

# LA COARTADA DE LA LITERATURA. ARTE, ESCRITURA Y ESTÉTICA DEL PRESENTE

## O ÁLIBI DA LITERATURA. ARTE, ESCRITURA E ESTÉTICA DO PRESENTE

Nancy Fernández<sup>1</sup>

**Resumen:** *En el presente trabajo intentamos pensar las condiciones de producción de lo llamamos literatura y si es posible seguir haciéndolo bajo la presente implicancia de las nuevas tecnologías y las prácticas artísticas, discursivas, filosóficas que tienen lugar en los campos de reflexión en torno de los saberes simbólicos. Las nociones históricas de modernidad, vanguardia, autonomía y postautonomía, experiencia y subjetividad, están siendo revisadas para elaborar un estado de la cuestión en función de la contemporaneidad.*

**Palabras claves:** literatura; escritura; arte; estética; contemporaneidade.

**Resumo:** *No presente trabalho tentamos pensar as condições de produção do que chamamos de literatura e questionar se é possível continuar a fazê-lo, sob a implicação em tempo presente das novas tecnologias e as práticas artísticas, discursivas, filosóficas, que ocupam os campos de reflexão em torno dos saberes simbólicos. As noções históricas de modernidade, vanguarda, autonomia e pós-autonomia, experiência e subjetividade são revistas com o propósito de elaborar um estado da questão em função da contemporaneidade.*

**Palavras-chave:** literatura; escritura; arte; estética; contemporaneidade.

### *A manera de inicio*

Desde hace unos años, la literatura viene replanteando sus condiciones de fabricación. Por un lado acentúa el desplazamiento de aquellos componentes que la dotaban de técnicas propias confirmando identidad a una práctica específica. De este modo, escritores como Ricardo Piglia (quien comienza a escribir y publicar en los setenta), Juan José Saer (en los sesenta), Héctor Tizón (en fines de los sesenta), César Aira (que escribe en los ochenta pero se afianza en la década del 90') o Andrés Rivera (en los cincuenta), por ejemplo, construyen poéticas con las huellas del artificio o del trabajo, en una escritura que reconoce su condición y que a su vez

---

1 Professora na Universidade Nacional de Mar del Plata - Membro do CONICET.

experimenta con presupuestos de una práctica con marcas propias. Son textos que elaboran la ficcionalidad cuidando la procedencia de un quehacer con características singulares; pero son textos que a su vez, inscriben los indicios de una autoconsciencia que ensaya la neutralización de sus límites. Esto es, una escritura donde, al mismo tiempo que trata las posibilidades de la narratividad, extiende los alcances de aquellos saberes que se involucran con las tramas - el armado de las historias a contar y los conflictos que plantean. De este modo va a variar la perspectiva que el sistema de enunciación - o el vínculo del narrador con los asuntos a contar - adopta con los procedimientos y los materiales que provienen de dichos saberes.

Mientras el núcleo poético en Saer es el sujeto y la memoria en función del lenguaje y lo real (el pasado, la política, el yo a través del tiempo y del instante cotidiano), en Piglia toma forma la política y la historia a través del uso de tradiciones de la cultura nacional. Los textos de uno y otro autor pueden caracterizarse en parte como alegorizaciones cuyas técnicas enfatizan la relación entre fragmento y totalidad. Por su parte, Rivera y Tizón, en cierta frecuencia política e histórica con Piglia, prueban la potencialidad narrativa desestabilizando los puntos de vista y las temporalidades del relato. Será César Aira quien extreme el procedimiento narrativo concentrando en su inherente potencialidad, la eficacia posible de su resultado; con él se pone en juego anverso y reverso de la estética, la corrección, y la verdad. Es Aira quien transmuta el concepto mismo de valor desde la indeterminación y simultaneidad que interfiere motivos y operaciones probando un desajuste con la profundidad, la corrección y la verosimilitud de lo literario.

Los autores mencionados ensayan un registro filosófico que atañe al género de la escritura, porque narrar es procurar una experiencia, un sentido de la verdad que toma su forma en el texto. Pero si en todos hay un contrato con la noción de valor y de función, Aira los presupone para desintegrar radicalmente los conceptos estéticos que daban entidad a la literatura en el modernismo clásico, porque repone la tensión entre arte y cultura de masas. Aira restituye así el proyecto que las modernas vanguardias históricas dirigieron contra aquellos aspectos del arte que rezumaran convenciones institucionales, vinculados a aspectos estrictamente orgánicos y canónicos. Es él quien tramita una redefinición de lo narrable sobre los bordes de lo estético y de todo aquello que nunca lo fue. Y esto no es porque incluya para transformálos, elementos que provienen de la Historia nacional sino, y sobre todo, porque introduce como parte de sus relatos, a un ex ministro de economía, actores y personajes televisivos, un famoso conductor de TV, y hasta un director técnico de fútbol, simultáneos al texto publicado. Es

decir, la consistencia del relato y el impacto del libro que usa materiales de otros circuitos culturales (TV, radio, prensa escrita, cine), conecta sin mediación alguna el adentro y el afuera del libro, transformándolos o mejor, descubriéndolos como meros supuestos o prejuicios que impone cierto contexto cultural. En este sentido sus textos abren una dinámica absolutamente diferencial en términos de filiaciones cuyos efectos problematizan desde otro ángulo las nociones de referencia, de autor y género. A partir de allí, entonces, cobra otra dimensión lo real, porque el problema de representación que plantea, involucra, en términos del presente, la esfera social y la construcción de la intimidad. Pensando en otros términos, se trata del modo en que el autor negocia lo que es propio y pertinente para “lo literario” (neutralidad preferida por Nicolás Rosa a la hora de buscar alguna definición de estas prácticas simbólicas). A partir de allí, el repertorio de las posiciones tomadas van de las garantías que ofrece una suerte de juridicidad reservada al espacio de un orden simbólico, la propiedad o pertinencia regido por la medida de la estética; o, en el otro extremo, la extraterritorialidad que pone en jaque el valor del arte o hasta el mismo nombre propio, en su estatuto civil y verídico. Este es el caso de Aira.

Al pensar una vez más en el vínculo que establecen el sujeto como productor (de arte y su reverso crítico o su misma puesta en crisis) con los materiales que darán forma al objeto de su construcción, aquellos procedimientos, técnicas y operaciones culturales que nos ocupan, reponen el problema de la autonomía. Y acaso preguntas previas que también se hicieron Brecht, Benjamin, el constructivismo ruso, así como los productivistas y futuristas: hay alguna condición inherente al material que lo defina como arte o es el trabajo del sujeto? Todo ello reintroduce cuestiones que atañen a los bordes de lo literario, el afuera y el adentro que supuestamente definen sus fronteras incluyendo las condiciones históricas y objetivas de producción, el sustrato material que media en la realización del artefacto estético. Adorno había planteado una dialéctica paradójica entre autonomía y heteronomía mientras que el posestructuralismo del grupo Tel Quel reconocía una relación entre literatura y política dejando al costado la cultura de masas, porque privilegiaban autores como Mallarmé, Artaud, Lautreamont, es decir, autores que experimentaban con lenguajes disruptivos y que implementaban concepciones diferenciales en materia literaria.

Con Ludmer<sup>2</sup> llegamos a la categoría de postautonomía, desplazando el concepto de literatura por escrituras contemporáneas; en efecto, son

---

2 En el artículo “Literaturas postautónomas” (2007), o *Aquí América Latina. Una especulación* (2010).

aquellas prácticas del lenguaje, sin excluir la performance de la actuación, lo que disuelve aquellas estructuras de pertinencia (de pertenencia) y de especificidad. Esto a su vez anula los sistemas de reglas, atribuciones y taxonomías genéricas en correlato con la anulación de calidad y de valor como parámetros de nominación y legitimidad artística. Postautonomía, también indica el momento en que la literatura pasa a ser escritura sin indicadores de autorreferencialidad. Ludmer construye su modo de leer con los objetos de su interés y para eso traza una división (paradójicamente, como la de Adorno) entre escritores modernos (alta cultura) y escritores que no representan, porque lo que escriben ya es parte de lo real y porque sus textos borran la distinción entre materia, procedimiento y contexto, condiciones objetivas de producción. Ludmer procura un modo de leer que ajuste la lente a las cláusulas de la contemporaneidad: localidades que entran en contradicción con lo nacional, con las ficciones de origen, textualidades que saldrían de su inmanencia para fundirse constitutivamente con otras prácticas. Por ello no duda en considerar concluída la literatura aunque sus objetos proceden de algunas discusiones surgidas en el entorno de la calle Puán, donde queda la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Tal fue el caso, por ejemplo de Sergio Di Nucci, cuyo texto *Bolivia construcciones* suscitó defensores y detractores, acusaciones y alegatos en contra o a favor del plagio, donde no solo se juega la noción (o en cierta forma, la categoría) de gusto, sino también una ética de la praxis simbólica. Lo cual problematiza las fronteras, propiedades y soberanías presuntamente propias de estos regímenes de saber<sup>3</sup>.

Considerándola terminada (porque ya no se puede pensar en autor, ni en narrador, ni en campo intelectual ni en géneros), Ludmer reflexiona sin embargo sobre los biodramas de Vivi Tellas, *Montserrat*, de Daniel Link, *Banco a la sombra*, de María Moreno, *Ocio* de Fabían Casas, es decir textos y producciones que no solo surgen de la Universidad de Buenos Aires sino que su organización estructural o su composición no denotan ningún tipo de definición alternativa. De igual modo, el circuito de recepción no transforma los modos conocidos de catalogar libros, dispositivos artísticos o artefactos. Cuando Ludmer designa la “realidadficción”, como materialidad constitutiva en ciertos modos de escribir y/o realizar hoy, pone el acento en dos cuestiones: el sistema de veridicción inherente a las prácticas simbólicas y el valor que rige su estatuto verbal. O mejor dicho, un oximoron de valor, porque ya no se puede distinguir (ya no hace falta) la falla de la corrección.

3 Cfe. Jacques Ranciere, *El inconsciente estético* (2005).

Mirándolo con detenimiento, se trata de liquidar la ética y estética de la escritura. Si hoy por hoy parecen salir en primer plano aquellos textos que ya no insisten en decir “soy literatura”, el orden simbólico que los sostiene tiende entonces a una suerte de naturalización verbal por partida doble: porque esconde el artificio suprimiendo las huellas del trabajo y porque plantea el valor anulando lo bueno y lo malo, lo alto y lo bajo. Desde la perspectiva de Andreas Huyssen<sup>4</sup>, sin embargo, la distinción entre arte y basura cultural (kitsch, trash) sigue siendo más que necesaria, en cuya dirección, los usos de las filiaciones, pueden aproximar cierta definición de lo que hoy en día seguimos llamando literatura. Ludmer lee *Banco a la sombra* de María Moreno pero omite *Daños materiales* de Matilde Sanchez o *La intemperie* de Gabriela Massuh. Si se trata de borrar las líneas de las clasificaciones, o de pensar textos que exhiben una vida, Moreno, Sanchez o Massuh cumplen con estos requisitos.

En este sentido, la autora advierte acerca de la desdiferenciación de límites que impactan en las escrituras de hoy, y enfatiza los factores de la tecnología poniendo en juego una palabra que designa a su entender, el proceso de fusión inmediata por el cual lo que es escrito se llama “realidadficción”.

### ***Filiaciones, margen y marginalidad***

Cuando hoy se piensa en procedimientos textuales, parecen conjugarse la simpleza y los detalles mínimos de la cotidianeidad de cuyo repertorio no está excluida la reescritura de la historia “personal” unida a una relectura de lo familiar y lo político. Con frecuencia reaparecen las escrituras del yo, desviando la propia imagen al bies de retratos, viajes breves o recorridos urbanos sin esperar ninguna modificación, ningún sismo que afecte la percepción y los sentidos. Son itinerarios finitos que en todo caso se muestran ajenos a problemas modernos que propone un texto como *El entonado*, de Saer o *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss. No son tampoco los viajes de Aira, que transmutaban la lógica de un sentido a partir de las categorías subjetivas de espacio y tiempo. Aira, tanto que ver con Roussel, con Duchamp y con Swift. Tampoco se trata del exilio político que narraban Tununa Mercado, Antonio Marimon, o la distancia estratégica de Pilar Calveiro, quien relata el cautiverio político sustituyendo la primera persona y el nombre propio, por un número que soporta el vaciamiento estratégico de la identidad.

---

4 Cfe. Andreas Huyssen, *Después de la Gran División* (2002).

Ahora, se trata más bien de sujetos ambulantes que recorren alguna ciudad sin esperar modificación, ni plantear la necesidad de cambio. Acaso pueda decirse que hoy por hoy, no es tanto el deseo lo que cobra forma y cuerpo en la escritura, como sucede en la poesía de Arturo Carrera, quien tiene una filiación con el brasilero Haroldo de Campos y el cubano Severo Sarduy, o de Nestor Perlongher, nuestro gran poeta que se exilió en Brasil, más precisamente São Paulo; hoy más bien se trata de otro modo de la inmediatez que sustituye el tránsito infinito por el recorrido más acotado de la voluntad. Porque si el deseo es por definición lo inconcluso cuyo estado no tiene término, en el presente, se figuran actos con algún tipo de finalidad, más allá de su carnadura, intensidad y alcance. Acto y puesta en escena que cumple y acaba, por efímero y breve que sea, una propuesta, una ocurrencia o una imprevista ocasión.

Llegado este punto, estudiaremos textos que se publican desde la década del 90' hasta nuestro presente. Algunas de estas cuestiones van allá de diferencias generacionales y se ve en la violencia jocosa de Cucurto, en las fabulaciones que Daniel Link construye en torno de *Montserrat*, o en los tramos que narra Gabriela Massuh, entre Buenos Aires y Europa, en *La intemperie*. Si en Cucurto el viaje es mutación, lo es en tanto las migraciones, en Latinoamérica o en el Conurbano son la condición cultural y política de la escritura, por ejemplo en *Cosa de negros*, *La máquina de hacer paraguayitos* o *Veinte pungas contra un pasajero*. En Massuh y en Link son viajes o caminatas entrañas en primera persona, la visibilidad citadina dejando al descubierto aquellos sitios que ofician de filtro - calles, bares, oficinas, subtes - para los restos del pasado, del entorno laboral, social y afectivo. A modo de puzzle, la escritura de Link o de Massuh recompone una imagen, propia y del mundo, con lo que va quedando en el camino. Pero ni Link ni Massuh practican una prosa minimalista a lo que sí se inclina el poemario *Punctum*, de Martín Gambarotta, emblemático en la década del 90'. Sin embargo, las variaciones fragmentarias de la repetición de motivos permean el trasfondo histórico de un drama familiar y político, pero también cultural porque la experiencia toma cuerpo en la doble lengua, la que se deja y la que se aprende por fuerza.

Otro ejemplo puede resonar en el poema "*La zanjita*" de Juan Desiderio, muestra de una imagen simple en apariencia, pero además en franca contravención de la norma estética. Los versos simulan un habla que no reproduce el decir aceptado por la norma y donde la marca del error fonético y ortográfico, donde la pronunciación maldicha, confisca la literatura concebida en términos de placer pedagógico. Y si de despojo se trata, es

ahí donde toma forma la imagen de la belleza, explícitamente aunque en alusión a un objeto impropio de lo que el sentido común considera bello: tendones ensangrentados que se ven hermosos bajo el sol. El motivo material del cuerpo y de la sangre desplaza el efecto significativo por un oxímoron hecho de pura imagen. Es propósito de Desiderio decir mal, deseando el roce con un sonido cercano a onomatopeya “saca lo hueso de poyo”, en el borde de un habla cuyo registro oral evita la corrección universal de la norma idiomática. Desiderio, Cucurto, Gambarotta, Casas, Fernando Molle, se declaran lectores y/o discípulos de Ricardo Zelarayán. Pero la historia oficia de filtro y catalizador de experiencias y sentidos, y es en las modificaciones que propicia su transcurso donde puede leerse las huellas de un acervo, las marcas de filiaciones y de herencias que pugnan su legitimidad. Y lo nuevo de una escritura reside en el modo en que se construye cierta imagen de autor.

Zelarayán formó parte del grupo *Literal*, en su doble rol de maestro y de escritor “descubierto”; quiero decir, mientras que la secta o tribu neo vanguardista auspiciaba su emergencia, lenta y despereja, con reseñas y elogios<sup>5</sup>, Zelarayán les enseñaba a leer a Gombrowicz y a Macedonio Fernández. La escritura sospechada e intrigante del grupo *Literal* en los 70, apuntaba a una escritura tribal y sectorizada cuya opción por el secreto, el margen y la clandestinidad propician, mucho más allá de torcer el rigor de la norma, una palabra maldita. Quiero decir, mientras en la neo vanguardia se jugaba la plena ruptura de los límites, de la moral y de la lengua<sup>6</sup>, la contemporaneidad no presenta como problema ningún tipo de ruptura porque está presupuesta de antemano como posibilidad o como legado naturalizado en términos de herencia y propiedad. *Literal* fue uno de los últimos proyectos donde el programa artístico soldaba un impacto en la esfera de la vida, en lo social con consecuencias jurídicas y comerciales: *Nanina*, con audible eco del naturalismo de Zola y su novela *Naná* provocó un juicio contra su autor por pornografía y *El fiord* tuvo que circular con señales secretas y en determinadas librerías del centro de Buenos Aires. Así cumplía a su modo con los preceptos de la vanguardia histórica, suturar la brecha entre arte y vida. Podríamos decir de modo general, las prácticas culturales contemporáneas hacen uso natural de esa herencia ejecutando como presupuesto y continuidad, el rechazo disolvente de los preceptos de

5 El grupo analizó *La obsesión del espacio*, por ejemplo, libro de poemas de Ricardo Zelarayán, de 1972/1973, con reedición en 1997.

6 Son casos extremos de ruptura de los límites: *Nanina* de Germán García, *El frasquito* de Luis Guzmán y *El fiord* de Osvaldo Lamborghini.

belleza y corrección. Sin ir más lejos y reafirmando lo anterior, escritura y vida, letra y lectura colectiva, implicaba las zonas productivas que atravesaban las formaciones intelectuales de entonces; tal es así, “El niño proletario” un singular relato de extrema violencia, en la poética de Osvaldo Lamborghini, retomaba en frecuencia paródica, el naturalismo de Boedo (entre la década del 20’ y del 30’) que también había leído a Zola, aunque en ellos se tratase de respeto y admiración. Las escrituras de hoy no suponen un desafío a las reglas que fiscalizan los circuitos de producción y distribución del “arte”. Puede que haya una actitud lúdica respecto de la tradición, una suerte de indiferencia ensayada ante la potestad de un estilo, pero si algo queda desalojado definitivamente, eso es el acto de escribir como gesto que propicia la construcción de la imagen de autor: la figura de escritor.

Cuando pensamos en los modos de escribir que surgen en la actualidad, caben al menos dos planteos vinculados entre sí: políticas de escritura y políticas de la subjetividad. Lo primero implica probar la elasticidad de los límites, entre prosa y poesía (ya lo hicieron Saer, Zelarayán y Osvaldo Lamborghini), entre ensayo, crítica y narrativa (ya lo hicieron, de manera opuesta, Piglia y Aira), entre fábula y vida. Washington Cucurto o Fabián Casas son emblemas al respecto y más recientemente, Juan Diego Incardona, sea en *Villa Celina*, *El campito* o *Rock barrial* y Pola Oloixarac, en *Las teorías salvajes*. Creo que esto último, una vida que roza por momentos el tedio, cierto letargo o una indolencia desencantada, o en otros casos, una nostalgia recompuesta desde aspectos puntuales sobre escenas de la cotidianidad. Es el punto donde los escritores del presente ponen acento para reelaborar cierta idea de simpleza y de “despojo”, como diría Tamara Kamenszain, fluidez o liviandad a la hora de componer. En este sentido, Incardona contrasta con Oloixarac en tanto su escritura restituye un sesgo realista evitando técnicas narrativas que perturben los hábitos de lectura adquiridos o aquella sensibilidad ligada a una idea próxima a la escritura depurada. Como un descendiente sesgado de Boedo, y del realismo más experimental de Bernardo Kordon, Incardona retacea la complejidad tropológica a favor de la reposición del recuerdo que anuda infancia y militancia política juvenil. Aún así, como sus pares coetáneos, Incardona es renuente a trabajar en pos de alguna forma de totalidad (como se puede reconstruir en Kordon), ya que cuando recupera el peronismo, es tomado como punto de partida su construcción autobiográfica, familiar y barrial. Es acertada la expresión con que Beatriz Sarlo definió su narrativa: “estética del aguante”. Citándola casi textualmente, el aguante implica la constitución de una comunidad en la inmediatez de la experiencia, una

experiencia con rasgos autobiográficos sin culpa, tal como señala en diálogo con Sarlo, María Pia Lopez y Sebastián Scolnik<sup>7</sup> Deteniéndonos con alguna atención, aguante ya no connota “resistencia”, un término en clave ideológica a la década del 70’ y puede suponer un trabajo de escritura en la corriente de la inercia que la última dictadura - de 1976 hasta 1983 - y el menemismo dejaron como marcas indelebles. Y con los restos imborrables que Incardona rescata de dichos sismos, un neorrealismo armado con fragmentos del lenguaje del rock, de la violencia entre barrios, los afectos y amistades reunidos en el ritual del zapeo, de la recuperación del rock en ruedas donde la canción y la guitarra reponen la delgada línea entre el motivo gauchesco del fogón y la situación del presente en la periferia de la ciudad.

La topología barrial lindando otra vez con los suburbios y las orillas - la General Paz, la autopista Richieri, ciudad Evita, La Matanza -, ahora con la idiosincrasia del Conurbano. Así surge la jerga de la droga para evocar imágenes fantásticas de la fabulación popular más un anecdotario verosímil donde el narrador empeña su palabra por devoción a Eva y a Perón. Por eso Incardona contrasta en todo con Oloixarac, menos en la distancia constitutiva para reescribir el pasado y en la concepción de un presente como estado en formación inherente al proceso de escritura.

Se diría que en la actualidad, hay cierto desdén hacia los tropos sintácticos (metáfora, alegoría) que puedan demorar la velocidad o el vértigo de la escritura- lectura, cierto rechazo de fórmulas que provoquen la sospecha de elaboración conceptual, de técnicas que susciten el grado de abstracción necesario para la efectividad de la mediación. Se alejan de aquello que destila gravedad, algún estado profundo que suponga la distancia o la perspectiva necesaria para deconstruir el carácter ritual y misterioso de la experiencia. En el realismo clásico, tal como lo pensó Luckacs, la dialéctica entre la parte (el héroe, el personaje) y la totalidad, fundaba sobre la acción y las mediaciones, los cimientos para analizar la eficacia de *Las ilusiones perdidas*, de Honoré de Balzac, o de cualquier otra de sus novelas de la *Comedia Humana*. Pareciera que los autores de hoy hacen escritura apelando, simulacro de actuación, a un trato directo con el entorno, el contexto, la realidad o lo cotidiano. Escriben en consonancia con un lenguaje casi tan efímero y pasajero como los estados y comentarios que se publican en Facebook o en twitter, lo cual está soslayando una cuestión que fue fundamental para la neovanguardia de los 70’: la condición del margen.

---

7 En *La Biblioteca* (2008).

Los autores de hoy parecen buscar el centro en el espacio virtual o electrónico sin enfatizar, sin resistir ni cuestionar el sentido del margen como opción o decisión deliberada. Margen que, aún distinguiéndose de marginalidad, en tanto determinación externa a la obra, supone en la escritura el trazo diferencial haciéndose evidente en el texto en tanto producto. Las poéticas del margen asumen en su organización estructural una condición de resistencia que atenta contra las clasificaciones y las taxonomías. En todo caso, el gesto político que depone convenciones de belleza y corrección, que anula criterios de pertenencia y pertinencia genérica, devalúa el canon de lo estético al tiempo que asume un lugar de enunciación. En el caso de Casas, eso que puede denominarse resistencia asume un tono de ironía retro; en el caso de Incardona un grado de construcción evocativa y hasta nostálgica, que pone al rock en sintonía con el tango; y con Oloixarac lo político toma cuerpo en la palabra presente que juega a desacomodar el discurso de izquierda automatizado, aunque tampoco quede excluido el factor de lo cotidiano, que para la narradora proviene en gran medida, del entorno de Puan, o de un Buenos Aires rearmado según los códigos de Google. La parodia no es solo humor sutil sino voz desapegada con deliberación. No hay ausencias ni fantasmas, sino que cuerpo y palabra toman forma de comic.

El otro problema corresponde a las políticas de subjetividad donde la esfera de lo público y lo privado implica a los géneros, con énfasis en una textura donde la vida es el motivo y las variantes del realismo su formación. Con carácter autobiográfico o con un sesgo social desviado del testimonio, la escritura actual elabora una imagen plástica, deliberadamente en estado inacabado e inconcluso, a través de usos parciales de aquello que queda de los géneros. Biografías, diario íntimo, relato de viajes, autobiografía, tipos de lenguaje que designan los usos y funciones que son, por definición, históricos y por lo tanto, pertenencias de la Modernidad. Ahora, todo es materia de escritura con la condición de destituir las marcas que a priori y desde afuera señalan el modo en que debe ser leída la historia que se cuenta porque leer y escribir es, ante todo, trabajar con los restos de la cultura.

De esta manera, las prácticas que atañen al orden simbólico de lo actual, sustraen del centro la reflexión que gira en torno de lo hermético, en clave interpretativa, allí donde deseo y voluntad insisten en la fabulación críptica. Es como si se hubiera asimilado lo que se exponía en teoría porque ahora lo efímero toma cuerpo definitivamente más allá de la conciencia. En Cucurto, risa, sexo y violencia se superponen en un mismo plano; mientras, su maestro Zelarayán, el significante configura las funciones (de

enunciación) que lo real asigna en espacios e inscripciones diferenciales. Siempre en sentido histórico. Si por momentos la simultaneidad anula la mediación, como sucede con las locuciones en Joyce, la escritura de Zelarayán condensa en la letra el grado máximo de lo real, allí donde signo o escritura desplazan el sentido por imágenes que licúan las contradicciones. La escritura de Zelarayán condensa y desplaza el nonsense por la simultaneidad paradójica que entrevera las imágenes oníricas. De este modo, el lenguaje de lo real o del sueño anula la contradicción pero reserva el espacio de una ficción de origen cuyo punto de anclaje es la lengua del cuerpo y del inconsciente. En Zelarayán hay pases, saltos y umbrales - entre escenas, locuciones, espacios y tiempos - con el régimen y la lógica del sentido proscripto de la racionalidad dialéctica. Quiero decir, en su poética no cabe el lenguaje reglado por las mediaciones entre su manifestación, su concepto y su correlativo referente. Pero si algo reserva con lo propio de un carácter nacional, es la historicidad de la escritura que inviste personajes, voces, tonos y enunciados - en amplia gama de registros, descripción, narración, diálogo y soliloquio. Aquí, lengua y letra es potencia de un pensamiento que no es sistemático, palabra e imagen de aquello que se calla. Porque en Zelarayán, queda un vestigio de lenguaje sofocado, grieta de un peligro que la letra conjura. Y en Cucurto hay restos que hablan, en parloteo estereofónico, pero no silencio.

Como en Osvaldo Lamborghini, el inconsciente asume un lugar protagonista y pone a funcionar estados en formación. Condensación y desplazamiento, repetición y diferencia son las operaciones de un lenguaje que transforma (los moldes previos y extratextuales de lo real), y transfiere (la figuración de una experiencia o el síntoma de una alucinación). En los autores de *Literal*<sup>8</sup> las palabras llevan siempre a otro lado y a su vez son portadoras de la marca indeleble de una realidad singular.

En Casas, lo simple cotidiano puede operar una suerte de vaciamiento y un primer plano, si no del deseo, de la voluntad: la de querer barrer la hojarasca de lo supuestamente solemne, correcto y profundo. Porque si Casas es un ávido lector de T.S.Eliot - pensemos en la filiación mallarmeana de los *Cuatro Cuartetos* -, su modo de componer borra cualquier indicio de enigma o de misterio.

Hoy por hoy, creo, se trata de revisar hasta qué punto puede hablarse de un nuevo escenario en el que la imagen y lo sensible establecen sus propias

---

8 *Literal* fue una revista de poesía, narrativa, teoría, crítica, literatura, cultura, psicoanálisis y política, editada en Buenos Aires, entre 1973 y 1977. Su aparición fue irregular. Se publicaron solamente tres números, los dos últimos, dobles. Ver dirección en Referencias.

negociaciones cuya condición insoslayable son las tecnologías. Un marco donde la exhibición y la intimidad, donde cierta mirada antropológica y social o un despliegue de secretos personales reformulan las circunstancias de la pregunta que Barthes se hizo en “Deliberación” a propósito de su diario íntimo. ¿En qué consiste lo publicable y aquello que no lo es?

✱✱

Los autores contemporáneos se deshacen de las estructuras profundas del psicoanálisis, el inconsciente, o de la lingüística, como las describió Chomski. Sabemos que Saer, tan heredero de Juanele Ortiz como de Borges, no escatima recursividad, subordinación y parataxis; sabemos que la puntuación es un modo de inscribir el proceso temporal de la percepción a través de un narrador que gradúa su saber y su consciencia: pensemos en *Glosa*. Y a pesar de la extensión de su escritura, su planteo es intensivo, afín a la concepción borgeana del hecho estético: inminencia de una revelación que no se produce. Dicho concepto emerge precisamente de la obra de Juan José Saer, donde surge o concepto. La irrupción epifánica y sin nombre de lo real es para Saer el blanco en todo sentido de su escritura; ello motivará posturas en el incipiente campo artístico que darán lugar a algunas manifestaciones. En ocasión de un homenaje a Saer, Cucurto escribe en el suplemento *N* que no sabe qué decir de él salvo que es un escritor que usa muchas comas. Casas lo construirá un personaje despistado que no conoce a Zelarayán. Gambarotta manifestará admiración y un hastío en especial hacia Angel Leto, uno de los principales personajes de la saga saereana, y protagonista de *Glosa*. Descrédito, alianzas, cofradías, pactos, admisiones y censuras siguen siendo los mecanismos de regulación que sostienen las categorías de campo intelectual, campo artístico, tan funcionales ahora como cuando las formuló Bourdieu.

### ***¿Nuevos realismos? De la totalidad social a la localidad cotidiana.***

Una línea de análisis restituye en el presente, la pregunta por el arte y por la estética. Sabemos que hay vínculo pero lo primero, y sobre todo, a partir de la era moderna y de las vanguardias históricas, es impensable sin remitirlo a su condición, teórica y práctica, de producción. Lo estético estaría ligado con cierta idea platónica de lo bello que no necesariamente supone trabajo. Casi podría afirmar que, hasta César Aira y su adquisición de

notoriedad en los 90', eso fue lo que constituyó un problema para poetas y narradores. En los 90', en la literatura argentina, y con Aira como punto de inflexión, se abre esta suerte de brecha entre los últimos autores de "literatura elevada", el grupo *Babel*, pero a su vez, ligados con prácticas mediáticas, tecnológicas y con el circuito del mercado editorial (ejemplo, Alan Pauls en programas televisivos, Sergio Chejfec aproximado gradualmente al ciberespacio, Luis Chitarroni autor y editor, Caparrós en el periodismo). Los 90' también dará lugar a la llamada "poesía joven" para la cual una de las puntas de lanzamiento fue la antología *Monstruos*, de Arturo Carrera. Mucho se ha dicho sobre fútbol y rock, proveedores de materiales discursivos y de allí en parte, procede una tendencia intimista con lo cotidiano y con un lenguaje directo con acento en lo simple confiado a la eficacia del sustantivo, el adjetivo raso y la acción ligada a la imagen. Pero sobre todo, comienza a anidar la mirada sin mediación porque la política es causa y efecto de una inscripción simultánea, sin lugar para totalizaciones ni grandes análisis donde caben las "causas justas".

Una nueva versión del spleen se suma al barrido menemista. Alejandro Rubio (*Metal pesado*), Martín Gambarotta, Sergio Raimondi (*Poesía civil*), quien distinguiéndose de la simplicidad deliberada que muchos de sus congéneres cultivan, repone la tradición de la poesía inglesa con los fragmentos de realidad atravesada por la transformación urbana. Raimondi inaugura un tipo de poesía donde las historias narradas son las que recoge un empleado del museo de Ingeniero White, testigo de las vidas desconocidas, truncas de aquellos habitantes de Bahía Blanca rezagados del proyecto político que sostiene la evolución industrial y progreso económico. Raimondi recupera desde el título, el estatuto genérico de un tipo de escritura descartando cualquier signo de protocolo ligado al clasicismo; llama "poesía" al texto que inscribe los residuos de civilización que anidaban en el proyecto liberal de un estado incorporado a la globalización capitalista. Lo civil es el material desalojado de dicho programa y es eso mismo a lo que Raimondi le devuelve su estatuto, su sentido y su memoria. Como fragmento o como pérdida, el sistema de enunciación, en variaciones pronominales, forma una textura de voces que son testimonios únicos, precisos en su singularidad pero que a su vez dan cuenta de los efectos y presencias que persisten como rémoras, de un proceso implacable de transformación. Las vidas al desnudo se erigen como la otra cara civil de un ideologema congénito en la cultura y en la historia nacional: la idea de civilización liberal. Poesía de contraste y de contrasentido, Raimondi escribe para registrar la experiencia propia y ajena, con la cual mantiene un vínculo. Aquí, la localidad

impone los límites, cuya singularidad roza la fatalidad de un destino único en cada hombre y en cada vida. La escritura es sintética, detenida en el detalle que muestra el habla de las gentes, de las fuentes que brindan el saber para recuperar algo del pasado en los restos del presente. La poesía narra deteniéndose en imágenes sin evitar una sintaxis que por momentos se vuelve compleja con el hipérbaton que consagra intensidad, allí donde cada registro del relato oral capta partículas sensibles, haciendo de las historias el “esto ha sido” de la cámara lúcida que escribiera Roland Barthes. El incendio de una casilla y el guardabarrera “asado”; la modernidad sintetizada en la máquina a vapor que suplirá a los hombres, asociada a la métrica de Wordsworth como dispositivo de emociones energéticas; discusiones en torno del endecasílabo y preguntas para Darío; una glosa sobre John Keats es el pretexto para escurrir versiones acerca del sueño de un jardinero, su cansancio y la dependencia con sus herramientas; el lumpen de carne y hueso dormido por varias cajas de tetra-brik - que no es Sileno expuesto en museos romanos porque no es de mármol); asimetría entre dioses y humanos, entre Vulcano y obreros, mecánicos y metalúrgicos; la figuración del humo en el horizonte traduce en imagen los síntomas, futuros y presentes, irrevocables: la ley 14.780 de Inversiones y Radicaciones de Capital Extranjero (Arturo Frondizi), es el monumento de llamas ondulantes consagrado a Martínez de Hoz. Las expectativas del proyecto Mega, la construcción de la planta de etileno, el mar como conducto de propano, butano y gasolina, y un paquete accionario que distribuye su rentabilidad entre aislantes eléctricos, bolsas y envases, tuberías, contenedores de agua y combustible.

Al paso que la ciudad “avanza” con conocimiento ciego de maestros, cooperativas barriales e ingenieros industriales, las fórmulas y ecuaciones son indiferentes a fusiones incandescentes, contaminación ambiental, astros y estrellas celosas que miran pasar - con verso en clave que evoca a Gardel -, a chicos borrachos, volviendo de madrugada pateando tachos de basura. Raimondi narra, por momentos, en alejandrinos que trasuntan una experiencia límite, por no decir, trascendente y quitarle el sentido material de la vida. Así, el sujeto de enunciación registra en tercera persona, un doble movimiento: distancia y a su vez cercanía. No es casual que dicha escisión transfiera una perspectiva lo suficientemente abarcadora para alcanzar la intensidad de lo cotidiano, con la certeza que brinda el contacto corporal de los afectos. El saber se nutre entonces, del acontecer mismo: el nacimiento de un hijo. A partir de allí, esa tercera persona cuenta con los detalles íntimos, confidenciales que pasan revista a todo el quehacer doméstico, constituyéndose ni más ni menos que un nuevo orden de cosas.

“*El poeta menor ante el nacimiento de su hijo*”, revisa las prioridades y restablece nuevos vínculos entre páginas y juguetes, tareas de la morada familiar y un tiempo pleno donde la noche ya no garantiza momentos sagrados de “romántica inspiración”. La ironía es el tono que permite tomar forma de consciencia y lucidez al lugar que la escritura de poesía cede a la canción de cuna. Y lo real está en las palabras siendo ellas mismas materia y efecto del sentido impostergable, el que no da tiempo a la estatización del sentimiento porque el lenguaje es ocasión y albergue de la sensibilidad. Del mismo modo, la economía es el motivo que genera el llano discurso de una receta de cocina. “Para hacer una torta sin leche” es la opción que amigos y vecinos se prestan, dependiendo de gustos y de “lo que se tenga a mano”. O en otros términos, la receta encarna la versión, la variable de un saber investido de excusa gastronómica: se trata de buscar resquicios para poder vivir, cuando la supervivencia contrae al deseo, a la voluntad y a la necesidad.

Pero este no será el único poema que inscriba los nombres propios de los habitantes del lugar; Titi Trujillo y Titina Lancioni mezclan ingredientes de cocina y sus voces con las de un yo poético, ahora en primera persona, que presta oídos a Pedro Quinter y a Norma Barassi, para escribir, otra vez en tercera, un poema titulado “Lo que dejó de ser con la resolución/ del Servicio Nacional de Sanidad Animal (SENASA) /del 4 de abril de 1997 concerniente a la prohibición/de realizar el pelado de camarones/ en domicilios particulares”. La década del 90’ ingresa por aquellos intersticios que mejor sirven al testimonio; al dato general que atañe a un programa político y a una ideología y al impacto visible en la escucha y el recorrido directo. En este caso, la observación no responde a criterios de diagnóstico y de distancia, sino al trato que interpela una respuesta ante “lo que deja de ser” con algunas medidas políticas.

Aira, es uno de los autores referentes e instalados a su vez por el mencionado grupo *Babel* en la década del 90’, junto al poeta Arturo Carrera, y los narradores Ricardo Piglia y Fogwil. Aira es el autor que reinventa el realismo a partir de la representación y no de una realidad considerada en estado puro o natural; y esto fue algo aprendido e internalizado a partir de Osvaldo Lamborghini. Más bien puede tratarse, en Aira, de una experiencia irreductible al pensamiento racional, lo previo por cuya figuración, Aira apuesta el núcleo literal. Esto es lo que Aira hace en *Los dos payasos*, cuando el payaso gordo y nalgudo dicta, en su amplio sentido, una carta “que se devora a sí misma”. Cada vez que dice coma, Beba - refiriéndose al nombre de su novia, la destinataria-, el payaso obedece “al pie de la letra”, asimilando la palabra de su amo en su cuerpo, haciéndola intimidad a

punto tal de devenir monstruo. No usa la coma como signo de puntuación, no apela al vocativo Beba sino que acata el lenguaje dictado como palabra imperativa. El malentendido del chiste radica allí, en la treta que el gordo implementa contra el automatismo de sumisión y el sentido hará de la “perpetua huida hacia adelante” una fábula cuya paradoja reside en afirmar allí mismo lo real de la narración.

La eficacia de una operación cultural relacionada con el realismo, y que logre una sintonía con su presente, no dependerá de las referencias verídicas (a las que, por otra parte, Borges y Cortázar también recurrieron) ni de referencias culturales cuyo uso indiscriminado tampoco es caución de un texto válido. Es de suponer que la productividad generada en torno del nombre de autor habla más de las condiciones del espacio que ocupa y representa, que de la transformación radical de las técnicas y del lenguaje; es de suponer que el impacto dinamizador de un texto y un nombre se forje más cerca de puntualidades locales que de intentos de conceptualizar los niveles de generalización que proveen motivos y materiales, que fue lo que fundamentó la teoría luckacsiana del realismo. El realismo de hoy ya no abstrae ni conceptualiza; tampoco construye mediaciones dialécticas que figuren tipológicas sociales. Es cierto que, al decir de Tamara Kamenszain, buena parte del régimen de la escritura actual se aleja de los mojones autorreferenciales, eso que señala el modo de composición literario. Lo que aparece como sentido relevante en gran parte de los textos de hoy, es la puntualidad reconocida a la hora de hablar de sí mismo, de inventar la ficción del yo de acuerdo a la dosis que cada historia necesite narrar. Y esto va más allá del valor agregado que presupone y sanciona “la buena escritura”.

Autores como Alan Pauls o Sergio Chejfec, congéneres de Daniel Guelbel y Sergio Bizzio, todos fundadores del grupo Babel en la década del 90', posteriores a Saer, Piglia y Aira, concibieron sus textos en términos estético literarios a la hora de escribir ficciones autobiográficas o escrituras del yo. Son considerados emblemas de la alta cultura y en el caso de Pauls o Chejfec, se los piensa como baluartes del canon, sin medir la distancia temporal que oficia de filtro, necesaria para evaluar las mediaciones históricas que definen aquellas firmas que permanecerán como canon o como eslabones privilegiados en un sistema de citas. Algunas tesis académicas actuales cometen el error de homologar canon y tradición omitiendo que para Borges o Piglia, tradición es materia productiva asequible al uso transformador y deliberado, materia para ejercer la apropiación desprejuiciada en tanto operación fragmentaria que potencia la apertura de series y filiaciones. La tradición, potencialmente plural y dinámica, se opone a la fiscalización institucional del canon.

El primer autor que enuncia la necesidad de separarse de Borges es Aira, quien siguiendo a su mentor Osvaldo Lamborghini, asiente con fruición los preceptos de la neovanguardia setentista, nucleada en torno de la revista *Literal*, opuesta programáticamente a la revista *Los libros*, dirigida por Sarlo y Piglia entre otros. Aira tomaba la posta que legaba Lamborghini; más adelante lo pone en evidencia en el enfrentamiento publicado como lapidaria reseña en la revista *Vigencia*, contra la “consagrada” *Respiración Artificial*. Mientras tanto, dentro de *Literal* surgen las internas. García y Gusmán, amigos y pares de Piglia, leen con él a Ricardo Zelarayán. Sin embargo, algunas escrituras de hoy, Cucurto, Desiderio, Casas y hasta Gambarotta, buscan linealidad donde hubo desacuerdos productivos, borran intersticios donde hubo diálogos entre territorios distintos, donde se leían zonas lábiles para armar, como los martinfierristas con Macedonio, un magisterio. En Zelarayán se lee, hacia los 70', una poética que reconoce como realidad propia, los síntomas del inconsciente, la fluencia simultánea de imágenes que anulan la posibilidad de elegir entre una u otra figuración. Sin embargo, Zelarayán trabaja con la letra del espectro, cierta fantasmática que forjada en la alucinación, afirma su materialidad en órdenes simbólicos, cruzando perspectivas y sentidos. Si tomamos por ejemplo, un poema como “*La Gran Salina*”, el encuentro “real” entre condiscípulos y congéneres, convive con la imagen de la luz eléctrica, visible e invisible en su brillo tenue, efímero, enceguedor. Se trata ni más ni menos que de constelación de signos, fenómenos renuentes a acatar el estatuto de un estado civil. Se trata de una figuración negativa, de una constelación aleatoria de signos cuya inscripción da cuenta de la ley de la no sistematización y hace de los desechos de la vida mental, una condición básica de la experiencia.

Hay que decir que como todos los allegados a *Literal*, estaban atravesados por Tel Quel y el psicoanálisis lacaniano, transmitido por Oscar Masotta. Por ello me atrevería a decir que la poética de Zelarayán no se reduce a la construcción de una oralidad sobre el carnaval de voces migrantes procedentes del Conurbano, del interior, de obreros temporarios, de lumpenes y vagabundos. Es eso, y algo más. El régimen de oralidad en Zelarayán, a la manera de Celine y de Joyce, trabaja el pasaje entre dos estatutos diferentes del lenguaje, esto es, por un lado, el sueño, la alucinación y el inconsciente; por otro, la ficción de las hablas sociales que coagulan en circuitos fronterizos: el interior, el conurbano, los barrios bajos y las periferias donde se realizan las bailantas, como la de Sarandí. En Cucurto también se exponen tráficos ilegales, migraciones clandestinas, identidades fraguadas, sujetos indocumentados y nombres falsos ligados a un movimiento

de sexo y violencia que también es posible encontrar en Zelarayán. Pero en Cucurto no hay pasaje de registros, sino mezcla deliberada que satura la escritura volviendo imposible la distinción de los marcos de referencia, la localización del verosímil mimético. En Cucurto, el corte con la semejanza, respecto de alguna supuesta exterioridad, que en Zelarayán se producía promoviendo dos instancias discursivas diferentes, por desvío y repetición, por retorno y desplazamiento - procesos de índole metonímica - en Cucurto se logra por acumulación y simultaneidad en un mismo nivel.

Pauls y Chejfec hacen ficciones autobiográficas usando un género transformado en las parcialidades del siglo XX, como podría apuntarlo Starobinski. En los términos de la novela, arman un sistema de enunciación desde un juego con el saber identitario que circula entre los distintos géneros - reportajes periodísticos, ensayos críticos, intervenciones públicas y la palabra textual; así funcionan las iniciales, los pseudónimos y hasta los nombres propios “reconocibles” como instancia civil y estatuto verídico. Martín Kohan, posterior a Borges, Piglia y Viñas, también a Pauls y Chejfec, narra desde la literatura historias que retoman un punto de vista ideológico ficciones parciales de lo nacional; El punto de vista subjetivo varía según la posición gramatical del narrador constituyéndose en estrategia para sostener la mirada política. La primera persona que narra en *Dos veces junio*, tiene una intersección con la tercera que narra en *Ciencias Morales*; el saber de experiencia histórica y social hace del cruce, un procedimiento formal para que los recuerdos de infancia y adolescencia, restituyen los sentidos de la historia personal ligada con la Historia social. Pero en el pacto que designa la preminencia de la ficción (“lo que se cuenta es literatura”), no se acredita ninguna verdad que dependa de una supuesta omnisciencia objetiva o de una inmediata pertenencia individual. En todo caso, las verdades textuales de Kohan son producto de una distancia programática que cada narrador asume como máscara enunciativa, concomitante a cierta imagen pública de autor. De esta manera, *Bahía Blanca* pone en situación de relato la vida de un escritor y crítico literario que debe negociar una beca de investigación ante las correspondientes instancias políticas, administrativas y burocráticas de la universidad. Justificar el motivo del viaje (la necesidad de estudiar Martínez Estrada en su ciudad natal, por el lugar que ocupa en el sistema de la cultura argentina); responder ante la gestión académica dando cuenta del correspondiente cumplimiento de normas y requisitos; tratar de reducir al mínimo posible la ansiedad kafkiana que produce un diálogo sin sentido entre el Secretario de Investigación y el aspirante a la pasantía. *Bahía Blanca* sigue definiendo su textura en los bordes de lo literario, demandando y reconociéndose en

un público sectorizado que transita o conoce esos vericuetos, académicos y económicos. Con *Bahía Blanca* advertimos que lo que cede dimensión es la totalidad, aun cuando Kohan reserva cierto grado de sucesión cronológica o de perspectiva causal. En sus libros se lee entonces, un sistema de referencias históricas nacionales - inauguradas en sus cuentos *Una pena extraordinaria*, enfocando aspectos puntuales, fragmentos si se quiere, de la Historia con mayúsculas.

Esto dará lugar a numerosas discusiones en torno de los nuevos realismos. Pensando en Flora Sussekind<sup>9</sup>, podríamos ensayar una adaptación “nacional” de su planteo; en una vertiente “literaria” que reencarnaría una versión actual del naturalismo y otra que diluye las marcas de lo real y su composición. La primera puede verse representada con Juan Diego Incardona, una escritura que dice su autenticidad fingiendo esconder el artificio (la huella del trabajo): “Todo lo que yo cuento es verdad”. La otra vertiente puede leerse en Pola Oloixarac cuyas *Teorías Salvajes* muestran deliberadamente las instancias de su fabricación. Si los recuerdos de Incardona, de infancia y juventud, desplazan la izquierda de Boedo por el peronismo de Villa Celina, Oloixarac despliega una escritura transversal donde no reniega ni de la ostensible puesta en escena del armado, ni de la auténtica procedencia real de su materia y sus motivos: las calles palermitanas de Buenos Aires y la Facultad de Filosofía y Letras.

### ***Conclusiones en suspenso***

Lo que propone Ludmer es leer las escrituras de hoy admitiendo la imposibilidad de adscribirlas en una tradición literaria. Su punto de partida es que estos modos no admiten lecturas literarias porque no se sabe si son realidad o ficción; asimismo, se instalan localmente en una realidad cotidiana imbricada en la tv., los medios, Internet, por lo cual una de sus políticas es construir realidad que nada tiene que ver con la representación referencial y/o verosímil. Podríamos pensarlo como una manera de hacer y leer literatura, prescindiendo del sistema de mediación dialéctica que toda representación requiere para abstraer y conceptualizar. En esa expresión de Ludmer, la que dice instalarse en la realidad, se bloquea el prefijo que duplica, la mediación como instancia que prepara y pospone aquello que los autores y prácticas emergentes signan como acontecimientos culturales.

9 Cfr. *Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia e sua historia: o naturalismo* (1984) y “Desterritorialização e forma literaria. Literatura brasileira e experiencia urbana” (2005).

Los textos de hoy se desprenden de la realidad y son desechos parciales de la misma. Pero, la televisión y la ciencia, las tecnologías, son la realidad o son formas de mediación que la fabrican? Desde dónde podríamos pensar hoy la cultura de masas? Desde los medios y las nuevas tecnologías? En este caso, para plantear la realidad del presente tendríamos que figurarnos una distancia y repensar el instrumental teórico de los principales paradigmas en cuyo centro estaba la literatura: el arte, la producción, la escritura, el autor. Desde el Formalismo Ruso pasando por Adorno y la Escuela de Frankfurt, cuya dialéctica entre autonomía y heteronomía es difícilmente superable, hasta el grupo Tel Quel y las actuales reflexiones de Jacques Rancière. Tendríamos que analizar hasta donde Ludmer supera esto que por momentos parece identificar autonomía con esteticismo. Y, desde luego, cabría recordar que las vanguardias históricas fijaron un punto de inflexión, un antes y un después acerca de la relación arte-vida. En este sentido propongo cotejar el análisis de la categoría abordada por la crítica argentina, desde la enriquecedora perspectiva de Raúl Antelo (2008), quien desde un pensamiento filosófico da cuenta de las potencialidades que desde T.W. Adorno implican a la noción de autonomía con la de heteronomía. Antelo inteligentemente propone la noción de acefalia sobre la mirada arqueológica de quien busca restos del sentido, en procura de su restitución.

Creo que, es claro, la omisión de citas no necesariamente implica un producto descartable; quiero decir, no es necesario un dechado de claves y señales para garantizar la pertenencia de un texto al mundo cultural. Pero sucede que hay un libro actual que es “realidadficción”, una suerte de diario íntimo donde su narradora asume como parte de su vida, la cultura que la formó como intelectual, como gestora cultural y como pareja de la mujer que acaba de abandonarla. Con la misma naturalidad con que Roberta Ianammico habla de la risa que le ocasiona (al sujeto de enunciación) la urgente necesidad de orinar en la ruta junto a su madre, la narradora de *La intemperie*, habla del cineasta Ingmar Bergman y su película “Gritos y susurros”, habla de la sonata de Vinteuil (sin indicar enciclopédicamente su procedencia pero que nosotros nos tentamos con hablar de Marcel Proust), de la música de Bach, del poeta Sergio Raimondi que encuentra ligado a su propia gestión cultural. También de la joven poeta Cecilia Pavón y de un escritor que escribe sobre sexo y cumbia y de trabajo a cartoneros. Cuando la narradora habla de arte está hablando de vida, de la suya y la del presente social.

Lo que podríamos aventurar es que las políticas artísticas de la contemporaneidad se desplazan hacia otras territorialidades, en una versatilidad donde los artistas de hoy escriben, leen, hacen música, cine y plástica. Todo a la vez. En esa nueva suerte de tocata y fuga puede anidar una idea

no ya de los posmoderno, que Huysen se encargó de dilucidar, sino de una postautonomía en proceso, un *work in progress* que está en plena búsqueda. Y cito la declaración de Cecilia Pavón en Canal A: “Hoy la literatura es su contexto”, la cual encarna una doble bisagra. Por un lado la proposición que acata Ludmer para sintetizar el actual estados de cosas: “hoy lo literario (y cultural) es económico y lo económico es literario (y cultural)”. De ello son testimonio los emprendimientos de Eloisa Cartonera (Washington Cucurto) y de Belleza y Felicidad (Fernanda Laguna y Cecilia Pavón): producción, venta, exhibición de textos e instalaciones plásticas, mesas de lecturas, talleres de escritura y actuación. Por otro lado, la escena, en *La intemperie* donde la poeta Cecilia Pavón se reúne con Gabriela Massuh para tramitar una pasantía al exterior. Puede que la experiencia concebida en una etapa de postautonomía signifique pensar el tiempo en calidad de velocidad sin mediación. La experiencia es hacer sin espera ni demora, sin la tardanza que requiere elaboración morosa mediatizada en cada instancia de formación sensible e intelectual. Aun hoy, después de las vanguardias históricas y de la neovanguardia de los 70' - Lamborghini, Guzmán, García, Zelarayán y descendientes -, se teme caer en el descrédito de la solemnidad, o en el algún resto de romanticismo mal digerido.

## REFERENCIAS

- ANTELO, Raúl. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo, 2008.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la Gran División*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Literaturas postautónomas*. In. Revista Ciberletras. V.17, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante, 2005.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira e experiência urbana*. In. Revista Literatura e Sociedade, no. 8. São Paulo: 2000.

Recebido em: 07/06/2016. Aceito em: 03/09/2016.