

Rayuela, de Julio Cortázar y sus postproducciones*

Tatiana da Silva Capaverde¹

Universidade Federal de Roraima – UFRR (Brasil)

Resumen

Serán analizadas dos apropiaciones realizadas a partir de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar: la instalación de la artista Marilá Dardot expuesta en 2005 y 2006, y el videoclip del grupo de tango electrónico *Gotan Project*, grabado en 2010. Se utilizará como base teórica el concepto de postproducción de Bourriaud (2004), que entiende el arte como un proceso de uso de los objetos y de las formas, lo que reconfigura la función del autor en aquel que no persigue más la originalidad, sino que utiliza como herramienta de creación la materia que ya posee forma artística, las formas ya producidas. A partir de la comparación y análisis de los dos textos se pretende evidenciar las reconfiguraciones de la figura del autor y del lector (productor/pectador) en el arte contemporáneo y promover el debate sobre los contactos que se pueden establecer con el pasado y con los textos del otro.

Palabras clave: apropiación; autoría; lector; postproducción.

Abstract

Two appropriations made from *Rayuela* (1963), by Julio Cortázar, will be analyzed here: the installation by artist Marilá Dardot exhibited in 2005 and 2006, and the music video by the electronic tango group *Gotan Project*, recorded in 2010. The concept of postproductions, by Bourriaud (2004), will be used as theoretical framework, and through this proposed comparison, the intention is to demonstrate the reconfigurations of the author's and the reader's figure (producer/viewer) in contemporary art, through the deconstruction of these categories, and to promote the debate on the relations that can be established with the past and with someone else's texts.

Keywords: Appropriation; Author; Reader; Postproduction.

* *Rayuela by Julio Cortázar and its post-productions.*

¹ Doctora en Letras de la Universidad Federal de Roraima (Brasil) y professora de Literatura Hispanoamericana en la misma Universidad. e-mail: taticapa@ufrgs.br

Ha sido bastante frecuente en los últimos años el hecho de que muchas obras, ya sean literarias, filmicas, teatrales o musicales, presenten como propuesta estética la relectura y, por consiguiente, la reescritura de una obra ya conocida. El diálogo entre las formas de arte se extiende a diferentes composiciones. En la observación de estos fenómenos, se pueden citar dos trabajos que realizan la apropiación de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar: la instalación de la artista Marilá Dardot expuesta en 2005 y 2006, y el videoclip del grupo de tango electrónico Gotan Project, grabado en 2010. Estos dos ejemplos promueven el debate sobre los contactos que se pueden establecer con el pasado y con los textos del otro, demostrando cómo esas relaciones pueden ser diferenciadas de una intertextualidad referencial y reverencial.

De la creación a la postproducción: actos de apropiación

Jorge Luis Borges, a través de Pierre Menard, y Marcel Duchamp, por su parte, a través de sus *ready-made*, proponen la deconstrucción de los presupuestos que sustentan el arte (autor, lector y obra) por medio de la descontextualización y el desplazamiento espacial o temporal del objeto de arte. El narrador de *Pierre Menard, autor del Quijote* realiza una comparación entre los textos de Pierre Menard y de Cervantes, y presenta sus argumentos a favor del primero, al que considera más rico, más ambiguo. Cita un fragmento del noveno capítulo de Cervantes para mostrar cómo una misma obra puede ser leída como textos diferentes, debido a su desplazamiento espacial. Lo que está en juego no es la originalidad de la narración, sino las nuevas significaciones que un mismo texto puede emanar. Para Duchamp la significación del arte se da a través del desplazamiento de un objeto manufacturado. Se percibe entonces que la apropiación pasa a figurar como procedimiento artístico. Los artistas se apropián de textos, imágenes y objetos preexistentes como materia prima para su trabajo: "Ya no se trata de elaborar una forma a partir de un material bruto, ni siquiera de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica. Se trata de usar objetos terminados. 'El artista escoge y se apodera de aquello que no es suyo, en un proceso intertextual'" (Veneroso, 2000: 09 *apud* Ribeiro, 2008: 798).

Los términos "apropiación" y "apropiacionismo", usados más frecuentemente en el ámbito del arte, surgieron a finales de los años 70. Pero es a partir de los años noventa que ganan más adeptos, y un número creciente de artistas interpretan, reproducen o se apropián de obras, imágenes, objetos, productos o elementos culturales.

Tales estrategias de apropiación de las formas visuales existentes representan una reacción frente a la superproducción de imágenes en el mundo. La superproducción ya no es vivida como un problema, sino como un sistema cultural (Ribeiro, 2008: 797).

En el campo literario, entre las diferentes formas de relación entre textos, las apropiaciones rompen la lógica platónica, una vez que, como afirma Perrone-Moisés (1978), no apuntan a reproducir lo mismo y reverenciar el origen, sino por el contrario, buscan, a través de una escritura crítica, producir la diferencia como semejanza simulada: “Esa fuerza productiva, inventiva y descentralizadora del simulacro, le confiere una orientación hacia el futuro que se opone a la tendencia de la copia a regresar al pasado originario, para reproducirlo sin diferencia, por lo tanto, sin crítica.” (19). Veneroso completa, señalando la libertad creativa de la apropiación:

Es así que el arte posmoderno, a partir de la idea del mundo como enciclopedia, se apropiá, de diferentes maneras, de ideas, imágenes y objetos preexistentes como materia prima para su trabajo expresivo. Esa actitud, que pasó a ser conocida como ‘apropiación’, nació del *collage*, vía *Pop Art*: ‘Que cada uno se autorice a sí mismo: ese es el emblema de la apropiación’ (2012: 72).

Si al inicio del siglo XX las nociones de sujeto múltiple y de obra compuesta por citas reelaboran los conceptos de autoría y originalidad destacando las funciones de autor, lector, crítico y editor, a partir de la década del 80, el autor también asume una función diferente: la de postproductor. El autor productor transita por los objetos culturales más diversos y realiza la manipulación y la reordenación. Dentro de esa forma de producción, la significación de la obra está en el recorrido, en la colección, en los vínculos sugeridos por el artista. El valor del autor ya no está asociado a la creación y a la originalidad, sino a sus tránsitos y recorridos, puesto que el sentido de la obra está cada vez más en la lectura, en las conexiones y en las asociaciones en red que cada uno pueda establecer. Tenemos, entonces, de una parte, la muerte del autor y, de otra, su renacimiento como articulador de una masa caótica de obras, nombres propios y referencias.

Rayuela leída por Marilá Dardot

Marilá Dardot es una artista plástica de Minas Gerais, que vive en São Paulo donde produce sus obras. Ella viene construyendo una obra centrada en la temática del tiempo y de la palabra, que busca

diferentes formas poéticas de dotar a las palabras ya existentes en el mundo de la literatura de nuevas lecturas, de nuevos sentidos. Algunos trabajos de Dardot hacen referencia en el título a autores y obras de ficción o teóricas bastante conocidas. Podemos citar *O Livro de Areia* (1999), *A Biblioteca de Babel* (2005), *Ulysses* (2008), *O Banquete* (2000), *Volta ao dia em oitenta mundos* (2013), *Pensamento do Fora* (2002), *A Origem da Obra de Arte* (2011)². Según Mesquita,

A partir de una estrategia conceptual y de apropiación, aliada a un sutil espíritu crítico, la artista construye un espacio ampliado, interdisciplinario, donde el trabajo surge de una estrecha relación con un lugar, un objeto, una situación o circunstancia. Aunque simples y directos, planeados y ejecutados de modo ingenioso, videos, libros, instalaciones y esculturas ofrecen una experiencia de orden subjetivo y poético, provocada por pequeños gestos, desplazamientos y rupturas, que alteran la percepción del propio arte, de la cultura y de la relación de estos con el mundo (2006: 1).

Para la primera edición del Premio CNI SESI Marcantonio Vilaça de Artes Plásticas, Marilá desarrolló el proyecto *Rayuela*. La instalación está compuesta por 322 imágenes que miden 22.5 x 29 cm (cada una), enmarcadas individualmente. Cada imagen reproduce páginas de la novela *Rayuela* luego de la lectura de la artista; como ella misma relata: “suprimí digitalmente casi todo el texto del libro, dejando apenas los pasajes en que encontré verbos de desplazamiento espacial, además de los números de página y capítulos. El trabajo sugiere una lectura que evidencia esos desplazamientos, que me parecen son la estructura del libro, como también la del juego de la rayuela.” (Dardot, 2013) De esta forma, la obra se presenta como una propuesta más de lectura de la novela de Cortázar, pues:

El trabajo toma el libro como objeto abandonado, como registro de una experiencia, documento cultural y simbólico agenciado por sus posibilidades de traducción y reproductibilidad; además, claro está, como su propia propuesta literaria: un juego de combinaciones, abierto a múltiples interpretaciones y lecturas. Desmontado y reproducido en el espacio de galerías, gana una nueva objetividad, que materializa la experiencia de la lectura, aunque mediada y subjetiva (la elección de la

² Los nombres de los libros respectivos en español son: *El libro de arena*, *La biblioteca de Babel*, *El banquete*, *La vuelta el día en ochenta mundos*, *Pensamiento del afuera*, *El origen de la obra de arte*. En el caso de “Ulysses”, la autora juega con el nombre del libro de Joyce en inglés y el de su traducción en portugués.

artista fue preservar solamente las locuciones y verbos de movimiento). Las imágenes no son fáciles ni seductoras. Al contrario, exigen del espectador disciplina y compromiso para que sean leídas por completo, parte por parte, siguiendo palabras y locuciones entre largos y áridos hiatos dejados por la eliminación del texto. Espacios abiertos a la imaginación y a nuevas intervenciones. (Mesquita, 2006: 3-4).

Ese tipo de relación entre textos solamente pasa a ser leído por la crítica y practicado con mayor libertad por los artistas luego de los desplazamientos conceptuales sufridos por las nociones de autor, lector y obra, y de los estudios dedicados a las relaciones intertextuales. A partir de la comprensión de que el autor no determina el sentido de la obra y de que el foco de interés pasa a la lectura y al texto, las relaciones con el pasado se tornan más fluidas, ya que originalidad y autenticidad pierden importancia, y las apropiaciones pasan a ser vistas como formas de lectura y postproducción.

Roland Barthes en su ensayo intitulado *De la obra al texto*, de 1971, diferencia obra de texto atribuyendo a la primera una noción tradicional de materialidad y estructura limitada al significado, mientras que texto estaría en sintonía con las nuevas concepciones de producción y recepción que entienden la estructura textual como campo metodológico que se constituye en el movimiento, en las relaciones entre autor, lector y signo, y en la significancia. Barthes afirma que:

La diferencia es la siguiente: la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (en una biblioteca, por ejemplo). El Texto, por su parte, es un campo metodológico. La oposición podría recordar (pero de ningún modo la reproduciría término a término) la distinción propuesta por Lacan: la realidad se muestra, lo “real” se demuestra; del mismo modo, la obra se ve (en las librerías, los ficheros, los programas de examen), el texto se demuestra, es mencionado según determinadas reglas (o en contra de determinadas reglas); la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje: sólo existe extraído de un discurso (o, mejor dicho, es un Texto precisamente porque sabe que lo es); el Texto no es la descomposición de la obra, es la obra la que es la cola imaginaria del Texto. Es más: el Texto no se experimenta más que en un trabajo, en una producción. De lo que se sigue que el Texto no puede inmovilizarse (por ejemplo, en un estante de una biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía (puede en particular atravesar la obra, atravesar varias obras). (1987: 75).

Así entendido, el texto practica significados infinitos, siendo plural: “La pluralidad del Texto, en efecto, se basa, no en la ambigüedad de los contenidos, sino en lo que podría llamarse la *pluralidad estereográfica* de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido)” (Barthes, 1987: 77). De esta forma, el concepto texto, que posee como característica constitutiva la intertextualidad, sea esta explícita o no, congrega los principios de obra sin filiación o autoría, deroga la reverencia a la herencia y está asociado a la metáfora de las redes. La distancia entre lectura y escritura se reduce “no por medio de la intensificación de la proyección del lector sobre la obra, sino leyendo a las dos dentro de una misma práctica significante” (Barthes, 1987: 79). Además, la demanda de participación activa del lector en el juego propuesto resultará en una nueva escritura: “La teoría del texto no solamente ensancha hasta el infinito las libertades de la lectura [...], sino que también insiste mucho en la equivalencia (productiva) de la escritura y de la lectura.” (Barthes, 2003: 150). El intertexto es el producto natural de esta relación que se da en el campo textual, espacio donde todos los involucrados (sujeto, significante y el Otro) se encuentran.

Las relaciones entre textos es un tema al que se dedicaron varios teóricos. Julia Kristeva, en *Semiótica 1*, de 1969, formuló el concepto de intertextualidad basada en la definición de dialogismo creada por Mikhail Bakhtin en 1929. Antoine Compagnon, en 1979, en la obra *La Seconde main ou le travail de la citation*³, defiende que toda escritura es, en realidad, una reescritura, una especie de cita. Gérard Genette, en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, escrita en 1982 y traducida al español en 1989, hace una clasificación pormenorizada de aquello que Julia Kristeva clasificó genéricamente como intertextualidad, y que él va a denominar transtextualidad.

La teoría de la intertextualidad de Kristeva entiende texto como intersección entre sujeto de la escritura, destinatario y contexto. Para explicar la acción de la palabra en el texto, Kristeva traza dos líneas: una horizontal, en la cual están el sujeto de la escritura y el destinatario; y otra vertical, donde se encuentran el texto y el contexto. De esta forma el texto se constituirá en una red de conexiones y como escritura-lectura, ya que “la única forma que tiene el escritor de participar en la historia se convierte entonces en la transgresión de esa abstracción [historia lineal] mediante una escritura-lectura, es decir, mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición con otra estructura.” (Kristeva, 2001: 188).

³ Obra no traducida al español. Cito a partir de la versión en portugués *O Trabalho da Citação* (2007).

La intertextualidad practicada en la apropiación del texto de Cortázar pone a la artista en la posición de lectora que promueve, a través de su trabajo, infinitas lecturas. Entiende el texto como plural y abierto a distintas significaciones, y proporciona en el campo de las artes plásticas la misma experiencia estética propuesta por el escritor. La exposición y ordenamiento de las páginas del libro desmontan literalmente el formato libro y la lectura única así como lo hizo Cortázar. A diferencia de la tabla con la secuencia de capítulos sugerida, la distribución de las páginas sin continuidad espacial permite que el espectador, lector de la postproducción de *Rayuela*, escoja también entre las diferentes lecturas posibles, además de la lectura sugerida (siguiendo la paginación impresa, que se conserva).

A partir de esta comprensión, se fortalece una nueva forma de relación con el pasado y con la tradición, en la medida en que el autor se ubica como parte de una gran red y ya no más como creador individual. Además, se promueve la incorporación de nuevos formatos y recursos narrativos metaficcionales que explicitan las lecturas precedentes y las diferentes versiones textuales y sus interferencias. Al partir del campo estético y retórico, las apropiaciones se desplazan, y el énfasis teórico-crítico sale del ámbito de la estructura y de la funcionalidad, y recae en el de la recepción y el de los desplazamientos espaciales y temporales del objeto artístico, aspectos que pasaron a ser parte constitutiva de los diferentes sentidos posibles.

Dardot desplaza el texto de Cortázar del campo de la literatura para que habite nuevos espacios. Pero no lo hace de forma imitativa o reverente: lo descontextualiza y se apropiá de él, haciendo que se mueva en tiempos y espacios distintos. La selección de los fragmentos que marcan ese movimiento en la obra de Cortázar, destacados a través de la eliminación de lo restante del texto, subraya la lectura y no la creación. A partir de lo expuesto, de lo hecho, se dio la postproducción, es decir, la apropiación del texto por la lectura y por la manipulación.

***Rayuela* de Gotan Project**

El grupo de tango electrónico argentino Gotan Project, como *Bonus* de su DVD llamado *Tango 3.0 Live*, de 2010, grabó un videoclip intitulado *Rayuela*, en el que se apropián de los textos y de la voz de Cortázar, que sirven de conexión entre la música y la obra del mismo nombre. La producción musical tiene una intertextualidad declarada con el séptimo capítulo de *Rayuela*, que se anuncia en el

primer verso de la música. El capítulo tiene por tema un encuentro sensual en que la descripción se centra en los labios y en el beso. En primera persona, quien describe la boca que toca la recrea, y el acto de dibujarla expone la ficcionalización del deseo. Cuerpos e imaginación se sobreponen, pues el dibujo se hace y se deshace exactamente sobre la “boca que sonríe por debajo de la que mi mano te dibuja” (Cortázar, 1996: 160). Se presenta así el juego y el placer del texto en un encuentro poético, en que dos pasan a ser uno.

La música de Gotan Project se apropiá de la sensualidad y de la imagen de superposición e interpenetración de los cuerpos, cuando rediseña el texto. El encuentro sensual bajo la cadencia del tango se da entre fragmentos de grabaciones de lecturas hechas por Cortázar del séptimo capítulo de *Rayuela*, y de comentarios del autor que anteceden la lectura de *Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj*. El estribillo (Un, dos, tres, cuatro:/ ¡Tierra, Cielo!/ Cinco, seis:/ ¡Paraíso, Infierno!/ Siete, ocho, nueve, diez:/ Hay que saber mover los pies./ En la rayuela o en la vida/ vos podés elegir un día./ ¿Por qué costado, de qué lado saltarás?) marca los pasos del tango y describe el juego de la rayuela que, así como tematiza Cortázar en la novela, es el juego de la vida. La voz de Julio Cortázar, en contraste con el estribillo de la música cantado por un coro de niñas, compone el videoclip que tiene como bailarines a una pareja de niños. En el fondo, bajo el dibujo del juego de la rayuela, imágenes de libros y relojes componen la escena. Sensualidad e inocencia se conjugan. Una lectura posible de *Rayuela* que se propone como juego. Nace un nuevo texto postproducido como resultado de la nueva composición entre esos fragmentos y el estribillo de la música.

Es importante destacar que la noción de producción remite a la modernidad, en especial al trabajo de Walter Benjamin que, en 1934, en conferencia intitulada *El autor como productor*, aborda la estética y la política de la producción artística. En ese caso el escritor productor, en una relación de mercado, no escribe más para sí mismo, sino para una demanda mercadológica, aproximándose a la prensa y al formato periodístico. Benjamin cuestiona la autonomía y la posición política del autor en esas circunstancias y propone el productor comprometido y reflexivo, y el lector colaborativo. Para Benjamin, el trabajo del autor consciente “no se limitará nunca a ser un trabajo sobre el producto; se ejercerá siempre, al mismo tiempo, como un trabajo sobre los medios de la producción” (2004: 48). Si se considera que el texto busca un debate político ideológico del papel del escritor en una situación de conflicto entre clases, reforzada por el embate entre el fascismo y el capitalismo, se puede decir que el

productor tratado por Benjamin se refiere al papel político y social de la clase letrada frente a la prensa.

Ya Barthes, cuando en 1973, en *Texto (Teoría del)*, trata de producción y productividad, se refiere a una oposición al producto (terminado) y al significado que limita la obra a su origen. Esa noción viene de su lectura del trabajo de Julia Kristeva que presenta la productividad entre los principios que definen Texto. El hecho de que el texto sea una productividad “no quiere decir que es el *producto* de un trabajo (tal como podían exigirlo la técnica de la narración y el dominio del estilo), sino que es el teatro mismo de una producción en la que se reúnen el productor del texto y su lector; el texto ‘trabaja’” (Barthes, 2003: 143). Ese “trabaja” se refiere a la deconstrucción de la lengua como comunicación, representación y expresión, y a su construcción como “espacio estereográfico del juego combinatorio, infinito en cuanto salimos de los límites de la comunicación corriente (sometida a la opinión, a la *doxa*) y de la verosimilitud narrativa o discursiva.” (Barthes, 2003: 143). Ya la postproducción de Bourriaud, como veremos, se inscribe en otro contexto de creación y de preocupaciones teóricas; sin embargo, refleja el debate sobre la mercantilización del intelectual y de la obra de arte, y sobre los procesos de productividad ahora en el contexto de la cultura de masas y de las relaciones intermediáticas posdeconstrucción del lenguaje y de todas las categorías narrativas.

En *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, publicado en 2004, Bourriaud se concentra en los problemas relacionados con el uso de los objetos y de las formas, principalmente aquellos vinculados a las estructuras en red. Las nuevas formas, según el autor, reconfiguraron la función del autor en la de un postproductor, es decir, aquel que no persigue más la originalidad, sino que utiliza como herramienta de creación la materia que ya posee forma artística, las formas ya producidas. Dentro de una relación de producción, utilizan materia terciaria, no más prima. La preocupación principal no es buscar la autonomía, sino insertar la obra en una red de signos y significaciones, en un juego entre todos los hombres y todas las épocas. En esta concepción, la apropiación del patrimonio cultural se da en la forma de uso, de producción que manipula y reordena a fin de producir (no crear) un nuevo objeto cultural y artístico. Bourriaud también llama la atención sobre el hecho de que, frente a ese nuevo contexto procedente de las redes, las formas de saber utilizan como herramientas de orientación en el caos cultural las formas preexistentes y consagradas sin la finalidad de contradecirlas o atacarlas, sino de ponerlas en relación, en convivencia.

El juego de las lecturas está siendo jugado por Gotan Project y la composición musical, por lo tanto, es un recortar/pegar. Para Antoine Compagnon, en *La Seconde main ou le travail de la citation* (1979), la cita une el acto de la lectura al de la escritura, puesto que realiza el gesto recortar pegar, “experiencias fundamentales con el papel, de las cuales la lectura y la escritura no son sino formas derivadas, transitorias, efímeras.” (Compagnon, 2007: 11). El acto de citar involucra desarraigarse el fragmento y apropiarse de él. El fragmento será siempre, por lo tanto, un cuerpo extraño que, pasado por el proceso de la reescritura –que consiste en “convertir elementos separados y discontinuos en un todo continuo y coherente, de unirlos, de comprenderlos (de aprehenderlos juntos), es decir, de leerlos” (Compagnon, 2007: 38-9)– hará parte del nuevo texto. Sin embargo, Compagnon llama la atención sobre la proximidad entre la cita y la copia, ya que el texto reescrito por completo “roza el límite en que la escritura se pierde en sí misma, en la copia.” (Compagnon, 2007: 42) Retomando la idea desarrollada por Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*, Compagnon distingue la copia de la traducción y de la cita, ya que el texto en producción está en constante devenir. Refuerza en varios tópicos la productividad textual, puesto que la fuerza del trabajo de la cita está en la acción, en el movimiento. “El sentido de la cita depende del campo de las fuerzas que la mueve, que se apodera de ella, la explora y la incorpora.” (Compagnon, 2007: 47). El autor ve la cita como fenómeno (actividad real) y como sentido (según Deleuze).

Los cuatro fragmentos del capítulo de *Rayuela* transcritos literalmente (1. me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar; 2. exactamente con tu boca que sonríe por debajo de la que mi mano te dibuja; 3. Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca; 4. yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua.) son desplazados por Gotan Project de su inscripción original para componer otro texto, bajo otra autoría. Se trata de una especie de reproducción literal del texto en otro tiempo, como pretendía Pierre Menard, que, sin embargo, no cuenta solamente con la lectura descontextualizada para crear nuevos sentidos, sino también con adiciones a la textura, que agregan sentido, establecen conexiones y ponen textos y autores distintos en red. Más que crear sentido a través del extrañamiento causado por el desplazamiento del objeto manufacturado de su uso y contexto –como en un *ready-made*–, los compositores, lectores de Cortázar, niegan la novela como obra acabada y fija, y la abren a la manipulación y al movimiento, produciendo una apropiación efectiva de la materia y de su uso. Esa apropiación textual sumada a su manipulación configura su

postproducción, aproximando lo que antes parecía contradictorio: la creación y la producción.

Gotan Project, conjunto que tiene el proyecto de cantar el tango al revés (goTan), crea un nuevo texto a partir de la lectura de otros anteriores, valiéndose del material textual y temático, dejando entrever los rastros de la apropiación. La instalación de Marilá Dardot propone una nueva lectura de *Rayuela* bajo la perspectiva del desplazamiento, y a partir de su postproducción promoverá tantas lecturas cuantos sean sus espectadores. Ambos, sin embargo, a diferencia de una relación mimética, postproducen textos nuevos a través de una relación palimpsestuosa. No pretenden la imitación o la copia ni la ruptura y la subversión. Tampoco tienen una función irónica o satírica, pues se diferencian de la parodia y del pastiche. Estamos en el campo de la reescritura (Barthes), es decir, del gesto, del espacio de gozo en que, en el juego del lenguaje, autores y lectores se encuentran en el tejido de las letras, promoviendo un entrelazamiento en constante devenir.

Bibliografía

- Barthes, R. (1987). "De la obra al texto". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 85-96.
- _____. (2003). "Texto (teoría del)". En *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 137-154.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Editorial Itaca.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Borges, J. L. (2009). "Pierre Menard, autor del Quijote". En *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 41-55.
- Compagnon, A. (2007). *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: UFMG.
- Cortázar, J. (1996). *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Dardot, M. *Rayuela*. Disponible en: <http://www.mariladardot.com/images.php?id=24#/#/1>. (Consultado el 29 de julio de 2014).
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- Kristeva, J. (2001). "La palabra, el diálogo y la novela". En *Semiotica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Mesquita, I. (2006). Marilá Dardot: Rayuela, 2005. *Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas*: Mostra itinerante

- 2005/2006 – Brasília: SESI/DN: <http://www.mariladardot.com/bibliografia.php>. Última consulta: 29 de julio de 2014.
- Perrone-Moisés, L. (1978). *Texto, escrita, escritura*. São Paulo: Ática.
- Ribeiro, V. C. “Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória”. *Panorama da Pesquisa em Artes Visuais* 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis: 19 a 23 de agosto de 2008, 796-807.
- Veneroso, M. (2012). *Caligrafias e Escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte.