, hasta donde hemos visto, los resabios del conceptualismo modelan su literatura, y esta encuentra en sus operaciones un límite. La presentación de la propia vida como material de uso y la escritura como registro de una performance que media entre las palabras diarias y los actos desvanecidos es aquello que hemos intentado localizar.

Incluido en *Los límites de la literatura. Cuadernos del seminario I* (Alberto Giordano comp.), CELA-UNR, Rosario, 2010.

---

1 Susan Sontag, “El happening. Un arte de yuxtaposición radical” [1966], en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Alfaguara, Madrid, 2005, p. 341.

2 Benjamin H. D. Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004; Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*, Akal, Madrid, 1986; Lucy Lippard, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* [1973], Akal, Madrid, 2004; Ana Longoni, “Conceptualismos”, en *Territorio Teatral* n° 1, Bs. As., mayo de 2007 (<http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/01.html>, consultado en junio 2021).

3 B. Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, *op. cit.*, p. 175.

4 El Lissitzky, “El futuro del libro” [1927], en *Ramona* n° 9-10, Bs. As., diciembre 2000-marzo 2001, pp. 43-45.

5 A. Longoni, “Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)”, en *Arte Nuevo*, mayo 2007 (<http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>, consultado en junio de 2021).

6 Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Edhasa, Bs. As., 2004.

7 Raúl Escari, *Dos relatos porteños*, Mansalva, Bs. As., 2006, p. 11.

8 *Ibíd.*, p. 12.

9 *Ibíd.*, p. 121.

10 R. Escari, *Actos en palabras*, Mansalva, Bs. As., 2007, pp. 7-8.

11 O. Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, *op. cit.*, p. 353.

12 R. Escari, *Dos relatos porteños*, *op. cit.*, p. 111.

13 O. Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, *op. cit.*, p. 120.

14 R. Escari, *Dos relatos porteños*, *op. cit.*, p. 11.

15 *Ibíd.*, p. 121.

16 Roland Barthes, “Literatura y discontinuidad”, en *Ensayos Críticos* [1964], Seix Barral, Bs. As., 1996.

17 R. Escari, *Dos relatos porteños*, *op. cit.*, pp. 112-113.

18 *Ibíd.*, pp. 23-24.

19 *Ibíd.*, p. 28.

20 *Ibíd.*, p. 29.

21 *Ibíd.*

22 Se trata del apartado “Literalidad”:

De chico tomaba todo al pie de la letra. En su total literalidad [...] el jardinero era un verdadero jardinero (y no un hombre enamorado de una mujer); la rosa era una



rosa (no la mujer amada) [...]. Hoy sigo prefiriendo, de lejos, mi versión literal a la versión de adulto [...].

(*Ibíd.*, p. 58).

23 “Tenía un álbum con tarjetas postales de actores y actrices, del que ya hablaré en el texto siguiente” (*Ibíd.*, p. 33); “una vez terminado este libro, entregué una fotocopia a [...] Francisco Garamona, quien leyó el manuscrito y al día siguiente me dijo que lo publicaba” (*Ibíd.*, p. 64); “Cuando terminé el texto sobre los *Autitos chocadores* y *Viagra*, fui a comer al restaurante de debajo de mi casa y llevé conmigo la novela de Witold Gombrowicz” (*Ibíd.*, p. 78). A lo largo del libro se multiplican las referencias al propio libro que se escribe y a los lectores que lo están leyendo, por lo cual la lista de ejemplos podría prolongarse: “El reencuentro con León Ferrari después de treinta años de no vernos tuvo puntos en común con mi reencuentro, también en Buenos Aires, con Edgardo Cozarinsky, del que hablaré en *Hagiografía*, último apartado del libro” (*Ibíd.*, p. 102); “Ayer, sábado, me desperté un poco *cafardeux*, desalentado. Quería seguir con las correcciones de este libro y me faltaba energía” (*Ibíd.*, p. 68), y otros.

24 Estoy recordando por “pacto autobiográfico” el concepto acuñado por Philippe Lejeune, con el cual describía el acuerdo entre el autobiógrafo y su lector de que todo lo que va a narrarse es verdadero.

25 Alberto Giordano, *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*, Mansalva, Bs. As., 2008, p. 17.

26 *Ibíd.*

27 En “La desaparición de la literatura” y “La búsqueda del punto cero” Maurice Blanchot (*El libro que vendrá* [1969], Monte Ávila, Caracas, 1992) también indaga en esta idea de la literatura vinculada a la realización de una experiencia, y por lo tanto a una desaparición de la obra. El acontecimiento de la literatura solo puede afirmarse si desaparece, y cualquier tipo de obra es solo la búsqueda y el movimiento de sí misma.

28 Gérard Wajcman, *El objeto del siglo* [1998], Amorrortu, Madrid, 2001.

29 El “pasado” es entendido en términos de Escari como “concluido”:

Enfrenté el pasado en términos de pasado absoluto. Con ello quiero decir que abordé el pasado como tal, sin tener en cuenta que lo narrado ocurriese durante el Imperio Romano, en la India milenaria de hoy o en el Buenos Aires de hace quince días o tres horas... No hay modificación de óptica o de estilo narrativo entre pasado lejano y pasado próximo, puesto que la escritura, aunque llegue inmediatamente después de lo vivido es ya pasado tras su práctica.

(R. Escari, *Actos en palabras*, *op. cit.*, p. 8).

30 R. Escari, *Dos relatos porteños*, *op. cit.*, p. 64.

31 *Ibíd.*, p. 47.

32 Giordano señala que dicha performance acontece a causa del tono que el autor inventa y con el cual logra una intensificación de la vida al relatar sus distintos momentos.

Cuando Escari recuerda sus dramatizaciones infantiles [...] además de fijar en las páginas del álbum de la memoria algunas experiencias, de vivirlas como nunca antes, bajo la presión de los afectos que lo habitan y lo mueven mientras las escribe [...] se descompone y se reinventa en la escrituras de los recuerdos porque el tono con el que rememora presentiza el misterio de la indeterminación original.

(A. Giordano, *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*, *op. cit.*, p. 18).

33 R. Escari, *Dos relatos porteños*, *op. cit.*, p. 45.



34 “cuando más sentía que escribiendo estaba penetrando verdaderamente en un estado de soledad, más era cuando dejaba de estar solo, cuando precisamente comenzaba a sentir mi vínculo con los demás” (Ibíd., p. 46, subrayado en el original).

35 Ibíd., p. 28.

36 Ibíd., p. 38.

37

En un sentido más específico, el performer es aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y que persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa un personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro.

(Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Paidós, España, 1998, p. 333-334).

38 María Moreno, “La internacional argentina”, en *Radar*, suplemento de *Página/12*, Bs. As., 5 de noviembre de 2006 (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3366-2006-11-05.html>, consultado en junio de 2021).

39 John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* [1955], Paidós, Madrid, 2004.

40 Judith Butler, *Cuerpos que importan* [1993], Paidós, Bs. As., 2002.

41 Ibíd., p. 18.

42 Aunque se trate de un episodio que figura de manera oblicua a la escritura de sus libros, el relato que Escari realiza al ser entrevistado por María Moreno resulta pertinente para pensar este vínculo entre experiencia y puesta en escena:

—Cuando estaba casi en coma yo estaba en el hospital con la China —así le decíamos a la madre— y en un momento me fui a un costado y me hice un joint. Ella me vio y como es una mujer muy inteligente, a pesar de su angustia, dijo: “¡Ay, Copi, Raúl se está haciendo un joint! ¿Querés?” Copi ya no se movía. Ella le puso el joint en la boca. En la oscuridad del cuarto vimos el rojo del cigarrillo. ¡Lo estaba fumando! Después el médico le dijo al hermano de Copi, Damonte Taborda, “Esta noche quédense”. Estaban Juan Stoppani, su amigo Jean-Ives. Nos abrieron un cuarto y nos quedamos ahí alrededor de una mesa, esperando. Tomábamos whisky y fumábamos porros. De pronto vino una enfermera que parecía una pin-up. Damonte, que era muy buen mozo, muy de levantarse a todas, empezó a coquetear con ella. La enfermera pidió: “¿No podría tomar un poquito de whisky?” Con Jean-Ives nos miramos. *Era una pieza de Copi*. Mientras él se estaba muriendo, la enfermera se trataba de levantar al hermano y todos fumábamos marihuana y tomábamos whisky. Copi le dijo una vez a Facundo Bo: “Yo soy tan vanguardista que me tomó el sida primero que nadie”.

(M. Moreno, “La internacional argentina”, *op. cit.* El subrayado es mío).

43 La desmaterialización del objeto artístico y el uso de los medios es lo que conduciría a Escari, Roberto Jacoby y Eduardo Costa a pensar en el progreso del happening y conducirlo a su opuesto, el “antihappening”. En el diario *El Mundo* y varias revistas (*Para Ti*, *Gente*, *Confirmado*) se anunció y se habló del “Happening para un jabalí difunto” que nunca ocurrió. Solo tuvo lugar en el ínterin de las entrevistas a los artistas, de los lectores que lo creyeron posible, los comentarios pedagógicos y moralizantes de los medios (Eliseo Verón, “La obra. Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado” [1967], en *Ramona* n° 9-10, Bs. As., diciembre 2000-marzo 2001). El anti-happening apuntaba al acontecimiento artístico sostenido por materiales “inmateriales”, como el rumor, las emisiones radiales o televisivas. Se

planteaba como una instancia superadora de la dicotomía entre arte de acción y arte de concepto para pasar al arte de los medios de comunicación.

<sup>44</sup> Arthur Danto, *Después del fin del arte* [1997], Paidós, Bs. As., 1999.