



Arte y trabajo: vidas precarias

Isabel Alicia Quintana¹

Recibido: 16/11/2015

Aceptado: 05/02/2016

Resumen

El trabajo analiza la relación entre arte, literatura y trabajo en el contexto de la economía neoliberal. Parte de una reflexión sobre la noción de suplemento planteada por la filosofía de George Bataille y el concepto de arte en el alto modernismo, así como también retoma el debate sobre el vínculo entre arte y vida planteado por las vanguardias históricas. La experiencia estética y literaria propuesta por Vik Muniz, Marcelo Cohen, Joao Gilberto Noll y Carlos Ríos plantean qué hace el arte con las ruinas del capitalismo y la basura que produce, y cómo se reinventa el mundo del trabajo. La ficción es un espacio de articulación de vidas precarias que generan un universo en el que se afirma la vida y se crean formas comunes entre comunidades expulsadas del circuito laboral.

Palabras clave

Arte – literatura – trabajo – vida – ruinas.

Abstract

This paper analyzes the relationship among art, literature and work in the context of the neoliberal economy. It starts thinking about the idea of supplement from the George Bataille's philosophy and the concept of art in the high modernism, taking on the debate about the link between art and life as postulated by the historical avant-garde. The aesthetic and literature experience proposed by Vik Muniz, Marcelo Cohen, Joao Gilberto Noll and Carlos Ríos raises the issue of what art and literature do with the ruins of capitalism and the garbage that it produced, and how art reinvents the world of labor. Fiction is a space of articulation of precarious lives that generate an universe where life is affirmed and where it

¹ Licenciada en Letras, Universidad de Buenos Aires, Ph.D. Universidad de California en Berkeley. Docente regular en la Cátedra de Teoría Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Independiente del CONICET. Autora del libro *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago* (2001), por el cual obtuvo una Mención del Fondo Nacional de las Artes. Es autora de numerosos artículos y participó en varios libros colectivos tales como: *Paisajes en América Latina* (2014), *Sergio Chejfec. Trayectorias de una escritura: Ensayos críticos* (2012), *Un corte de género, mito y fantasía* (2011), *Literatura argentina siglo XX, Tomo VII* (2010), *Diccionario de Estudios Culturales* (2009), *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates* (2008), *El patrimonio natural y cultural del Bajo Delta Insular del Río Paraná*. (2011), libro este último que recibió el Premio Perito Moreno 2012. En el 2013 obtuvo un subsidio del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias otorgado por el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires para publicar su libro (actualmente en prensa): *Un mapa de la ciudad de Buenos Aires: Topografías, cuerpos, cultura e imaginarios sociales*. Contacto: isaaquintana@gmail.com

creates communal forms among those communities that were expelled of the circuit of labor.

Keywords

Art – literature – work – life – ruins – garbage.

Las obras que se analizan en este ensayo tienen en común la insistencia por plantear la relación entre la vida y sus restos, cuestión que lleva a pensar en la relación entre arte y trabajo. Todas confluyen en expresar la desarticulación del universo del trabajo formal y la reinención del vínculo comunitario y subjetivo. Si realizamos un recorrido por diversas obras contemporáneas nos encontraremos con diferentes planteamientos o resoluciones estéticas que asumen la exploración entre obra y vida, ya sea para mostrar la artificialidad del hecho estético poniendo en evidencia sus costuras y de esa forma acercar el arte al espectador (cuestión que ya estaba presente en el alto modernismo pero también en los artistas de Pop Art que utilizaban embalajes de supermercados en sus obras), o señalando que el trabajo artístico se inscribe en el circuito de producción (como trabajo –constructivismo ruso– pero también como mercancía).

Desde el punto de vista estético el corpus estudiado recoge una preocupación que ya estaba presente en la vanguardia y también en la filosofía (Bataille 2007): en primer lugar, plantearse la relación entre praxis artística y la producción del capital, pero también pensar lo que queda como resto o suplemento, aquello no asimilable al circuito de producción (cierta concepción del arte, los objetos anacrónicos que irrumpen como fantasmagorías y los desechos del propio capital que, en algunos casos, una vez transfigurados adquieren cierto valor). Es precisamente la basura como objeto que irrumpe en el universo cotidiano ya sea como amenaza, dispendio o posibilidad de transformarse lo que nos interesa indagar en este estudio.

Frente al avance de la mercantilización y los procesos neoliberales los artistas ensayan diferentes formas de configurar mapas alternativos haciendo uso de elementos residuales (la basura, el cartón, etc.). En un trabajo anterior (Quintana 2015) se ha analizado particularmente el uso de este elemento en la obra de artistas plásticos como Miguel D' Arienzo o en la literatura de Sergio Chejfec y César Aira, en los que se ha observado montajes de diversos tipos y la intervención en el diseño topográfico. En la obra del artista plástico brasileño Vik Muniz y la literatura de Carlos Ríos, Joao Gilberto Noll y Marcelo Cohen se articulan diversos imaginarios sobre el espacio (ciudades, desiertos, islas) en donde se pone en tensión la idea de un mundo sin resto. En sus obras retorna lo que ha sido expulsado: los desechos que la industria día a día produce pero también los cuerpos vaciados de subjetividad. La sensación de amenaza – el cuerpo y la palabra del otro, el cuerpo enfermo y el *pobre* local– lleva a una habitabilidad territorial siempre precaria articulando otro entramado de un atlas latinoamericano. Los personajes exhiben su heterogeneidad al mismo tiempo que crean diversos agrupamientos en una trama social y económica que ellos mismos crean sobre los remanentes o desperdicios que produce el poscapitalismo.

Prácticas de lo residual

El resto como categoría filosófica en Bataille (2007) supone una coartada al capital: la idea de gasto sin finalidad, el puro derroche no capitalizable que amenazaría la supuesta lógica de la economía imperante: “según él todo pensamiento produce un residuo: un elemento inclasificable en la cadena finita de proposiciones que produce una teoría. Toda forma metódica de apropiación ya sea de trabajo o de saber, libera un elemento heterogéneo extramental” (Bourriaud 2015: 122). En tanto que en Lacan el resto tiene asignado un lugar privilegiado en la conformación de nuestra psiquis: el resto es entendido como aquello que retorna y no permite ser procesado, es justamente el material más rico para la escena analítica. En ambos casos, como plantea Bourriaud retomando a Benjamin, estamos habitados o pulsionados a habitar entre las fantasmagorías de la modernidad: los objetos que perviven olvidados en las vitrinas o colecciones obedecen a un orden diferente, no son simbolizables y por lo tanto producen un síntoma, una molestia sobre la que precisamente trabajan algunos artistas. Como plantea el libro de Hal Foster (2011) (ya la tapa es sumamente sugerente: se observa una montaña de restos de telas sobre la que aparece inclinada, como resto, una estatua neoclásica): la repetición como procedimiento practicado por algunos artistas como Andy Warhol confronta la idea de representación abriendo un espacio para que se pueda drenar la angustia. La idea del trapero de Benjamin es retomada por Bourriaud también como una subjetividad que hurga una y otra vez sobre los escombros como amenaza contra el olvido. Los espectros retornan en un paisaje onírico y de justicia. Desde este punto de vista, el pensamiento de Didi-Huberman (2008) enfatiza en la idea de anacronía de la imagen. A partir de aquí nos gustaría desplazar la cuestión de la temporalidad planteada por el alemán para enfatizar la importancia de la espacialidad en el corpus a analizar y poner en debate la línea marcada por Bataille en cuanto al *potlacht*, al menos en las obras que trabajamos aquí, porque el puro gasto (el ocio) también ha sido asimilado dentro del circuito productivo y el desperdicio (incluso en su costado más escatológico estético) es administrado por las regulaciones del mercado.

Sin embargo, no todo es completamente asimilado o, al menos, no inmediatamente: siempre existe un suplemento que es señalado violentamente como el resto no asimilable (los pobres, el inmigrante, los enfermos). Sobre una economía residual, el arte y la literatura piensan diferentes formas de circulación de los objetos y de los cuerpos apelando a otros sistemas de intercambio o internalizando las reglas más estrictas del capitalismo deshumanizado.

Imágenes de basura



Figura 1: catadores en el basural Jardim Gramacho, San Pablo, Brasil.

En la obra de Vik Muniz se visualiza claramente la relación entre trabajo, arte y desperdicio.² Existe una coherencia en su producción que es la de abordar a través de diversos procedimientos la inscripción o reinscripción de los rostros. Si bien trabaja sobre aquellos consolidados por la industria cultural (E. Taylor, A. Warhol o el Che Guevara), también trabaja sobre caras anónimas. Muniz plantea, como alguna vez lo hicieron los minimalistas (Didi- Huberman 1997), vaciar en una primera instancia una obra de todo su contenido: confrontarse con una suerte de grado cero que al mismo tiempo supone un trabajo con ciertas subjetividades previamente vaciadas, exponiendo la fragilidad de los estereotipos al desmontar los efectos desensibilizadores; es decir, los filtros retóricos de la entropía semántica. Muniz señala que toda técnica artística se desarrolla a partir de necesidades conceptuales. Recordemos que en el documental realizado por él, *Tierra baldía* (2010), Muniz se propuso retornar a su lugar de origen, San Pablo (Brasil) para desarrollar un taller con los habitantes de la favela. Estos paolistas trabajan diariamente en un gigantesco basural, Jardim Gramacho (figura 1), uno de los más grandes del mundo, reciclando la inmensa montaña de desperdicios que por toneladas arrojan los camiones (algunos trabajan 16 horas incluso de noche). Fuertemente organizados, los catadores, realizan una tarea que les permite subsistir y, al mismo tiempo, reinsertarse bajo la lógica del capitalismo (la selección de plástico, papel y otros elementos son vendidos luego a intermediarios que con sus camiones los llevan nuevamente a una planta industrial). Muniz ingresa a este mundo no completamente ajeno a su niñez para realizar durante tres años lo que de manera utópica muchos artistas soñaron: cualquiera puede producir un hecho artístico, pero también apunta a cómo, a partir de la familiaridad con la que día a día los catadores manipulan objetos, un cierto reordenamiento y cierta distancia produce nuevas imágenes (en el lenguaje ortodoxo marxista sería desajenación). Estos trabajadores (recicladores) reciben la propuesta de

² Adriana Varejao, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto y Muniz son las principales figuras del arte contemporáneo en Brasil. Sin embargo, a diferencia de los primeros, cuya tradición cultural tiene raíces en Tarsila do Amaral, Héli Oiticica y Lygia Clark, la influencia de Muniz es diversa. Su obra se nutre tanto de la cultura mediática de los años 60 en Brasil, la cultura visual, la publicidad, lo multimediático como también los samplings de la música electrónica, pero también el Movimiento Arte Povera, el minimalismo, la fotografía y la obra de Joseph Beuys.

volver a manipular la basura pero para reciclarla con otro fin. Finalmente sus obras ingresarán al circuito del arte y serán rentables económicamente (los cuadros realizados por ellos se venderán en un valor impensable para los catadores, dinero que luego ingresará a su comunidad mientras los cuadros pasarán a formar parte de colecciones privadas o museos). Esa es precisamente la idea de Muniz en términos económicos: colocar una obra realizada por los catadores con material del basural de una favela en el corazón del establishment del mundo del arte en donde las obras se cotizan como las acciones o, en otros términos, hacer reingresar en un ámbito privilegiado los materiales desechados por la ciudad a través de una acción estética entendido ésta como *arte=trabajo*. Si bien el procedimiento del collage aplicado a las obras remite al ejercicio practicado por los dadaístas, el gesto no es negar la institución arte sino inscribir la presencia de una subjetividad en ella.

Ahora bien, en términos de procedimientos qué es lo que hace precisamente Muniz (al menos en la serie “Imágenes de basura” 2008, que tomamos para analizar en este trabajo). Como dijimos, la idea de vaciamiento de la obra es un principio constructivo. Muniz nos muestra la fotografía de un cuadro conocido: “Narciso” (1597-1599) de Michelangelo Merisi da Caravaggio o “La muerte de Marat” (1793) de Jacques-Louis David pero luego de que la imagen original ha pasado por distintos procesos de borrado. En ese sentido, Muniz utiliza la fotografía como una herramienta fundamental que cambia el punto de vista sobre la imagen trabajada: es decir, el dibujo, el collage, el chorreado de diferentes materiales que imprime un cambio sobre las imágenes consagradas a través de la mirada del artista es nuevamente desenfocado cuando dicha imagen es fotografiada (la fotografía en Muniz intenta recuperar el recuerdo de una imagen). Documento hecho de diferentes capas en el que se vierte una distancia óptica. El proceso de mediación queda así subrayado. Entre la pintura y la fotografía Muniz se desliza para ver cómo la materia y los filtros afectan la representación. Trabajar sobre las imágenes, los mitos de la cultura es el gesto que ejercita en diferentes niveles. En la serie “Imágenes de basura” repite lo que ha ensayado previamente en su mirada sobre el basural desde una avioneta. Como un hormiguero humano los catadores trabajan en el basural hasta que la imagen, desde la perspectiva del sobrevuelo, adquiere rasgos abstractos. Se trata de observar las cosas a diferentes escalas cuestión que evidencia la importancia que tiene la distancia entre los objetos determinando una determinada composición. Muniz aísla los elementos y los reagrupa con otro lógica.



Figura 2: “Narciso”, Vik Muniz.

El espaciamiento entre la mirada del artista y los catadores en el basural se amplía y deforma hasta que estos parecen perder su verdadera condición humana. Esa distorsión ocurre luego cuando al trabajar sobre el “Narciso” de Caravaggio se realiza una toma distanciada de la obra que tiene grandes dimensiones. Los artistas-catadores trabajan sobre un lienzo en blanco de grandes dimensiones sobre el cual se ha impreso el dibujo del personaje mítico (Narciso) pero el rostro pertenece a uno de los recicladores (figura 2). A partir de la documentación fílmica, se ve a la distancia cómo los catadores realizan la tarea de rellenar los espacios vacíos con la basura seleccionada de su propio basural. Van y vienen caminando sobre el lienzo trazando una cartografía (otro de los temas que aparece en la obra de Muniz) que tiene forma humana. El barroquismo de Caravaggio se vacía, el juego de luz y sombra propio del italiano desaparece y emerge ahora un texto diseminado en donde se pueden trazar circuitos diferentes atravesando los desechos de la cultura. El collage impregna de colores la tela, los objetos se convierten en partes indiferenciadas (gesto contrario al reciclaje cuyo principio es el de la selección de diversos materiales), proliferan los restos como huellas o marcas de lo humano (un vestido, una botella, un zapato, una foto, un cable, una muñeca): la reconfiguración de una colección hecha de desperdicios (la fantasmagoría que retorna) cuyo entramado y tonalidad tiene la huella de un ejercicio lúdico (el rompecabezas infantil es también otro de los recursos que utiliza Muniz en otra serie).



Figura 3: “La muerte de Marat”, Vik Muniz.

El gesto de inscribir el rostro y el cuerpo de un catador sobre el personaje de una obra consagrada por la alta cultura se repite una y otra vez, como ocurre con “La muerte de Marat” del artista jacobino David quien a su vez trabaja también sobre otro gran modelo de la cultura (“La piedad” de Miguel Ángel). Marat, el cruel revolucionario amigo de Robespierre queda oculto tras la traza del nuevo Marat, Thiao (figura 3), un catador que en la basura ha encontrado un libro de Maquiavello que lee a sus compañeros (es interesante observar la lectura que a su vez realizan los catadores de la basura, a través de ella pueden adivinar la procedencia social de los objetos, suerte de corte arqueológico que ayuda en la lectura de la sociedad). También podría pensarse que

el encuentro entre dos imágenes, su montaje, producen cierta desmesura. Aquello que no se puede pensar, lo otro de la economía, los expulsados ingresan doblemente: al mundo del trabajo pero también al del arte. Si el trabajo del arte a partir del siglo XX acontece como actividad suplementaria (se deja ver su naturaleza impura, se cae el aura) y el trabajo fordista en tanto enajenación supone un parcelamiento de la realidad, la praxis creadora de Muniz opera sobre la cultura pero también sobre el propio trabajo de los recicladores al producir subjetividad (aquí pensemos en los rasgos negativos de otro tipo de vaciamiento, no el de la obra de arte para vaciarla de significado sino en el de la subjetividad vaciada provocada por la desocupación).

Cuerpos que importan

En las novelas o nouvelles de Noll (*A cielo abierto*, 2009), Ríos (*Manigua*, 2012) y Cohen (*Gongue*, 2012) asistimos a la experiencia de la desintegración del mundo. El circuito económico se encuentra afectado por diferentes estados de excepción que terminan tornándose regulares (es decir; la excepción es la norma): guerras, expulsiones, emigraciones, tragedias naturales. Las vidas precarias transcurren en las ruinas; en realidad, el paisaje es el de la ruina, junto a los desperdicios, los muertos y enfermos. Los cuerpos se transfiguran, pierden su fisonomía y comienzan a vivir de otra forma. Se organizan de manera elemental y están a disposición de los otros y las circunstancias que los bordean. Son cuerpos deseantes que desobedecen las normas (precisamente porque se encuentran atados a comunidades fuertemente reglamentadas, *Manigua*, o a sociedades estamentales en donde la presencia de un dios oculto moldea en su ausencia la vida humana, *Gongue*. De alguna manera, salir de la normativa supone salir de la especie para crear otro tipo de comunidades o familias abiertas e inventar economías suplementarias. Los textos plantean que en el comienzo lo que existe son los cuerpos o estados de los cuerpos y que estos adquieren figuras diversas. La enfermedad, el estado agonal de la comunidad de la que provienen los expone a la experiencia de un desalojo continuo. No hay casa a la que volver porque se ha convertido en una ruina a causa de la guerra (*A cielo abierto*), no hay refugio en la comunidad paterna porque el hijo ha sido condenado a una peregrinación con el objeto de cumplir un mandato (*Manigua*), no hay comarca a la que retornar porque se encuentra desbastada (*Gongue*). La memoria aparece como condición central del relato. Ya sea la pérdida de memoria, una amnesia que recorre el cuerpo del viajero en la novela de Noll, el permanente recuerdo del origen de la comunidad y su desintegración en *Manigua*, o la memoria atada a la circularidad de una vida atravesada por las imposiciones de un padre de rasgos autoritarios que se replican en la figura del dueño de la tierra y la del Custodio (el dios ausente) en *Gongue*. En las poéticas de Noll y Ríos un vínculo es central para el desarrollo del relato: la relación entre los hermanos (uno de ellos enfermos) a partir de la cual se desarrolla un estética de los restos de los cuerpos en el paisaje desolado de las ruinas y en los amplios desiertos cubiertos de ciudades precarias de cartón.

En *A Cielo abierto*, se trata de cuerpos no controlables y no calculables (Giorgi 2010). No hay un intento de reinscripción en el cuerpo armado del ejército (el padre de los hermanos es un oficial y los ha abandonado para participar de la guerra) o en una economía mínima de subsistencia sino un movimiento constante hacia otras formas de habitar un cuerpo y proveerse de lo elemental. El cuerpo actúa como un corpus que se

compone y descompone, se vacía, realiza diversos agrupamientos y rivaliza con una identidad. El cuerpo también se espacializa, abre una brecha entre su yo y el de los otros. Huye de una semiótica asignada a lo corporal: el protagonista es un desterrado, desertor, exiliado, indocumentado, ladrón y de sexualidad ambigua. En ese fluir de los cuerpos se interrumpen otras economías (la familiar, por ejemplo). El deterioro aquí se sobrepone a una potencia elemental en el que intervienen el amor y la crueldad, la amistad y el engaño. Es un mundo hecho de intensidades en donde también se trata de escapar de otra economía: la del signo. También en *Gongue* de Cohen se juega una ruptura semiológica. Cuerpos que se vacían, se descomponen (como los cuadros de Francis Bacon) y lo que queda es un grito o una carcajada. En el espacio abierto de la novela de Noll la inestabilidad cerca la subjetividad y su capacidad de comunicarse. El lenguaje tambalea porque no hay un determinado cuerpo para una determinada lengua lo que hace surgir un lenguaje invertebrado (Ladagga 2010) que impide la articulación verbal. En *A cielo abierto* el tránsito al despojamiento total (del cuerpo, de los objetos, de la propiedad privada) lleva a esa amenazadora inestabilidad lingüística que apunta al funcionamiento de las diversas máquinas (la de la guerra –biopolítica–, la del capital, la del lenguaje de los medios). El mundo comienza a padecer de la misma inestabilidad, y el narrador es esa cosa en que la memoria falla junto con la lengua. En ese devenir, el narrador se desintegra en el mundo mineral y animal y desde allí vuelve a recomponer otro cuerpo y otra voz, una nueva singularidad que pone en funcionamiento otra relación con la vida (Ladagga 2010).

Si los catadores en la obra de Muniz inscriben en el cuerpo de la cultura (el arte consagrado, las instituciones, la economía del mercado del arte) su propio cuerpo expulsado, en la novela de Noll los cuerpos huyen de todo tipo de inscripción creando zonas provisionales de contacto entre los cuerpos. Sin embargo, en estas estéticas el arte como resto (el no aureático) deja emerger los aspectos fantasmagóricos del capital: lo constantemente desechado retorna para mostrar cuerpos y rostros que desde sus propios restos vuelven a emerger desplegando un nuevo imaginario sobre el funcionamiento del trabajo y la vida, pero también como el síntoma que retorna.

Las Islas del Delta panorámico: un territorio de la desolación

Gongue, como es ya un rasgo común en la obra de Cohen, transcurre en el espacio futurista de una de las islas que conforman el Delta panorámico que se encuentra bajo las aguas como consecuencia de la inundación –amenaza recurrente que padece este territorio, suerte de ficcionalización de las islas del Delta Insular del Paraná en Buenos Aires. Ese delta, que ya fue inventado por Cohen en una obra anterior, *Los acuáticos* (2001), está formado por un conjunto de islas autónomas e interdependientes con climas, geografías y sociabilidades distintas, repleto de tecnología alguna ya obsoleta, habitada por robotines y ciborgues pero también por objetos anacrónicos.

A partir del soliloquio del narrador de *Gongue*, Gabelio Támper, el vigía (heredero de una estirpe servicial) que cuida la casa y pertenencias de su jefe que están bajo el río, el mundo descrito se ensancha a partir del riguroso ejercicio de percepción que realiza: observa cada detalle, los movimientos mínimos de los peces y la quietud falsa del agua. Sobre una montaña de basura Támper recorre ese mínimo espacio y lo multiplica a través del lenguaje compuesto de neologismos, silencios y expresiones

delirantes. En la soledad absoluta en la que se encuentra, con un cuerpo dañado por mala praxis médica y la alimentación diaria de carne de cerdo crea un lenguaje que quiebra la sintaxis y produce nuevos sentidos. Su posesión más preciada legada por su padre es el gongue, instrumento que le sirve para acompañar su clamor y mantenerse a flote en esa prisión a la que lo ha condenado el dueño de la comarca. Una tarea inútil, que muestra la fragilidad de la propiedad (la casa y objetos padecen el deterioro del agua) y de la materia orgánica (los animales flotan muertos en el río junto a otros objetos). La podredumbre, los cadáveres, la basura tecnológica surcan el río mientras Támper ante la ausencia de dios (llamado el Custodio y con el que se irrita por su abandono) establece conexiones con el gong de su instrumento. Un arte que media entre su existencia y el resto del mundo. El relato se compone de fragmentos que una y otra vez intentan avanzar por esa experiencia de aislamiento. Su narración tiene un ritmo interno, una musicalidad que se sostiene por las pulsiones del gongue que hace que el relato se module circularmente, porque avanza y se repite, se pliega sobre sí mismo y luego vuelve a expandirse para dejar ingresar alguna nueva observación o el clamor de su dolor corporal (padece, como los personajes de Noll y Ríos) de una enfermedad que lo debilita en su función aunque insiste en mantenerse firme como un ídolo. Aquí, trabajo y arte aparecen bajo un estricto disciplinamiento del cuerpo que también admite la ingesta de drogas dadas por el jefe para soportar su dolor. La narración adquiere los ribetes de una partitura que maneja el tiempo de la letanía –el *rallentando*– y abre silencios ante el estupor del estribillo que de diferentes modos se repite: “aquí nunca pasa nada”. La prosa tiene una densidad barroca bizarra que es análoga a la del paisaje: proliferación y ornamentación de cuerpos, cadáveres, basura. Mientras el cuerpo se descompone y vacía, la mente de Támper debe insistir en la proliferación verbal para no caer en un puro tiempo presente en donde no se producen acontecimientos. El murmullo de su lengua interviene para sobrevivirla, también ella se torna extraña y ensaya nuevas combinaciones –compone– para volver a contar lo ya dicho. El lenguaje se reinventa para traducir ese territorio, una comarca abandonada en la que solo habitan bandidos y Támper, el último vigía. La isla es ahora un espacio vaciado de vida pero atravesada por la espectralidad de su dueño y la del Custodio, ambos ausentes. Pero Támper resiste aún con su invalidez, apenas puede caminar, y su permanente dispepsia, como si se fuera descomponiendo al mismo tiempo que les sucede a los animales que flotan en el río. Su soliloquio, artificio hecho del ensamblaje de palabras o voces de diferente orígenes, lo sostiene sobre esa mole de basura. Como en otros relatos de Cohen, el narrador padece de un proceso de cohesión en tanto internalización de la norma, pero también de dispersión; es decir, la resistencia a un régimen. En ese contrapunto se comienza a vislumbrar la posibilidad de una salida, aunque eso no necesariamente suponga la garantía de la libertad y la continuidad de su vida. Támper decide saltar el cerco, abandonar su puesto, movido por el erotismo de una habitante de la comarca que se encuentra en una zona no inundada. La mezcla de barro, excrementos, carne podrida y desperdicios conforman la geografía de la isla que impregnan de impureza su lenguaje (*Impureza* de 2007 es también el nombre de otra novela de Cohen): la escritura crea territorio, un cierto espacio amenazado por una atmósfera apocalíptica, típica también de la ciencia ficción de la que abreva Cohen, al mismo tiempo que define una poética: escribir con una lengua extraña hecha de retazos y ecos de idiolectos, transformar el habla en otro lenguaje que no sea el codificado por los medios de comunicación. Insistir

en el arte, en este caso la literatura, como actividad suplementaria porque se deja ver como lo que es: un trabajo con lo impuro de la lengua, la cultura y las creencias.

Esa impureza: basura, cuerpos, palabras, adquiere en este texto y en el corpus analizados hasta aquí una importancia fundamental; su redistribución y reorganización contra cualquier principio de realidad constituye un principio operativo –como plantea Speranza (2012) en su lectura de los mapas de Joaquín Torres García y Guillermo Kuitca–. Ellos plantean otra relación con el espacio y los objetos: los objetos y sujetos cuadriculan el territorio, plantean otras uniones y modos de la inestabilidad. El arte y la literatura insisten en introducir lo que es empujado hacia afuera de la ciudad: la inmundicia, el inmigrante, el nómada. Como plantea Bourriaud: el arte circula libremente entre el universo del producto y el del desperdicio constituyendo así un resto pero también un valor.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (2015), *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1988), *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Bourriaud, N. (2015), *La exforma*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cohen, M. (2001), *Los acuáticos*. Buenos Aires: Norma.
- _____ (2007), *Impureza*. Buenos Aires: Norma.
- _____ (2012), *Gongue*. Buenos Aires: Interzona.
- Didi-Huberman, G. (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2008), *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foster, H. (2011), *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2011.
- Giorgi, G. (2014), *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lacan, J. (2006), *El Seminario. Libro X. La angustia*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Laddaga, R. (2007), *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Noll, J.G. (2009), *A cielo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Quintana, I. (2015), “Cartonautas en el asfalto”. En Adriana López Labordette (de.), *Pa(i)sajes urbanos de Latinoamérica*, colección *América entre comillas*. Barcelona, Editorial Linkgua, 165-180.
- Ríos, C. (2012), *Manigua*. Buenos Aires: Entropía.
- Speranza, G. (2012), *Atlas Portátil de América Latina*. Buenos Aires: Anagrama.

Referencias de las obras de Vik Muniz

- “Imágenes de basura”, 2008: untref.edu.ar/muntref/vik-muniz
- “Tierra baldía”, 2010: marthadicroce.blogspot.com/.../waste-land2010-tierra-baldia-vik-muniz.