

Algunas preguntas teóricas en torno a literatura argentina del siglo XXI



Anahí Mallol

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Fecha de recepción: 21/05/2024

Fecha de aceptación: 02/07/2024

Resumen

Los conceptos elaborados por Jacques Rancière en torno a las ideas de la indiferenciación temática (que surge con el Romanticismo y es llevada a su máxima expresión en el siglo XIX por Gustave Flaubert) y el consiguiente cambio en el régimen de las artes y su reparto de lo sensible, entre otras, tienen un poder explicativo importante, y promueven una relectura de los estereotipos con que se han manejado la teoría y la crítica hasta la actualidad acerca de cuestiones como la definición de lo literario, la autonomía, el lugar social de la literatura y del escritor.

La pregnancia de la nada temática (esto es, el libro sin tema o sin tema relevante) y del rebajamiento de la función social de la literatura y del escritor no ha dejado de acentuarse todo a lo largo del siglo XX y del XXI, apareciendo una y otra vez en los textos y las intervenciones públicas de críticos y escritores.

El objetivo de este trabajo es ver cómo se dan estas modulaciones de la nada literaria en escritores contemporáneos de los 90 a la actualidad, a fin de ampliar el campo de acción de las hipótesis de Rancière y de evaluar su teoría frente a la existencia o no de una nueva torsión del régimen del arte literario, ahí donde el poema se define, en su mínimo, como “un ruido entre dos nadas” (Mattoni 2018).

Palabras clave: Rancière, nada, reparto de lo sensible, poesía argentina, contemporánea.

Some Theoretical Questions About 21st Century Literature

Abstract

The concepts elaborated by Jacques Rancière around the ideas of thematic indifferenciation (which arose with Romanticism and were taken to its maximum expression in the nineteenth century by Gustave Flaubert) and the consequent change in the regime of the arts and their distribution of the sensible, among others, have an important explanatory power, and they promote a rereading of the stereotypes with which theory and criticism have been handled to date about issues such as the definition of the literary, autonomy, the social place of literature and the writer.

The prevalence of thematic nothingness (that is, the book without a theme, or without a relevant theme), and the lowering of the social function of literature and the writer, have not ceased to be accentuated throughout the twentieth and twenty-first centuries, appearing again and again in the texts and public interventions of critics and writers.

The aim of this paper is to see how these modulations of literary nothingness occur in contemporary writers from the 90s to the present, in order to broaden the field of action of Rancière's hypotheses and to evaluate his theory in the face of the existence or not of a new twist of the regime of literary art. There where the poem is defined, at its minimum, as "a noise between two nothings" (Mattoni 2018).

Keywords: Rancière, nothing, distribution of the sensible; Argentine poetry; contemporary.

Jacques Rancière (2009) ha articulado en estos años una relectura de la gran novela de Gustave Flaubert tomando como consigna su famoso deseo del "libro sobre nada". La frase está tomada de una carta de Flaubert a Louise Colette del 27 de marzo de 1853 (1974, 404), y merece ser citada en extenso. Dice el novelista:

Lo que encuentro bello, lo que querría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ligaduras exteriores, que se sostendría a sí mismo por la fuerza interna de su estilo, como la tierra se sostiene en el aire sin ser sostenida; un libro que casi no tuviera tema, o en el que el tema, de ser posible, fuera prácticamente invisible. Las obras más bellas son aquellas en las que se encuentra menos materia; hay tanta más belleza cuanto más se acerca la expresión al pensamiento, cuanto más la palabra se le adhiere y desaparece. Creo que estas son las vías del porvenir del arte. A medida que crece, volviéndose tan etéreo como puede, de los pilones egipcios a las ojivas góticas, y de los poemas de veinte mil versos de los hindúes a los bosquejos de Byron, volviéndose más hábil, la forma se atenúa; deja toda liturgia, toda regla, toda medida; abandona la épica por la novela, el verso por la prosa; ya no conoce ortodoxia alguna y es libre como cada voluntad que la produce. Esta emancipación de la materialidad se encuentra en todo y los gobiernos la han seguido, desde los despotismos orientales hasta los socialismos futuros. Por eso no existen temas bellos o feos y casi podría plantearse como un axioma, si nos situamos desde el punto de vista del Arte puro, que no existe tema alguno, ya que el estilo es por sí solo una manera absoluta de ver las cosas.

Si para el grupo sartreano y gran parte de la crítica europea ese libro sin tema se correspondía con una idea de absolutización del estilo, y una autonomía extrema de la literatura, que se desgajaba así del imperativo de la mimesis, Rancière ve en ello otros núcleos teóricos de interés. En primera instancia, un cambio profundo en el régimen de las artes, en un largo proceso que se inicia con el Romanticismo de Jena,

cambio de régimen que es una modificación en el reparto de lo sensible, es decir, en el modo de anudar lo que la literatura dice, lo que da a ver, y el modo en que interactúa con otros discursos. Pero la nimiedad flaubertiana del tema implica también la extensión de lo literario en un modo de indiferencia y de práctica sin límites que obliga a la literatura a sostenerse sobre su propia falta de fundamento. Rancière analiza en detalle estas cuestiones, tanto en la literatura cuanto en las artes plásticas, cine, fotografía, publicidad, en un arco que fija sus hitos sobre todo en la tríada literaria Balzac-Flaubert-Mallarmé (Rancière 2009 y 2011).

Rancière diferencia tres tipos de regímenes: el ético, en el que las imágenes se juzgan en función de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y la colectividad), el representativo, que identifica a las artes bajo el binomio poiesis/mímesis, y el estético. En el régimen representativo se aísla, bajo un principio pragmático, un hacer artístico en términos de imitaciones que se consideran válidas, apropiadas, y/o adecuadas. Se establecen divisiones entre lo representable y lo irrepresentable, se formulan distinciones entre diversos géneros de representación, al igual que se proponen principios de adaptación de las formas de expresión a los géneros y temas representados, entre otras funciones). En el régimen estético el arte se define por su pertenencia a un *sensorium* específico, es decir, se trata de una forma sensible heterogénea que se opone a las de la experiencia ordinaria, opera una experiencia estética que transmuta el orden social, y de esta manera trastoca la división de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística.

Respecto de este último régimen afirma (2009, 39):

Este cambio de cosmología puede traducirse estrictamente como la inversión de cada uno de los cuatro principios que estructuraban el sistema representativo. Al primado de la ficción se opone el primado del lenguaje. A su distribución en géneros se opone el principio anti-genérico de la igualdad de todos los temas representados. Al principio de decoro se opone la indiferencia del estilo con respecto al tema representado. Al ideal de la palabra en acto se opone el modelo de la escritura. Son estos cuatro principios los que definen la nueva poética. Queda por ver si la inversión sistemática de los cuatro principios de coherencia define una coherencia simétrica. Digámoslo por anticipado: el problema radica en saber cómo resultan compatibles entre sí la afirmación de la poesía como modo del lenguaje y el principio de indiferencia. La historia de “la literatura” será la prueba una y otra vez realizada de esta incompatibilidad problemática. Lo que equivale a decir que si la noción de literatura pudo ser sacralizada por unos y declarada vacía por los otros, es porque, *stricto sensu*, es el nombre de una poética contradictoria.

Los conceptos elaborados por Rancière tienen un poder explicativo importante, y promueven una relectura de los estereotipos con que se han manejado la teoría y la crítica hasta la actualidad acerca de cuestiones como la definición de lo literario, la autonomía, el lugar social de la literatura y del escritor.

Al mismo tiempo se puede comprobar que esta pregnancia de la nada temática (esto es, el libro sin tema, o sin tema relevante), ha sido acompañada, contrariamente a lo que hacía Flaubert en *Madame Bovary*, por el rebajamiento de la función social de la literatura y del escritor, y éste no han dejado de acentuarse todo a lo largo del siglo XX y del XXI, apareciendo una y otra vez en los textos y las intervenciones públicas.

El objetivo de este trabajo es ver cómo se dan estas modulaciones de la nada literaria en algunos escritores contemporáneos de los 90 a la actualidad¹, a fin de ampliar el campo de acción de las hipótesis de Rancière y de evaluar su teoría frente a la existencia o no de una nueva torsión del régimen del arte literario, ahí donde el poema se define, en su mínimo, como “un ruido entre dos nadas” (Mattoni 2018, 42).

Algunas elaboraciones en torno a la nada

Decía Nietzsche que Dios ha muerto², lo que quiere decir, en términos filosóficos, el fin de todo fundamento, la renuncia a establecer la certeza de una causa primera incausada, o la resignación acerca del no saber, y Lacan (2014) imponía, en términos analíticos, la idea de que no hay Otro del otro, es decir, que no hay garantía última (“Ése es, si me permiten, el gran secreto del psicoanálisis. El gran secreto es: no hay Otro del Otro.” (Lacan 2014, 37). No hay garantía última respecto del saber, pero tampoco respecto de la existencia. Y el psicoanálisis, a fines del siglo XX, dice más, puesto que hace de la asunción de este estado del pensamiento y la creencia, es decir, de la teoría acerca de que no hay Otro del otro, el fin del análisis, es decir, la cura de los síntomas neuróticos. Cuando ya no se espera nada, ni del otro o los otros, ni de la vida, ni del amor, se estaría curado³. No sin tener que reconocer, lo que se llama el “saldo cínico⁴” de esta trayectoria, lo que pone en primer plano la necesidad de evaluar qué es lo que queda en el vacío (y hablaremos aquí de vacío como ausencia de sentido, en el orden del libro sobre nada: sin argumento, sin causa, sin objeto) que se abre ante la increencia absoluta, los modos de flujo del deseo, y los ciclos de *impasse* y actividad de la voluntad.

La muerte de Dios, todo lo anunciada y prefigurada que se la quiera, no es sino una lenta agonía, que ha dejado sus rastros a todo lo largo de los siglos XIX y XX, uno de cuyos avatares es sin duda la sacralización de la estética y la absolutización del régimen estético.

Es ese momento de quiebre, el de la sacralización de la estética, el que marca Rancière como un hito que concentra, al modo de un vórtice, las contradicciones que definen dos siglos al menos de propuestas artísticas, como un particular régimen de lo sensible, intrínsecamente contradictorio, en tanto hace de cualquier materia de literatura, pero debe a la vez definir lo literario mismo como un *summum* de lo que no tiene esencia, y

1 Este trabajo forma parte de un Proyecto de Investigación grupal que se desarrolla en la Universidad Nacional de La Plata con un equipo de investigadores. En ese sentido funciona como una introducción a los problemas teóricos y solo pretende marcar líneas de investigación generales. Por lo tanto, se centra en las preguntas más que en las respuestas, y se plantea a un nivel teórico general, dejando los trabajos específicos de crítica literaria para futuros desarrollos y contrastaciones. La literatura, aquí, aparece por relación a los problemas teóricos y las mencionadas líneas de investigación, pero no se pretende un trabajo exhaustivo de crítica que, por lo demás, excedería ampliamente los límites de este artículo y sus posibilidades de extensión. La bibliografía es, asimismo, de carácter inicial.

2 En 1882, Friedrich Nietzsche expone la frase «Dios está muerto» en *La gaya ciencia*, donde en la sección 125 dice: «Dios ha muerto. Dios sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado».

3 “Esto quiere decir algo muy preciso: considera entonces la posibilidad de que el fin del análisis sea la asunción por el sujeto de la nada que él es”. Jacques-Alain Miller (2013, s/n).

4 “El cínico es un inocente, un retardado, pero de su boca salen verdades, que no sólo son toleradas, sino que además funcionan, debido al hecho de que ese fool está revestido a veces con las insignias del bufón” (Lacan 1988, 57). Más aun, Lacan adjudica al cínico una posición heroica y destaca su función paradójica de intentar que alumbre la verdad con una claridad particular a plena luz del día.

se vuelca entonces sobre el estilo o el trabajo literario como su marca propia: la importancia sin par de lo indiferente.

Rancière diseña el espacio literario de los siglos XIX y XX como un nudo de tensiones. En primer lugar, lo que llama la atención es su lectura según la cual realismo y arte puro serían dos caras de la misma moneda, como núcleo profundamente contradictorio del arte moderno, en tanto búsquedas de fundamentación de lo sin fundamento y que se sabe sin fundamento. Por un lado, está la absolutización del estilo como auto justificación de un fundamento de las artes que la caída de la mimesis ha arrastrado consigo en el arte puro, por otro la consideración de la mimesis, en el realismo balzaciano y en la crítica marxista del siglo XX, sobre todo la que es afín al realismo socialista, como lectura poderosa de un mundo en constante cambio y destrucción que el arte puro, sino fuera por Adorno (2003). En “El artista como lugarteniente de la cultura”, el filósofo alemán, a partir de la lectura de Valéry, considerado uno de los principales representantes de la corriente de la poesía pura, destaca un procedimiento filosófico y estético que le permite dar cuenta de la tensa relación entre arte y política. La dicotomía entre arte puro o *l'art pour l'art*, preocupado por la configuración inmanente de la obra, y arte comprometido, centrado en ver en la obra de arte una función que trasciende lo estético y lo considera un instrumento de aplicación práctico-política, revela su falsedad, en la medida en que la máxima oposición al mundo del capital es quintaesenciada en las obras de arte puro, que logran presentar un mundo y un modo de resistencia propio, a través del trabajo estético, que permiten habilitar una dimensión de la experiencia no alienada. Por esta dialéctica negativa el arte puede referirse a lo social, y lo hace salvaguardando los valores de una estética.

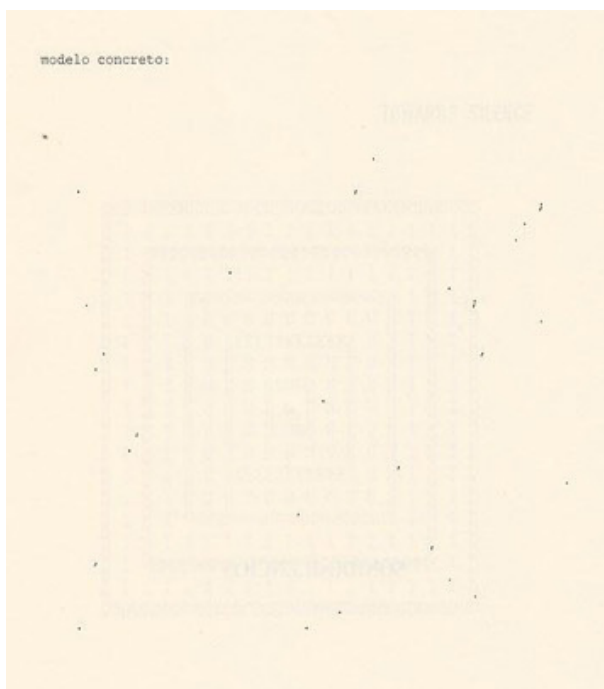
En el trabajo artístico, por el esfuerzo con los materiales de que dispone, se puede percibir un conocimiento de la esencia social de las producciones espirituales. Allí se reflejarían los procesos históricos y sociales de una manera mucho más atinada que en las producciones cuyo contenido superficial se orienta hacia la materialidad del mundo. Los artistas, que en sus obras explicitan la prioridad de su contenido social olvidan el peso del mundo que se quiere transformar.

Los polos del arte puro y del arte comprometido son dos andaduras endebles, divergentes y paralelas, mutuamente implicadas, según Rancière, para lo que no se sostiene por sí mismo, dos modos también, para cubrir con un velo la angustia que produce el vacío de la falta de función del arte: fantasía de fundamento en lo social (es decir, fantasía de un poder político), fantasía de fundamento en el sujeto mismo social (es decir, fantasía de un poder artístico).

La utopía del libro sobre nada

La utopía del libro sobre nada o del poema sobre nada, con sus variantes, se ha visto ahondada a todo lo largo del siglo XX, de diversas maneras. Podríamos hablar acá otra vez de pares de opuestos que no hacen sino tocarse en los extremos. Por un lado, las poéticas del vacío, o poéticas experimentales, que no han cesado de erigirse sobre la ruina del poema: desde la lengua transracional de los futuristas rusos (experimentación sonora que deja caer el elemento semántico de lo literario, por no decir que lo aniquila, en el borde entre poesía y música) al arte conceptual en poesía, que destaca el procedimiento ahí donde el poema no está (pensamos por ejemplo en ese poema de Felipe Cussen, en que hay un título, “Poema” un espacio en blanco, y después el nombre de autor y sus datos, o en ese libro de críticas y comentarios compulsados sobre un libro inexistente), los poemas efímeros, como los que Zurita hizo escribir

en el cielo con aviones, a los poemas obtenidos por los juegos meramente algorítmicos de las computadoras y sus asociaciones aleatorias de palabras y conceptos. O en este poema, del poeta y artista visual chileno Martín Gubbins, en un trabajo sobre la poesía y el silencio, con compilación del mismo Cussen, “¡SILENCIO, POR FAVOR! ¡enmudecimientos a cura de Felipe Cussen!”, en la revista *Mar Con Soroche* en septiembre de 2007.



Pero por otro lado, en la vertiente de una poesía más clásica, si entendemos por clásica aquella que no se aparta de una disposición de palabras en la página que buscan un sentido, la nada ha ido ganando terreno, también de diversas maneras, desde la ausencia de sentido de la figura del poeta y del trabajo de la poiesis en, por ejemplo, Joaquín Gianuzzi (en Fondebrider 1995), a la insignificancia misma del poema y del poeta, que ya ha notado Ana Porrúa 2001 y 2002, entre otros, en muchos de los poetas de los 90, por causas diversas y modos también contradictorios (Mallol 2003). Cuando toda sangre derramada fue de antemano negociada, como dice un poema muy conocido de la generación del 90, entonces las poéticas “militantes” de los 70 no aparecen sino como balbuceos errados de niños mal informados (como aludiera a ellos Santiago Llach 2006), y se escribe desde la increencia más profunda, o se escribe poesía como resonancia de los discursos publicitarios o de autoayuda, en una relación con ellos que no es la clásica “distancia” marcada por la crítica adorniana de la cultura de masas.

Se llega así a una situación en la que el poema es nada y el poeta es nadie. El poeta puede no ser nadie, nadie más que un hombre o una mujer que van al supermercado, comen, duermen, se encuentran con amigos, van a fiestas o se lamentan por las fiestas a las que no fueron invitados, en una asunción sin precedentes de la futilidad de su trabajo, y de su existencia misma. Puede no ser nadie porque sólo es una caja de resonancia de las voces de los muertos, o alguien cuya función social ha desaparecido, o puede no ser nadie de otras maneras, por ejemplo porque su decir no se diferencia de los modos de decir de una chica de clase media de su época, de sus frases cotidianas, pero, sobre todo, puede no ser nadie porque lo que hace llega a ser tan irrelevante que ya no merece casi ser anotado, cuando no hay siquiera nostalgia o mínima pena

por ese poema que se ha escapado u olvidado en el entresueño, como en este poema de Daiana Henderson (2018, 22)

Alguna vez
te vas a sentir inspirada
pero no vas a tener impulso
de mover un dedo.
Y está bien.
A los poemas que adentro tuyo
se repiten solos hasta llevarte al sueño
qué más les podrías pedir?

A lo largo del libro queda claro no solo que ya no hay interpelación del mundo hacia la poeta, en la medida en que ya no se trata de descifrar signos sino de inventarlos a voluntad (“podría, si quisiera,/ encontrar en cualquier cosa una señal” 2018, 39), cosa que se resiste a hacer, sino que incluso la instancia de la poesía se invoca para ahuyentarla en el mismo acto, como si hubiera un registro de lo insignificante que no quiere volverse significativa o poético, o como si el poema se quedara del lado del registro diario, sin querer decir otra cosa más allá de ese registro, pero además como si la pretensión misma de querer ir más allá de eso, de pretender asignar sentidos trascendentes al pequeño acontecer o a las cosas cotidianas, fuera ridícula (2018, 24):

Solo quiero escuchar a mi grillo interior
Y traducirlo a un lenguaje más o menos comprensible.
Me veo envuelta en esta fe inocente y ridícula
¿grillo? ¿traducirlo? ¿comprensible?
Tengo una idea romántica de mí misma y en seguida la espanto.

Uno podría pensar entonces que no hay sino una reafirmación, cada vez más profunda, de esa democratización de la lengua que señala el imperio del régimen estético para Rancière. Ese avance en la indiferenciación parece estar llegando a un punto sin retorno. En efecto, la indiferenciación de los discursos, sumada a la caída de la absolutización del estilo, por la mimesis lingüística de lo cotidiano, recae en una indiferenciación genérica que, tal vez, llama a un nuevo reparto de lo sensible, ahí donde la literatura está a punto de desaparecer en pro de un vago “lo literario”. Tal vez no sea nada nuevo, y uno podría pensar que ese aroma a “lo literario” que rodeaba cualquier conversación, y el hecho mismo de la reunión, en una presentación de Belleza y Felicidad, pongamos por caso, o en la trastienda de La Internacional Argentina, son un equivalente de lo literario que Proust extrae de las conversaciones de salón en casa de la duquesa de Guermantes. Pero no hay un estilo como el de Proust que las vuelva literarias. Aquí lo literario del evento, que no es siquiera una performance en sí, sino la vida literaria misma que rodearía al hecho artístico, es estetizada, por decirlo así, por algunos personajes de la crítica literaria, haciendo de ella literatura. La performance, como aire de época, o la crítica literaria (Palmeiro 2011), en su indiferencia, literaturizan la desaparición del poema, ahí donde el relato pos fantástico al modo de belleza y felicidad reinstalan, en modo menor, textos “anti literarios” en los que los guiños entre colegas, las referencias a hechos o rumores o contraseñas conocidos por unos pocos, con su remisión de grupo, señala la mitificación y el trabajo de artificio de construcción de un pleno de “sentido” (“sinsentido”) sobre el vacío de acontecimiento. Ya se han señalado, con diversas valoraciones, las repercusiones y consecuencias de la frase lamborghiniana, “primero publicar, después escribir”, en las postrimerías del siglo pasado (Selci-Mazzoni 2006).

No se trata aquí de celebrar ni de denostar, sino de preguntarnos si no estamos en el medio de un cambio de regímenes, cuando lo virtual, lo virtual del hecho artístico (analizado, en su dimensión fónica, por Gabriela Milone 2015 y 2021) en este caso, tanto como en la vida cotidiana, está reemplazando a lo que antes se consideraba real, creando una zona borrosa en la que el objeto poema o el objeto literatura, por el impacto de unos nuevos modos de vida, que reparten de otro modo los espacios y las relaciones entre lo político, lo cotidiano, lo artístico, la jerarquía social, están en movimiento y redefinición. En este contexto cabe preguntarse qué lugar le queda a la literatura más allá del acontecimiento de “lo literario”.

Desde otro lugar, tal vez el de una descreencia sin fisuras, como no sea la mínima que lleva al trabajo de la escritura como práctica casi mecánica, se hilan los textos diarísticos de Silvio Mattoni⁵, en los que más que un diario hay un flujo apenas paudado de sensaciones y reflexiones que, sin detalle de fecha ni de tiempo, puntúan un día a día que se escande entre el dato y la reflexión, la sensación y el pensamiento de la sensación.

Es justamente la limitación del diario a su falta de pretensión, y su ubicación en una especie de presente absoluto, las que marcan, en el libro, una ética, una poética y una filosofía que la hace llegar a la pura ausencia temática y enunciativa. Es también el motor de la escritura, es decir, es lo que funciona como ideal.

Dice al comienzo de *Campus*: “¿podré hacer una prosa que no trate de nada y donde no perciba los acentos?”(10). Prosa sin prospección ni retrospección, escritura sin forma y sin proyecto, ocurrencias y frases de alguien a quien no le pasa casi nada, la falta de pretensión es la condición de inicio del trabajo de la escritura, y se hace notoria también en los materiales que utiliza: se escribe en una libreta comprada “en el museo de un artista algo impostado y con una birome estándar con el logo para incautos”. Contra la impostación entonces, contra la firma de lo que se rubrica como mercancía (la firma del artista o del autor fetichizada), cautamente, la escritura se despliega como escritura sobre nada que se quisiera de nadie.

Son evidentes los ecos de la gran frase de Flaubert. Sin embargo, si pueden observarse las huellas de las largas lecturas, de los trabajos de traducción, de los ensayos escritos, en los poemas y el diario íntimo de Mattoni, es porque la subjetividad es un entrepalabras, y el resultado no es la estetización soberbia de fines del XIX; es la mirada derrotada de fines del XX y principios del XXI que tantea el espacio alrededor y el espacio interior para buscar algo que ya sabe que no está ahí y que no va a estar ahí.

En los poemas de *Tanatocresis*, un libro al que también acompañan fragmentos de diario, destaca el ejercicio de una voz inmaterial que sopesa las cuestiones con una distancia que es casi desapego a pesar de muchas remisiones autobiográficas. “Y aunque seamos un ruido entre dos nadas / que al menos tenga un juego, una alegría / o una angustia expresivas” (2018, 42), dice en un poema, y ubica, como única posibilidad de sentido, el juego con las palabras, la manifestación de una vida que pasa, para recordar “que esta vida es la única, y que el cielo llueve sin ninguna consonancia con el llanto” (2018, 87) porque “las palabras parecen decir que tenemos una vida, pero no más que Hécuba, y dura lo que demora el tiempo en disolver el cuerpo, en borrar los detalles que no fueron escritos” (2018, 99).

⁵ *Campus* (2014) es un diario conformado por entradas sin consignación de fechas ni número de página; salió como libro objeto, con grabados y encuadernado artesanalmente, en una tirada de cincuenta ejemplares numerados, y se reeditó en 2016, con paginación.

Tanatotresis es una palabra que refiere a formas de vida que aprovechan restos, como el cangrejo ermitaño que habita valvas abandonadas de caracoles, y el libro surge como reunión de voces de amigos muertos y, una voz más en esa reunión, sopesa lo que hay y lo que no hay. Lo que hay son las palabras que retornan, es el teatro de las voces que interpelan a una conciencia que lucha contra el olvido, a la vez que se deja ir. Y el poema es una respuesta efímera: testimonio de una presencia, constatación de una falta que se afirma y que, entre lo corporal y lo incorpóreo de la experiencia mortal, marca su cadencia. A ella se acomodan los discursos de la física, la crítica literaria, los consejos de escritor, el habla cotidiana. La poesía es ahí un salvoconducto: escenario del teatro, tiende su invitación a la comparecencia.

La escritura aparece como un gesto que demora un poco la partida definitiva del amigo, pero al mismo tiempo inscribe al yo lírico en la línea de lo que tiene que desaparecer y, de hecho, a pesar del gesto marcadamente autobiográfico, se desvanece, para dejar una voz inmaterial que ubica, como única posibilidad de sentido, el juego con las palabras, la manifestación de una vida que pasa, la insistencia en vivir el momento.

Algunas de estas características se observan también en algunos textos narrativos, de los mismos poetas o nombrados y leídos por poetas, sobre todo por lo que se refiere a géneros del yo, como la autobiografía o los diarios. Después de la distancia abismal que se abiera entre la literatura y el público con el modernismo, justamente a causa de la absolutización del estilo, con la caída de la intriga y del espesor de los personajes, en favor de una idea de lo literario como puro acontecimiento del lenguaje, se asistió a un retorno de las categorías de lo narrativo, en un giro posmoderno que revitalizó la intriga y la idea de personaje, a la vez que las líneas experimentales buscaron lo literario por la inespecificidad (Garramuño 2015), es decir, la mezcla cada vez más osada de géneros literarios, llegando a fusiones inclasificables entre ensayo y narrativa, narrativa y gráfica, y los coqueteos con los géneros de la intimidad, diarios y autoficciones, cada vez construidas y destruidas en la línea indiscernible entre la confesión y la invención de un sí mismo. Lo más llamativo en este caso es, otra vez, la acentuación del libro sobre nada. Si las memorias eran el género de los estadistas o militares, la autobiografía la de los escritores, y los diarios los de los poetas, hay ahora diarios íntimos que dan cuenta del día a día de un ser sin atributos, o de alguien que no hace nada. Del uruguayo Mario Levrero (*La novela luminosa*) al chileno Marcelo Matthey (*Sobre cosas que me han pasado*) y las argentinas I. Acevedo (*Una idea genial*) y Mercedes Halfon (*Mi diario pinchado*), estos sujetos atrapados en la inanidad de la vida dan cuenta no del ocio, no del tiempo libre, sino del trabajo de la escritura como una técnica o método que se erige sobre lo que, de por sí, no es notable, es decir, sobre nada.

En el caso de Levrero se trata de escribir sobre la imposibilidad de escribir, de dar cuenta de un día a día vacío en la espera de lo que no llega, lo que se completa con ejercicios de nimia observación o de caligrafía, como si la materialidad del gesto de escribir recubriera la ausencia de sustancia de lo que no aparece como valioso para ser dicho. Matthey, en 1988, publica lo único que ha escrito, con esta explicación, "Todo esto lo escribí entre diciembre de 1987 y marzo de 1988" (1988, 9): una especie de diario íntimo muy breve, de apenas más de veinte entradas. Como dice la contrapata, trata de "unos cuantos días en la vida de un tipo corriente que se mueve entre su casa en Santiago, su finca en El Tabo, sus clases de canto, sus salidas a trotar, sus tardes de lectura en alguna biblioteca (sí, eso), lo que ve por ahí y poco más". En 1990 apareció un segundo libro de Matthey, *Sobre cosas que me han pasado*, bajo los mismos procedimientos: prosas del día a día, observaciones, descripciones aparentemente simples, de cosas y gentes, pequeños eventos cotidianos, carentes de relevancia, de un escritor que no ha publicado textos de ningún otro género.

Y Mercedes Halfon escribe un diario cuando viaja a Alemania a encontrarse con un novio que está allí con una beca. Es el diario de alguien que acompaña, que no encuentra su lugar, ni un quehacer, mientras registra, lentamente y casi sin darse cuenta al principio, la disolución de la relación. Dice: “me detengo en cosas que no son las centrales. Fugas, detalles inconducentes, pavadas. No puedo sintetizar” (2021, 29). Entonces anota cosas como “bajé a comprar menudencias al supermercado” (48) y cuando quiere generalizar o sacar alguna conclusión, con un ejercicio de inducción, critica ese pensamiento y lo califica de “vicio del turista intenso”. Tal vez por eso el viaje no llega a constituirse en experiencia, y la diarista llega a la conclusión de que “los viajes están sobrevalorados” y que no sabe qué está haciendo ahí (81). La relación se va deshaciendo, el viaje pierde su sentido, si alguna vez lo tuvo, el interés por la pareja, por Alemania, se apaga, y, sin asomo de veta trágica, el viaje y el diario llegan a su fin, sin un cierre definitivo, sino difuso, porque “no se puede terminar un diario con un final conclusivo. Se sigue en un cuaderno nuevo o se deja” (117). Porque la vida, parece decir, es ese continuo, ese fluir de pequeños sucesos, que no es total, y por lo tanto no se le puede asignar un sentido más o menos claro, y porque está hecha de esas cosas que no son señales sino datos con los que se arman apenas pequeños relatos. Sin embargo los textos persisten, a la vez como los tropismos, de Natalie Sarraute, o como las haecceidades de las que hablan Deleuze y Guattari⁶, y componen el mosaico de la vida misma en su hacerse y deshacerse simultáneos.

Diarios sin acontecimientos, sin subjetividades individualizadas por alguna marca fuerte, los textos son una especie de inversión de la idea de absolutización del estilo: ahora, hay diarios de escritores sin obra, o diarios acerca del no-advenimiento de lo literario, o diarios en los que lo literario se omite para dar paso a una “vida” en la que lo que ocurre es nada.

Por otra parte cuando uno observa cierta zona del panorama de la narrativa argentina contemporánea, observa también intensificada la línea mimético-realista, o aún, la línea en que lo literario está valorado por la figura del autor, como lo que se conoce bajo el rótulo literatura de hijos (Basile 2019), en que la categoría proviene del estatuto social del escritor, así como otra la amplia gama de textos: literatura gay friendly, literatura con protagonistas abusados, etc. (Audran y Sánchez 2023), revelando una zona en que la indiferenciación es aquella entre lo literario y lo periodístico, cercanos a la crónica novelada para consumo más o menos masivo⁷.

Conclusiones

Damián Tabarovsky (2018), en esos ensayos en los que se mueve entre la descripción de situación y la utopía, hace un diagnóstico de situación⁸. En él distingue la literatura

6 “Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o sujeto. Son haecceidades, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado” (2002, 237).

7 No es posible ahondar más en esta caracterización por razones de espacio. Hay muchas preguntas importantes que quedan, por lo tanto, en estado de esbozo, pero, siguiendo a Ludmer y Garramuño es posible afirmar la hipótesis de cambios notorios en la actual concepción de la literatura que atraviesa los diversos géneros.

8 Si bien la caracterización de Tabarovsky se refiere únicamente a la narrativa, y aquí nos hemos detenido en la poesía y los diarios, la misma resulta válida, con algunas salvedades: por ejemplo que el académico es muy minoritario, pero no lo es tanto, sino tal vez más, la vertiente que utiliza como base el golpe de efecto, lo breve, lo pop, así como el sentimentalismo, sobre todo en la gran zona

“convertida en comunicación” (linealidad narrativa y transparencia en la sintaxis), la literatura del “vanguardismo académico” (“unas gotitas de teoría, un chorrito de citas cultas, un poco de los géneros menores, como el policial, la ciencia ficción distópica o la auto-ficción, algunos procedimientos experimentales, un toque de crítica social” 36), de lo que él llama “literatura de izquierda”, aquella que se hace cargo del fantasma de la vanguardia e insiste con la dimensión política de la frase. En este panorama la literatura de izquierda, si bien trabaja en esas zonas de indiferenciación que ya habíamos señalado, por ejemplo entre los géneros, entre lo literario y su vacío, o entre lo literario y lo metaliterario, sigue vigente la herencia mayor del modernismo: la frase como objeto y meta, el trabajo del estilo, no ya ahora como absolutización o sacralización del *métier*, sino como posición ética, política y retórica, todo al mismo tiempo. La posición de izquierda es una posición de sospecha, sospecha hacia lo que viene dado en la lengua ya domesticado, sospecha hacia lo literario como lo establecido genéricamente, y sospecha hacia la lengua oficial o cristalizada. Avance con un retroceso, como relectura de lo principal del gesto de vanguardia, pero sin su ingenuidad, la propuesta de Tabarovsky se lanza hacia adelante como una invitación y un desafío, también como un deseo, que hace avanzar los tiempos, los cuerpos, el estado del arte, hacia otra cosa: un llamado a ir más allá de lo ya escrito. ¿Más allá del actual régimen, estético, de las artes? no lo sabemos todavía, pero en todo caso mostrando sus aporías, el llamado es a un más allá de la indiferenciación que, en la actualidad, se da vuelta como cinta de moebius y desde la plena democratización se vuelve pleno consumismo, aplanamiento de la fuerza del estilo tanto como de la fuerza de una mimesis con poder de lectura de lo social, hacia una banalidad ya sin redención, o un academicismo hueco.

Llamado también a lo que podría pensarse, con Badiou (2009), como un nuevo estatuto en la relación arte-filosofía, en que cada una en su camino enseñe mientras se enseña a sí misma, las sutiles artes del pensar, del decir, pero, otra vez, sin concesiones, ni a los formalismos del pensamiento, ni a las sensualidades del mercado, para hacer, en el diálogo entre ellas, espacio para lo que se piensa en virtud misma de su estar formado, pensar en las imágenes y los sonidos de una lengua siempre por venir, ahí donde el poeta y el escritor, que se saben nada, tanto como sus textos, no claudican, ni absolutos ni banales, en la tarea de intentar un sentido, una lectura, recomenzando cada vez, y contemporáneos de sí mismos, la tarea de buscar, dar, desdecir, y retomar, los sentidos, incluso el del sin-sentido.

Bibliografía

- » Adorno, Theodor. 2003. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- » Audran, Marie y Sánchez, Silvina (Coords.). 2023. *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico; 9). Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/211>
- » Badiou, Alain . 2009. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Basile, Teresa. 2019. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- » Cussen, Felipe. 2022. “Correcciones”. En: *La oficina de la nada*. Madrid: Siruela.
- » Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2002. *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos
- » Flaubert, Gustave. 1980. *Madame Bovary*. Traducción y edición: Consuelo Berges. Madrid: Alianza.
- » Galende, Federico. 2012. *Rancière. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- » Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Gianuzzi, Joaquín. 2000. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- » Gianuzzi, Joaquín. 1995. Entrevista. “La búsqueda del sentido”. En: Fonderbrider, Jorge (comp). *Conversaciones con la poesía argentina*. Tierra Firme: Buenos Aires.
- » Halfon, Mercedes. 2021. *Diario pinchado*. Buenos Aires: Entropía.
- » Henderson, Diana. 2018. *Irse*. Rosario: Iván Rosado.
- » Lacan, Jacques. 2014. *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- » Lacan, Jacques. 1998. *Posición del Inconsciente. Escritos 2*. México: Siglo XXI.
- » Lacan, Jacques. 1988. *Seminario 17. La Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- » Levrero, Mario. 2016. *La novela luminosa*. Madrid: De bolsillo.
- » Llach, Santiago. 2006. “Poesía en los noventa: una aproximación”. En Fonderbrider, Jorge (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- » Mallol, Anahí. 2003. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Symurg.
- » Mallol, Anahí. 2016 *La poesía argentina entre dos siglos: 1990-2010. Hacia una nueva lírica*. Colección Libros de cátedra. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61068>
- » Matthey, Marcelo. 2013. *Sobre cosas que me han pasado*. Buenos Aires: Mansalva.
- » Mattoni, Silvio. 2014. *Campus*. La Plata: Estructura mental a las estrellas.
- » Mattoni, Silvio. 2016. *Campus*. La Plata: Eme.
- » Mattoni, Silvio. 2018. *Tanatotresis*. Córdoba: Borde perdido.

- » Mazzoni, Ana y Selci, Damián. 2006. "Poesía actual y cualquierización". En: Fondebrider, Jorge (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- » Miller, Jacques-Alain. 2013. "Le sujet psychotique à l'époque Geek" (presentación en el XI Congreso de la NLS, Atenas, 19 de mayo). Disponible en: https://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=publicaciones&SubSec=on_line&File=on_line/jam/Otros-textos/El-Otro-sin-Otro.html.
- » Milone, Gabriela. 2015. *Luz de labio. Ensayos de habla poética*. Córdoba: Portaculturas.
- » Milone, Gabriela. 2021. *Imaginar/hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- » Palmiero, Cecilia. 2011. *Desbunde y felicidad*. Buenos Aires: Recursos editoriales.
- » Porrúa, Ana María. 2001. "Poesía argentina de los 90: configuraciones del paisaje". En *Actas del Primer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- » Porrúa, Ana María. 2002. "Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías". *Punto de vista* 72.
- » Rancière, Jacques. 2009. *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Rancière, Jacques. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- » Tabarovsky, Damián. 2004. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Tabarovsky, Damián. 2018. *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mardulce.

