



Artikel

Forma-de-vida en la literatura: dos comunidades

Martín Arias (UCLouvain)

HeLix 10 (2017), S. 140-153.

Abstract

This article aims at analysing two contemporary Argentine novels, Luis Chitarroni's *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa* (2007), and Facundo Soto's *Taller literario* (2013). It describes both texts as representing literary communities organized in order to build what Giorgio Agamben calls "form-of-life", i.e., a life so intrinsically intertwined with its form, its style, that life and form – in this case, literature – become inseparable. We suggest that the exploration of a community is necessarily the exploration of its language, and we show that if the communities portrayed in these two novels exist in order to write and to read literature, then their languages differ drastically, widening thus the space of literature.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Forma-de-vida en la literatura: dos comunidades

Martín Arias (UCLouvain)

Acompañado por una celebridad quizás inmoderada, el filósofo italiano Giorgio Agamben ha insistido durante las últimas dos décadas sobre la distinción entre los términos griegos *zoé*, que designa el simple hecho de vivir, y *bíos*, el *modo* de vivir de un individuo o de un grupo. A lo largo de siglos, la tradición occidental situó el objeto de la política en el *bíos*, en la vida cualificada, en los diferentes modos de vivir (por ejemplo, la “vida contemplativa” o la “vida política”) mientras que la *zoé*—que comparten hombres, animales y dioses— quedaba fuera de la polis. En la modernidad, asistimos a la progresiva politización de la vida desprovista de forma, la “vida desnuda”, cuya forma secularizada es la vida biológica, la cual se convierte, a la larga, en el sustrato “sagrado” del poder. Frente a esta configuración—designada con el término *biopolítica*— Agamben se propone pensar otra cosa: una *forma-de-vida*, una vida ligada a su forma—su manera, su estilo, su *clinamen*, su inclinación particular— de un modo tan intenso, según una inherencia tan exacta y tan íntima, que vida y forma se vuelven inescindibles. De ahí los guiones, que en vez de separar anudan las palabras. En el volumen final de *Homo Sacer*, en el capítulo llamado “Para una ontología del estilo”, la forma-de-vida es considerada a través del prisma de la teología, disciplina a la cual el filósofo ha venido recurriendo cada vez con más frecuencia. Ahora bien, como puede leerse en el siguiente párrafo, la teología es un excelente atajo hacia la literatura:

Los teólogos distinguen entre la vida que vivimos (*vita quam vivimus*), es decir el conjunto de hechos y eventos que constituyen nuestra biografía, y la vida por la cual vivimos (*vita qua vivimus*), lo que hace a la vida vivible y le da un sentido y una forma [...]. En toda existencia, estas dos vidas se presentan divididas, y sin embargo, puede decirse que toda vida es la tentativa, a menudo fracasada pero reiterada sin cesar, de llevar a cabo su coincidencia. En efecto, sólo una vida en la que esta escisión desaparece es una vida dichosa.

Si se dejan de lado los proyectos destinados a alcanzar esta dicha en el plano colectivo— desde las reglas conventuales hasta los falansterios—, el lugar en que la búsqueda de la coincidencia entre las dos vidas halló su laboratorio más sofisticado es la novela moderna. Los personajes de Henry James—pero esto vale para todos los otros personajes— no representan en este sentido otra cosa que el laboratorio donde la vida que vivimos se separa sin cesar de la vida por la cual vivimos, al tiempo que intenta obstinadamente unirse a ella. Su existencia se escinde así, por un lado, en la serie de hechos, quizá fortuitos y en todos los casos inasumibles [...]; y por otro, se presenta como la ‘bestia en la jungla’,

algo que los espera desde siempre, al acecho, en las curvas y encrucijadas de la vida y que, un día, saltará inevitablemente para develar ‘la verdadera realidad’ sobre ellos.¹

¿La novela como laboratorio de la coincidencia entre la vida *que* vivimos y aquella *por la cual* vivimos, la novela como ensayo de una vida inseparable, de una forma-de-vida, tiene algún lugar en la literatura contemporánea? Para situar esta pregunta en un espacio menos filosófico y más decididamente literario, vamos a considerar, en lo que sigue, dos novelas argentinas publicadas a comienzos del siglo veintiuno. Se trata de *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa* (2007), de Luis Chitarroni,² y *Taller literario* (2013), de Facundo Soto.³ En ambas,⁴ el problema que de modo tan obstinado como riguroso asedia a los personajes (y también a los autores, quienes se inscriben en sus relatos mediante más de un ardid “autoficcional”, como suele decirse) es el de cómo vivir en la literatura, el de cómo hacer que la vida, la difusa serie de eventos inasumibles que trama la vida, se confunda, para siempre, con una biografía literaria.

Antes de entrar en estos libros, conviene indicar que, sea cual fuere la respuesta con la que cada uno finja resolver el problema (en el sentido del verbo “fingir” que se acerca a “ficción”), esa “solución” deberá involucrar alguna clase de comunidad –y de ahí la alusión, en la cita copiada más arriba, a esas experiencias comunitarias radicales que fueron los conventos y los falansterios–. Pues si seguimos a Agamben, una forma-

¹ AGAMBEN, *L'uso dei corpi*, 288-289 (la traducción nos pertenece).

² Chitarroni (Buenos Aires, 1958) es escritor, crítico literario y editor. A partir de 1986 se desempeñó como asesor literario, junto a Enrique Pezzoni, en editorial Sudamericana. A fines de los ochenta y principios de los noventa fue uno de los colaboradores más asiduos de *Babel. Revista de libros*, en cuyas páginas puede leerse *in nuce* buena parte de la literatura argentina de fines del siglo veinte y principios del veintiuno. Allí publicó una serie de biografías de escritores reales e imaginarios, luego compiladas en el volumen *Siluetas* (1992); también en *Babel* apareció su cuento “La copia de un gramo”. De 1997 es su novela *El carapálda*, y del mismo año la antología de ensayos *Los escritores de los escritores*, que reúne textos de autores sobre otros autores (Nabokov sobre Gogol, Burgess sobre Nabokov, Beckett sobre Proust y otros). Una década después aparece *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa*, libro que Beatriz Sarlo definió como “una novela fuera del tiempo, que habría sido verdadera vanguardia, si existiera ese lugar en el arte contemporáneo”; de 2008 es *Mil tazas de té* (ensayos). Actualmente, Chitarroni continúa su actividad editorial *La Bestia Equilátera*, pequeño sello de Buenos Aires muy activo en la difusión de traducciones de autores como P.M. Hubbard, Ivy Compton-Burnett, David Markson, Muriel Spark o Julian Maclaren-Ross, entre muchos otros.

³ Facundo Soto (Buenos Aires, 1972) es narrador, poeta y periodista. Colabora regularmente en el suplemento *Soy* (publicado en el periódico porteño *Página/12*), cuyos artículos giran en torno a la diversidad sexual. También ha escrito reseñas para el sitio de internet *El interpretador*. Sus libros han sido publicados por pequeñas editoriales tales como Eloísa Cartonera, Ediciones Proveedor de Droga, Emergencia Narrativa (Chile), Blatt & Ríos y Vox. Entre sus libros, mencionemos *Juego de chicos: crónicas de fútbol gay* (2012), *Electricidad* (2013), *El cielo en la mesa* (2015) y la plaqueta de poesía *El viento mueve las cortinas* (2013). Su participación en ciclos de lecturas públicas de poesía es asidua.

⁴ De ahora en adelante, se usarán las siguientes siglas para remitir a sendas novelas: PN (*Peripecias del no*) y TL (*Taller literario*).

de-vida solo es imaginable en el horizonte de una comunidad, así como un lenguaje solo es imaginable si hay más de un ser hablante, no importa cuán fantasmal, alucinado o precario sea ese interlocutor. Desde luego, la analogía del lenguaje no es cualquier analogía, puesto que toda comunidad supone un lenguaje, se reduzca este a un escueto repertorio de balbuceos, a una jerga, a un limitado acervo de santos y señas, o bien se expanda hacia las utopías de los lenguajes universales o hacia los metalenguajes más ambiciosos. Por eso, estudiar las comunidades en las que se ensaya tal o cual forma-de-vida es también examinar sus lenguajes, y se diría que, con la ligereza que le es propia, el fabulador literario acata (y acaso invierte) la sentencia de Wittgenstein: “imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida”.⁵ Así, de las novelas mencionadas, nos interesarán tanto el modo en que se represente o se exhiba en ellas tal o cual comunidad, como la manera en que esa comunidad se trame en el estilo de sus lenguas. En buena medida, seguiremos así el trazado que lleva de “comunidad” a “comunicación”, y veremos que si tanto una novela como la otra buscan obsesivamente imaginar comunidades de escritura y de lectura, sus maneras de imaginar lenguajes y sistemas de comunicación difieren hasta poner en tensión el espacio de la literatura.

Cómicos de la lengua

El subtítulo de Chitarroni, *Diario de una novela inconclusa*, es engañoso: son muchas y no una las novelas trucas que incluye el libro, historias cuya sola prenda de unidad se encuentra, además de en la pasión literaria que las anima, en la voz del autor que no pudo con ellas. De ahí el “no” del título. Pues ante cada incipiente narración, un “no” escrito en mayúscula viene a interrumpirla para dar lugar a otro relato (a veces apenas una variación sobre el anterior), y así durante todo el libro. Entremezcladas con esas ficciones interrumpidas hay poemas, títulos de cuentos escritos o planeados, ideas de historias, citas sueltas, listas de nombres, nombres de personajes y de escritores reales e imaginarios (la pasión del *name-dropping* articula toda una intriga paralela). El conjunto tiene la apariencia de un “borrador definitivo”, oxímoron empleado varias veces en un texto que es, por lo demás, libresco y erudito, de una prosa cercana a eso que Marcelo Cohen ha

⁵ WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, 19.

llamado “hiperliteratura”.⁶ Entre todos esos relatos interrumpidos, uno de los más persistentes es el que cuenta las intrigas de un grupo de poetas y narradores reunidos en torno de una revista llamada *Ágrafa* (o *Alusiva*). Varios indicios (los nombres de Pauls, Guebel, Bizzio) sugieren que el modelo de *Ágrafa* fue una revista real –*Babel*– publicada en Buenos Aires a fines de los años ochenta y principios de los noventa del siglo veinte. Pero eso no es ahora demasiado importante. Lo que importa es cómo todos esos escritores de *Peripecias* buscan hacer desaparecer la escisión que aleja esa “cosa real”, la literatura, de los hechos fortuitos e inasumibles de sus biografías.

Aquí viene a cuento de nuevo el nombre de Henry James, que Agamben invoca al definir la novela moderna como laboratorio de la vida, como ficción en que la vida resiste a la escisión política que busca despojarla de su forma. Pues en el panteón personal del anglómano Chitarroni, James ocupa un lugar eminente, algo que el inconstante narrador de *Peripecias* no deja de revelar cuando, después de varias páginas de intentar escribir un cuento en estilo jamesiano, admite: “*NO se puede*. NO suena ni lejanamente a James traducido” (PN, 58), o cuando cita el comienzo del cuento “The Pupil”, o en tantos otros pasajes donde se adivinan las desmesuradas oraciones del maestro. Y como los personajes de James, inspirados por los personajes de James, los de Chitarroni intentan con esmerada desesperación construir una forma-de-vida, una vida en la literatura y por tanto una comunidad. Por eso *Peripecias del no* puede leerse como un catálogo burlesco de comunidades literarias. Por ejemplo, en una variante del ejercicio borgeano, Chitarroni escribe no ya la reseña de un libro inexistente, sino la crónica de una editorial imaginaria, la editorial Behachehache, que publica cómics tales como *Venus Cascabel*, y de la que el narrador cuenta “la vida en común” (PN, 161). La vida de una precaria comunidad que además, al enlazarse con otras, va tramando las peripecias truncadas del libro. Así el narrador, empleado de esa editorial, es enviado a Inglaterra para “recibir de un becario su tesis sobre un grupo literario argentino, de inequívoca y ‘mágica’ influencia, que había

⁶ En un ensayo publicado hace diez años, “Prosa de Estado y estados de la prosa”, Cohen escribía: “Como escribir simplemente ‘bien’ les parece envenenarse, los narradores hiperliterarios exacerbaban la escritura mediante tropos, relativas y cláusulas prolongadas, siembran asonancias y digresiones y arrastran todo lo que la frase vaya alumbrando, pero sin perder nunca las concordancias ni resignar la entereza de la sintaxis, hasta volverla sobrenatural a fuerza de escrita. Contra la demencia lógica de la prosa de Estado, la hiperliteratura enloquece a la narración de sí misma [...]. En la frase hiperliteraria hay una socarrona ilusión de vida póstuma; en su larga distancia, un robo de tiempo para poner algo más a resguardo del fin de la literatura, y ningún temor a enfrentarse con el tiempo. Parece que apuntara a un arte por venir de la performance literaria” (COHEN, “Otra parte”, 7).

funcionado como una secta” (PN, 175). Se puede pensar aquí en los escritores reunidos en torno de la revista *Babel*, aunque lo realmente importante es que la trama vuelva a abrirse en nuevas comunidades: cuando llega a Inglaterra, el enviado de la editorial se entera de que el becario se ha suicidado en su aposento de Cambridge. Asiste al funeral y al día siguiente, luego de una conversación sobre literatura, es abordado en la calle por un estafalario personaje que lo invita a participar en las sesiones de una sociedad secreta: la “Sociedad de St. Mawr”. El único fin de este grupo es celebrar, en una liturgia que nos es revelada a medias, un solo relato de D.H. Lawrence, “el Roberto Arlt inglés”. La editorial o el grupo literario, la secta o la sociedad literaria: tales las comunidades en que los personajes de *Peripecias* experimentan con la-vida-la-literatura.

Cierto es que a diferencia de los personajes de James, a menudo ubicados tras la égida de la musa trágica, los de Chitarroni viven al amparo de la cómica. Así, en otro texto del autor, “Lírica asimetría”, los poetas y narradores de *Peripecias* son descritos de este modo: “un elenco de *cómicos de la lengua* modelados a partir de desproporciones literarias”.⁷ Podemos conjeturar que si Chitarroni describe a sus personajes con ese título de Néstor Sánchez es, primero, porque la forma-de-vida se articula como un intento de hacer coincidir vida y lengua, o dicho de otro modo, como un abandono de toda lengua que no sea el idioma indirecto, acumulativo y citacional de la literatura. Que por otro lado ese ensayo comunitario (ese elenco de la lengua) sea cómico, acaso refiera al hecho de que hablar la lengua de la hiperliteratura empuja a los personajes y a los lectores a un espacio lingüístico farsesco y teatral, en el que cada palabra es la máscara de otra. Entramos así en una cámara de ecos letrados en la que un calambur en el estilo de Cabrera Infante evoca un anagrama en el de Nabokov, el cual se presenta, a su vez, bajo la forma de una descripción a la manera de Max Beerbohm; y hasta el uso de la bastardilla puede indicar la presencia de Ronald Firbank o, para el caso, del mismo James. Por lo demás, es este un espacio lingüístico de suma paradójica, puesto que la experiencia de la literatura, o más bien de la lectura literaria, aparece definida en los textos de Chitarroni como sujeta a cierta condición de lo singular, a cierta condición de lo intransmisible, un intransmisible que, con todo, se transmite. Dos citas permitirán ilustrar esto último. La primera se encuentra en *Peripecias*:

⁷ CHITARRONI, “Lírica asimetría”, s/p (la cursiva es del autor).

En algún momento, después de todos los ensayos, todos los tropiezos <y sobre todo> después de la ira, siempre implacable e insuficiente, intentó escribir sus experiencias de bibliófilo, pero de ese cuaderno había quedado solo una breve inscripción adventicia y desesperada, que tal vez el estilo indirecto que nos hemos impuesto —y que él se había impuesto— *no logre transmitir*.⁸

La segunda cita pertenece a un ensayo de Chitarroni sobre Osvaldo Lamborghini:

Es pecado ordinario de los lectores infantiles omnívoros y acarrea a menudo una serie de síntomas: cultivar con buena memoria los arranques furtivos de frases y oraciones que hubiera querido escribir o pronunciar, evocar escenas y rasgos de personajes de manera casi involuntaria, *invertir los episodios de la vida real de una resonancia introspectiva intransmisible*.⁹

Resonancia intransmisible de las lecturas hechas en la infancia o en el ardor de la bibliofilia, la literatura es ese resto verlainiano que no puede ser compartido, esa “cosa real” demasiado singular para ser entregada o proferida, puesta ante el otro sin pérdida. La literatura tiene la estructura de un vicio, y según la definición de Claude Lorrain que cita Chitarroni, un vicio es “un gusto no compartido”.¹⁰ Sin embargo, la transmisión se produce y los libros se publican, libros como *Peripecias del no*, libros hechos de inscripciones herméticas y de alusiones locales que, de todas maneras, circulan y hasta se traducen (*The No Variations* es el título inglés de este diario de una novela inconclusa). En el corazón de esa paradoja, la vida va siendo “invertida” de una forma, de una manera singular y se hace así forma-de-vida.

Transmisores

Taller Literario de Facundo Soto, publicado por la editorial Blatt & Ríos, cuenta las aventuras de un grupo de jóvenes aspirantes a escritores, reunidos alrededor de Gregorio, un poeta conocido en círculos literarios de la Ciudad de Buenos Aires. Gregorio anima un taller al cual asiste el narrador, quien entablará con sus compañeros unas amistades tan literarias como vanamente eróticas. Como en *Peripecias* —entre cuyos personajes figuran lo anagramáticos Nicasio Urlihrt e Hilarión Curtis—, el nombre del autor apenas queda disimulado en el de un personaje, aquí llamado simplemente Facu. Como Soto, Facu ha publicado artículos en el suplemento *Soy* del diario *Página/12*; como Soto, es autor de unas “Crónicas de fútbol gay”.

⁸ CHITARRONI, PN, 91-92 (la cursiva nos pertenece).

⁹ CHITARRONI, “De la novela al mito”, 97 (la cursiva nos pertenece).

¹⁰ *Ibid.*

Por lo demás, la prosa de este escritor es velocísima y sencilla, y su lectura de una transparente facilidad. Novela renuente a las impostaciones librescas, en *Taller literario* no se deja por ello de hablar de literatura. Los integrantes del taller de Gregorio hablan de libros y de escritores, solo que estos no son ya los refinadísimos hombres de letras de *Peripecias* sino, además de ciertos narradores estadounidenses, escritores argentinos como Fernanda Laguna (mencionada en la novela bajo su alias Dalia Rosetti), Pablo Pérez —“su mirada se parece a la de Pablo Pérez”, se dice del poeta Gregorio (TL, s/p.)—, Gabriela Bejerman (alias Gaby Bex). Podríamos decirlo de otro modo: las escritoras y escritores tutelares de Soto son los que participaron de esa experiencia llamada Belleza y Felicidad (inaugurada por Laguna y Cecilia Pavón en 1999), pequeña editorial y galería de arte que, a fines del siglo pasado y comienzos del presente, reunió en Buenos Aires a personas que buscaban experimentar con la literatura y con la vida, acercarse a una forma-de-vida anudando publicaciones siempre precarias, sexualidades itinerantes o imaginarias, lugares de Latinoamérica. Esa articulación se vivía de un modo urgente; las escritoras de Belleza y Felicidad escribían rápido y publicaban más rápido aún: “escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde”,¹¹ dice Fernanda Laguna en una frase donde “publicar” significa fotocopiar lo manuscrito o mecanografiado y ponerlo, de inmediato, a circular. Acerca de esa experiencia escribe Palmeiro:

Concebida según el modelo de la poesía marginal que rescataba a su vez la literatura de cordel del nordeste brasileño, su propuesta implica una serie de postulados vanguardistas inéditos en la Argentina: que la literatura debe dejar de ser un objeto de lujo y puede ser algo barato, que el modo de producción es inseparable del texto (por lo que tanto la noción de texto como la de obra deben ser revisados a la luz del concepto de “*vida literaria*” y de red), y que la literatura además de ser escritura propone modos de socialización diferenciales y es capaz de ensayar no solo insurgencias corporales personales sino modos alternativos de comunidad.

La crisis del 2001 potenció estos predicados (comunidades experimentales de varios tipos comenzaron a proliferar...)¹²

Eran comunidades experimentales armadas en un momento, en modo alguno clausurado (más bien todo lo contrario), en el que para los latinoamericanos, la separación biopolítica entre *vita quam vivimus* y *vita qua vivimus*, entre la vida que se vive y la vida vivible, la vida por la cual vivimos —la vida-forma— se perfeccionaba (se perfecciona) en estrategias cada vez más sofisticadas. Articulado de este modo —el modo contemporáneo, cuyo estilo

¹¹ Citado en MOSCARDI, “La edición como transparencia”, s/p.

¹² PALMEIRO, *Desbunde y Felicidad*, s/p.

coincide con el del fervor neoliberal—, el dispositivo biopolítico divide la vida para mejor inscribirla en el mercado, y allí solo hay lugar para la vida desnuda, a la intemperie. La antigua alternativa entre la bolsa o la vida vuelve, entonces, a ser formulada: ciertamente podemos quedarnos con la vida, solo que con una vida mutilada.¹³

En esas condiciones, entre las comunidades experimentales que trataban de construir una “vida literaria”, las pequeñas editoriales adquirieron un protagonismo inusitado que persiste en *Taller literario*, donde tienen lugar episodios como el siguiente:

Pamela toma nota de lo que dice Gregorio, y yo pienso en encontrar la forma de decirle que me devuelva el libro. Lo compré en La Internacional Argentina, un sábado a la noche cuando Francisco hizo una feria de editoriales independientes. Sacaron caballetes a la esquina. Y a la noche, cuando se llenó de estrellas, cervezas y libros, la gente empezó a ir y venir, como hipnotizada. Todo el mundo fumaba porro. Dalia Rosetti estaba desparramada en el sillón de adentro (TL, s/p).

Jugar el juego del *roman à clef* y asumir que Francisco es Francisco Garamona, poeta y editor de la editorial Mansalva, o que La Internacional Argentina no es solo una novela de Copi sino también una librería de Buenos Aires, es acaso menos estimulante que advertir la medida en que los experimentos de enlace entre vida y literatura encontraron, en comunidades como las pequeñas editoriales, algunos de sus espacios propicios. Ahora bien, ¿podemos superponer esos espacios a lo que en otras coordenadas —y si se nos permite un deslizamiento de sentido— llamaríamos “espacio literario”? Si se acepta que este nos encadena a cierta “escritura fuerte”, a cierto padecimiento del lenguaje, a cierta *patografía* (para usar la palabra de Héctor Libertella), es posible que novelas como las de Soto hayan abandonado ya el espacio literario. Pues en ellas lo que se busca alcanzar es, antes que nada, una “inmediatez vida-escritura-publicación”, algo que Palmeiro, en su

¹³ Algún matiz es necesario añadir a este dilema de la vida mutilada. Como ha notado Verónica Gago en *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular* (2015, 252), ya no es posible considerar al neoliberalismo —del cual América Latina fue un territorio de experimentación precoz (Chile, 1973)— como un movimiento que viene solo “desde arriba”, en forma de políticas tan exitosas como la producción masiva de desempleo. Gago intenta desarmar esta tópica “desde arriba” para postular, más allá de toda victimización de los sujetos, la existencia de un “neoliberalismo desde abajo”. Así, escribe que “el neoliberalismo desde abajo es un campo de ambigüedad y de batalla que no da por realizada la hegemonía del neoliberalismo, en el sentido que no acepta su hegemonía plena pero tampoco otorga a las políticas neodesarrollistas y estatistas la aptitud para sustituirla. Es una perspectiva, en cambio, que mira hacia ‘abajo’ para encontrar aquello que antagoniza, y que arruina, malogra y/o confronta esa pretendida hegemonía” (GAGO, *La razón neoliberal*, 252-253). Y también: “hablar de *neoliberalismo desde abajo* es un modo de dar cuenta de la dinámica que *resiste la explotación y la desposesión y que a la vez se despliega en (y asume) [el] espacio antropológico del cálculo*. Esta hipótesis está en la base de una ampliación (temática y conceptual) de la noción misma de neoliberalismo y, por tanto, de la proyección de una nueva afectividad y racionalidad para trazar el mapa político de estas economías fuertemente expansivas de las abigarradas ciudades latinoamericanas” (*Ibid.*, 26).

estudio sobre las actividades de Belleza y Felicidad, asocia con las “literaturas postautónomas” promovidas por Josefina Ludmer, es decir, con esas literaturas que ya no pueden ser leídas “con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido”.¹⁴ No es posible discutir aquí de modo extensivo la pertinencia de las conocidas posiciones de Ludmer al respecto.¹⁵ Sí lo es notar un rasgo de las “literaturas postautónomas” que no es ajeno a *Taller literario*, y acaso tampoco a la comunidad en torno a la que gira la historia narrada en la novela. Ese rasgo se refiere al lenguaje. Hablamos de una cierta “transparencia” de los textos, algo que Ludmer contrapone a las complejidades temporales y narrativas desplegadas en la literatura latinoamericana, al menos durante el periodo que va, aproximadamente, de los años cincuenta a los ochenta, cuando “la experimentación hacía difícil el sentido”, ya que “había que descifrarlo”¹⁶ (la crítica menciona con propósito ilustrativo a Onetti, a Vargas Llosa, a Rulfo). En la época de la postautonomía, en cambio, “el lenguaje se hace transparente, visual y espectacular. Pierde toda densidad para ir directamente a las cosas y los actos”.¹⁷ Desde luego, no se ha dejado de indicar que Ludmer exagera aquí su recurso al registro de lo visible, esa figura mayor de las escrituras contemporáneas, las cuales son así condenadas a profesar el culto de la diafanidad.¹⁸ La objeción es sin duda atendible. Pero desplazemos el peso de la palabra “transparente” desde lo “aparente” –lo que aparece, la inmensa acumulación contemporánea de los espectáculos y de las representaciones, el “ocularcentrismo”

¹⁴ LUDMER, “Literaturas postautónomas”, s/p.

¹⁵ Citemos el comienzo de una de las versiones de “Literaturas postautónomas”: “Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura –los parámetros que definen qué es literatura– y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’. Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (se venden en librerías y por internet y en ferias internacionales del libro) y conservan el nombre del autor [...], se incluyen en algún género literario como ‘novela’, y se reconocen y definen a sí mismas como ‘literatura’. Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, ‘sin metáfora’, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad. Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria [...]. Podríamos llamarlas escrituras o literaturas postautónomas” (*Ibid.*).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Refiriéndose a ficciones argentinas recientes, Beatriz Sarlo sugiere algo similar: “Lo que ha habido [...] es una atenuación posmoderna o pos-literaria de la escritura fuerte. Son escrituras todas muy sencillas. Hay algunas excepciones como una novela de Marina Dimópulos que se llama *Pendiente*. Te plantea un cierto tipo de opacidad a diferencia de la transparencia buscada de los narradores contemporáneos más jóvenes”. Estos narradores, según Sarlo, se sitúan en “contra de escrituras hiper-elaboradas como la de Saer, que tienen una fecha del pasado” (AGUILAR, “La curiosidad lúcida (entrevista a Beatriz Sarlo)”, s/p).

contemporáneo— hacia el prefijo, hacia ese “trans” que indica el paso a través, hacia el otro lado, o hacia el otro: el paso o la pasión de la transmisión, del envío o de la comunicación. Aquí se ubica el libro de Soto, en el que no se trata de otra cosa que de pasarse escritos o de enviarse mensajes. Así, el taller literario es regido por una estructura cercana a la de la moda, tal como la define Charles Taylor al escribir que esta responde a una lógica de la “exhibición mutua”: “cuando actuamos, nos importa el hecho de que otras personas estén ahí, como testigos de lo que estamos haciendo y, por tanto, como copartícipes del sentido de nuestra acción”.¹⁹ Ese interés se hace incandescente en el taller, donde mostrar la escritura es un acto peligroso y crucial, y donde la participación del otro en el sentido toma la forma, tan temida como deseada, de las “devoluciones” de Gregorio:

Les envío por mail la versión 1.0 de lo que escribí a mis compañeros del taller, basándome en las notas que tomé en el encuentro anterior. Enseguida encuentro una respuesta de Gregorio. Es tajante y crudo al preguntarme si es un poema de autoayuda con mensaje incluido. Mi primera reacción es de rechazo. Me da bronca su devolución (TL, s/p).

Que, por lo demás, las palabras circulen según los raudos compases de la técnica es otro rasgo de esta comunidad de escritura. Si en la primera época de Belleza y Felicidad la técnica dilecta era la fotocopia, en la novela de Soto es ya la contemporánea: mail, blogs; la pequeña comunidad de los participantes del taller literario vive atada a internet. Y si el narrador se engolosina con los dispositivos (“Creo que me estoy haciendo adicto a la tecnología, como los personajes que quiero escribir”, TL, s/p), su entusiasmo no pertenece únicamente al mundo narrado por Soto. De hecho su libro incluye, en la noticia biográfica del autor y casi como una invitación a continuar la literatura por otros medios, la dirección de un blog,²⁰ a través del cual accedemos a todo un muestrario de prácticas literarias: videos de una lectura pública en una universidad o en un museo, de un libro editado por Cartonera Solar (Provincia de Neuquén) o de un poema leído en el local de Eloísa Cartonera en Buenos Aires. Con esa dirección electrónica se inscribe o se remarca, entonces, la posición “diaspórica” de *Taller literario*: adentro y afuera de la literatura,

¹⁹ TAYLOR, *Modern Social Imaginaries*, 94. En su ensayo *Estética de la emergencia* (2006), Reinaldo Laddaga ha citado este texto de Taylor a propósito de las actividades de Roberto Jacoby, quien participó de la experiencia de Belleza y Felicidad.

²⁰ www.desprendimiento.blogspot.ar.

“afuera pero atrapad[o] en su interior”.²¹ En ese muestrario, casi siempre se trata de actividades asociadas con pequeñas editoriales: lecturas públicas, presentaciones y talleres literarios, performances, registros visuales o sonoros. Todas esas prácticas podrían describirse con el término del teórico francés Lionel Ruffel: “literatura expuesta”.²² Para la literatura expuesta, el libro no es ni un objetivo, ni un requisito, ni un modo de reconocimiento literario. Además, como forma de publicación (como publicación sin libro), la literatura expuesta se suma a la relativa facilidad con que se puede editar hoy un texto impreso, sobre todo en las tiradas reducidas de las pequeñas editoriales. Estas circunstancias han permitido a algunos críticos sostener que la literatura contemporánea está atravesada por una verdadera “pulsión de publicación”.²³ Es posible que los libros de Soto se encuentren habitados por esa pulsión, y si añadimos a ella la buscada legibilidad de sus escritos, podemos pensar que la forma-de-vida en la literatura de *Taller literario* se construye como una experiencia de la transmisión, de la comunicación, de la comunicabilidad. Leamos el comienzo de un poema de Soto (tomado de su blog): “Todos somos transmisores, todo el tiempo./Cuando nos callamos, el cuerpo habla. Los gestos/dicen./Transmisores./Cuando nos tocamos, la piel habla. Baila. Dice./Suelta música./Transmisores”.²⁴

En esa música de la transmisión parece consumirse la novela de Soto, en la cual, depuesta la escritura, lo que persiste es el frenesí de la comunicación. Pues si como argumenta Palmeiro, y más allá de las literaturas expuestas, las escritoras de Belleza y Felicidad desplazaban las fuerzas desde la autonomía (estética) de la escritura hacia la imaginación, todavía era necesario que esta última fuese el foco de cierta intensidad, de cierta negación.²⁵ Y si uno de los capítulos de *Taller literario* busca, en efecto, fracturar el verosímil realista de la novela –se narra, en un brusco cambio de perspectiva, un viaje

²¹ LUDMER, “Literaturas postautónomas”, s/p.

²² ROSENTHAL/ RUFFEL, “Introduction”, 4.

²³ VANOLI, “Sobre editoriales literarias”, 149.

²⁴ www.desprendimiento.blogspot.ar.

²⁵ Uno de los argumentos expuestos en *Desbunde y Felicidad* consiste en la idea de que si las prácticas de Belleza y Felicidad dejaban caer la escritura (asimilada a una forma de esteticismo), la negatividad del arte quedaba a cargo de la imaginación. Allí, Palmeiro evoca las posiciones de Daniel Link, a quien cita: “para mí no es la autonomía literaria, y ni siquiera la literatura (es decir: el esteticismo), la garantía de la negación (no importa qué forma ésta adopte) sino el acto mismo de imaginar. [...] Porque es capaz de imaginar, la conciencia es capaz de negar el mundo y lo imaginario está siempre habitado por una nada: es la negación libre e indeterminada del mundo, de acuerdo con un punto de vista que implica un compromiso con lo existente. El arte no hace sino actualizar el acto imaginante (la experiencia), proponiéndose como un análogo material (no la representación) de ese acto o experiencia” (LINK, *Fantasmas*, 347).

de Facu al Caribe—, el ejercicio se limita a una nueva incursión en el “delirio” airiano -solo que Aira es siempre un escritor hiperliterario—.

Conclusión

Los transmisores, si algo comparten con los cómicos de la lengua, es una especie de común desesperación: es la desesperación, la ansiedad del que aguarda, en el taller literario, la palabra del otro sobre lo escrito como si su vida dependiese de ello; la del que no busca en la vida otra cosa que las fuerzas necesarias para escribir; la del que sube a su blog todo lo que escribe, y lo hace en un gesto de comunicación desesperada. La desesperación del que publica cientos de fragmentos de textos abandonados y acumulados a lo largo de años de escritura, como “breves inscripciones adventicias y desesperadas”. La desesperación, la exasperación, la impaciencia del que de modo obstinado resiste a la maquinaria que separa, para decirlo otra vez con James, la “sublime economía del arte” del “espléndido desperdicio de la vida”.²⁶

Pero la forma-de-vida, entendida como una búsqueda de anudar vida y forma (o dicho de otro modo, de resistir a la operación política de su separación) adquiere en estos libros figuras muy diversas, las figuras de dos comunidades. Una, la de Chitarroni, inclinada a la facecia erudita de los literatos, es paradójica pues se sustenta en la transmisión de lo intransmisible. A la otra, expuesta y orientada por su propio movimiento fuera del libro, la mueve su propia pulsión de comunicación. Entre ambas, entre los cómicos de la lengua y los transmisores, se extiende una nítida distancia de lenguaje, y en esa distancia se aloja una de las preguntas que nos formula de manera insistente la literatura. ¿Es posible construir una forma-de-vida, una *biographia literaria*, con las sintaxis de la transparencia, con los lenguajes fluidos, delgados y “sin paradoja” de la contemporaneidad? ¿O bien se impone sustraer las palabras a una docilidad de comunicación que los dispositivos biopolíticos no dejan de usar a su favor? Claro que la transparencia, a veces resultado de alambicados procesos de reescritura, puede ser endiabladamente indócil, ya que en muchos casos los sentidos que parecieran entregarse del modo más pleno encubren ambivalencias irresolubles, y como una especie de disimulado hermetismo. Pero también es posible que la escritura se esfume sin atenuantes,

²⁶ JAMES, *Critical Prefaces by Henry James*, 120 (la traducción nos pertenece).

y entonces la separación entre *vita quam vivimus* y *vita qua vivimus* se perfecciona con renovada sutileza.

Esa separación –decíamos al comienzo de este trabajo– Giorgio Agamben la encuentra en las narraciones de James, nada menos que el “escritor de los escritores” según Luis Chitarroni. En 1908, James publica *Los embajadores*. En esa novela, una rica dama estadounidense envía a París un “embajador”: Lambert Strether. Su misión: rescatar al hijo de la adinerada señora, el joven Chad Newsome, de las garras de una perversa mujer parisina y del grupo de amigos con los que ha estado involucrado desde hace ya algunos años. Al llegar a Francia, el embajador encuentra un Chad cambiado, alguien más civil, más intelectual que el muchacho que había conocido en América. Los años europeos, la comunidad de la que Strether viene a arrancarlo, le habían dado al joven una posibilidad preciosa: la de construir una forma-de-vida. Ahora, el embajador debe destruirla. ¿Con qué objeto? Si se piensa que el destino que aguarda al joven en los Estados Unidos es nada menos que el trabajo en el “arte de la publicidad”, pues “la publicidad, trabajada científicamente, se presentaba como una poderosa novedad”,²⁷ podemos olvidar que más de un siglo nos separa de esa novela y comprender que esta ya formaba parte de nuestra época, donde las técnicas publicitarias del mercadeo y de la comunicación extienden su supremacía sobre las comunidades y sobre los lenguajes contemporáneos, incluido, en buena medida, el de la Literatura.

Bibliografía

Fuentes

- CHITARRONI, LUIS: *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa*, Buenos Aires: Interzona 2007.
- JAMES, HENRY: *Los embajadores*, Barcelona: Montesinos 1981.
- SOTO, FACUNDO: *Taller literario*, Buenos Aires: Blatt & Ríos 2013.

Literatura crítica

- AGAMBEN, GIORGIO: *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV,2*, Vicenza: Neri Pozzi 2014.

²⁷ JAMES, *Los embajadores*, 280.

- AGUILAR, GONZALO: “La curiosidad lúcida (entrevista a Beatriz Sarlo)”, [<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=283> (última consulta el 17 de mayo de 2016)], s/p.
- CHITARRONI, LUIS: “De la novela al mito: el sentido de un comienzo”, Juan Pablo Dabove/ Natalia Brizuela (eds.): *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires: Interzona, 2008, 95-105.
- CHITARRONI, LUIS: “Lírica asimetría”, *Cuadernos LIRICO* 13 (2015), [<http://lirico.revues.org/2168> (última consulta octubre de 2016)], s/p.
- GAGO, VERÓNICA: *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires: Tinta limón 2015.
- JAMES, HENRY: *Critical Prefaces by Henry James*, Nueva York: Charles Scribner's Sons 1962.
- LINK, DANIEL: *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia 2009.
- LUDMER, JOSEFINA: “Literaturas post-autónomas”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura*, 17 (2007), 6.
- MOSCARDI, MATÍAS: “La edición como transparencia: el caso de Belleza y Felicidad”, *Cuadernos LIRICO* 13 (2015), [<http://lirico.revues.org/2090> (última consulta octubre de 2016)], s/p.
- PALMEIRO, CECILIA: *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires: Blatt & Ríos 2011.
- ROSENTHAL, OLIVIA/ LIONEL RUFFEL: “Introduction: la littérature exposée, les écritures contemporaines hors du livre”, *Littérature* 160 (2010), 3-13.
- TAYLOR, CHARLES: *Modern Social Imaginaries*, Durham and London: Duke University Press 2004.
- VANOLI, HERNÁN: “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura”, *Nueva Sociedad*, 230 (2010), 129-151.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Crítica 2010.