

PULSIONES DE EXPERIENCIA: LO PRESENTE Y LO DOCUMENTAL EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Esteban Dipaola*

María Gerzovich**

Resumo: El artículo propone pensar las características de la literatura argentina contemporánea, desde tres ejes conectados: a) literatura presente; b) literatura documental; c) temporalidad y generaciones. El objetivo central es analizar los cambios en el campo literario y el registro no representacional que la literatura tiene en la actualidad. Para ello, se postula que la literatura es postautónoma y sus dimensiones son la postproducción y lo transmedial, además de intertextual, así como un trabajo sobre lo ficcional sin pretensiones de inscribirse en una concepción realista ni bajo un índice de verdad, así la literatura argentina contemporánea aborda lo que se denomina un narrativismo pulsional de la experiencia. Para comprender esto se toman algunas novelas recientes y se muestra que los escritores componen una generación que remite insistentemente a la década del 90 para moldear sus narrativas, construyendo de ese modo la intimidad y afectividades de sus propias experiencias.

Palavras-chave: Literatura presente. Documental. Experiencia. Postautonomía. Generaciones.

“la literatura finge lo que de veras siente”

Ana Cristina Cesar

INTRODUCCIÓN

Uno de los interrogantes que atraviesa a la literatura desde su concepción es qué atributos la singularizan y especifican como objeto. Esta pregunta por los contenidos susceptibles de la investidura literaria es una inquietud que se formula y responde conscientemente en la modernidad, comprendida en su sentido laxo. Así, la institucionalización y canonización de la Literatura sintonizaron con el movimiento secularizador del período. No obstante, a partir de las décadas del 60' y 70' del siglo pasado, la literatura comienza a mostrar signos de resquebrajamiento de su identidad fundante y luego de este momento crítico, emerge, ya en el segundo milenio, bajo nuevas configuraciones.

En tal aspecto, las nuevas tecnologías y las redes sociales de expresión han sido decisivas para el descentramiento de la literatura como objeto. Con una incidencia directa en los soportes y tópicos de lo literario, han compuesto una organización abierta que prescinde de las rigideces del canon y de su medio específico, enfocando, en cambio, transmedialidades y registros disímiles: sonoros, escritos y visuales.

* Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires - UBA. Profesor regular en la misma institución. E-mail: estebanmdipaola@gmail.com.

** Estudiante de la Licenciatura en Sociología de la Universidad de Buenos Aires.

El presente artículo pretende trasladar esta pregunta disparadora -¿qué es lo propiamente literario?- a la contemporaneidad y profundizar en una comprensión de la literatura actual, o presente como la llamaremos de aquí en más. Para ello, ciertos despliegues y producciones de la literatura argentina de los años 2000 resultan sintomáticos y serán referentes continuos de nuestra indagación. El corpus se constituye a partir de obras literarias de escritores y escritoras argentinos desde mediados de la década del 2000 hasta la actualidad, pero no prescinde de las referencias literarias de la década del noventa en Argentina. Esto último encuentra su justificación por un doble motivo: en primer lugar, la literatura de estos últimos años mantiene un constante enlace referencial con la década del noventa.¹ En segundo término, porque en los años noventa comenzó a configurarse el ejercicio de una modalidad narrativa que perdura y se reinventa.

Con este recorte espacio-temporal, esto es, el presente de las prácticas literarias argentinas, se proponen tres ejes conceptuales íntimamente entrelazados. En primer lugar, el concepto que aquí llamamos como *literatura presente*, nos permite aprehender las modalidades narrativas como aquellas que producen la propia experiencia en la escritura, a la vez que asientan una tensión con la contemporaneidad. En contraposición con lo que podría llamarse literatura actual, que acota el concepto a su recorte temporal, literatura presente articula tiempo y experiencia. Dando un paso de mayor especificidad y como segundo eje de análisis, suscitara nuestra atención la tendencia de repliegue de esta literatura presente sobre la modalidad de *literatura documental*. Desde ese punto, abordaremos una tercera dimensión que singulariza la experiencia de la literatura presente a partir de una constante *referencia generacional*, que sitúa al imaginario construido alrededor de la década del noventa como término, marca y huella de necesaria referencia para estas escrituras.

INESPECIFICIDADES DE LO LITERARIO

La generalización y difusión de las nuevas tecnologías plantean un serio desafío para la identificación y delimitación del soporte de lo propiamente literario así como hacen tambalear los contenidos que puedan prestar llamarse *literatura*. Este desajuste de las definiciones tradicionales de la literatura como objeto tampoco deja intacta la relación que ésta establece con la realidad.

Ahora bien, retomando esta idea de la relación entre una literatura presente y nuevas tecnologías, en primera instancia es conveniente la pregunta sobre la propia categoría de nuevas tecnologías. Es posible pensar que toda tecnología en algún momento fue nueva: la cámara fotográfica en su momento era una nueva tecnología y modificó importantes aspectos de la experiencia social. La novedad que introducen las tecnologías de la contemporaneidad se sitúa sobre la posibilidad de realizar variadas tareas desde un mismo dispositivo, lo que suele llamarse *multitasking*. Esta condición

¹ Podemos considerar bajo la forma de hipótesis que esto se debe a que los escritores actuales son aquellos que durante los años noventa fueron adolescentes o jóvenes estudiantes y consolidaron su formación y educación sentimental durante esa década.

de estar en todo inaugura nuevas posibilidades de *ser* literatura y, a su tiempo, cuestiona sus tradicionales modos de ser. Hoy podemos escribir literatura y hacer un llamado o ver una película en el mismo artefacto tecnológico, y eso permite la pregunta sobre el descentramiento de lo literario y sobre su inespecificidad, porque incluso puede ser indistinguible cuáles de esas producciones e intervenciones son singularmente literatura. Como sugiere Luz Horne (2011), la pretensión de la literatura de producir discontinuidad involucrándose con diferentes tecnologías, no es algo novedoso y ya formó parte de la época de las vanguardias, pero lo que sí se modifica es que ahora “la discontinuidad es vista como un ajuste del realismo a su propia contemporaneidad y el resultado de un cambio percibido en la temporalidad” (*ibid*, p, 107).

Así, la literatura compone nuevas topografías sensibles y en ello reside su vínculo con la experiencia. No se trata de una representación de una experiencia ajena, sino de los modos de producir aquello que Jacques Rancière (2009) llamó “divisiones de lo sensible”. Ese es el conjuro estético que provoca este tipo de literatura que no se ajusta a formaciones autoevidentes.

De esta manera, la literatura presente se despliega sobre un borde intersticial desde el cual deviene mundo. No decimos con esto que la literatura hace un mundo ni que lo representa, sino que se compone conjuntamente con él, con prácticas y experiencias que transforman el campo de lo literario. Así se despliega una dimensión performática de la literatura porque con su intervención en el mundo produce condiciones de presencia en lo real.

Entonces, con la literatura presente, y a partir de las nuevas tecnologías y del surgimiento de las redes sociales, se concreta una transformación profunda de las nuevas escrituras y de las lecturas. En la actualidad, es frecuente la circulación de una idea de sentido común acerca de que se lee menos, cuando en verdad la tendencia es la lectura permanente y la escritura constante.² Asistimos a modalidades de socialidad que se definen por performatividades de lo escrito y de lo leído, es decir, estamos constantemente impregnados de lectura y de escritura, y eso constituye una nueva hermenéutica que altera el panorama de lo literario.

En buena medida ocurre que todavía en determinados circuitos se insiste con la visión de “La Literatura” como algo cerrado, con sus normativas propias y definidas que deben seguirse con rigidez. Pero, precisamente, “solo si se identifica la cultura literaria con su delimitación segregacionista es que se puede hablar de crisis de la literatura” (SCHAEFFER, 2013, p. 17). En todo caso -continúa el mismo autor- habría que hablar “de la crisis de los *estudios*, y no de las *prácticas* literarias” (*ibid*). Debe admitirse, entonces, que si la sociedad actual no es la misma que aquella que canonizó una alta Literatura, y que asistimos en nuestra cultura a procesos de desinstitucionalización de las representaciones que operaban sobre las normas de subjetivación, lo mismo debe analizarse en un panorama literario que, ante tal evidencia, ya no puede circunscribirse a un régimen de enunciación que la nomina de manera cerrada, institucional y universal.

² Otra respuesta que suele proponerse es la aceptación de que efectivamente en el presente se lee más que antes, pero que los modos de lectura y las nuevas tecnologías afectan de negativa manera la literatura, debido a lo cual lo que se escribe no posee el valor literario que sí se percibía en épocas anteriores.

DERIVAS DE LO ESCRITO: ALGUNAS NOTAS SOBRE LITERATURA PRESENTE

LITERATURAS POSTAUTÓNOMAS: LA CRISIS DE LA LITERATURA REPRESENTACIONAL

Aquella literatura canónica e institucional se constituía a partir de una necesaria diferenciación y contraste con su otro, la escritura vernácula o popular considerada baja literatura, pero principalmente se instituía como Literatura que en su carácter de universal y trascendentalmente normativa se pretendía como identificada con una lógica de verdad específica. Era una literatura cuya relación con el realismo estaba sostenida en el carácter verídico de su escritura sobre lo real. Esto significaba que la condición realista se identificaba con la forma representacional: la realidad debía ser representada y el carácter de esa representación era la condición de verdad necesaria para otorgar significado a la ficción. El modelo tradicional de la literatura proponía un sistema de ficción regulado por su relación con una verdad aportada por la realidad, y en esa relación con lo verdadero justificaba su autonomía y su “crítica social”.

Esta concepción de Literatura bautizada en singular y en mayúscula atraviesa una metamorfosis en su nombre y concepto, por lo cual consideramos, en la actualidad, más indicado nombrarla en plural y en minúscula bajo la forma de literaturas postautónomas. Este concepto, remite tanto a la definición amplia de Néstor García Canclini (2010), cuando formula que todo el campo artístico y cultural, en general, hoy tiene una relación inmediata o inminente con la experiencia, pero también atendiendo a la definición más específica para la literatura que aportó Josefina Ludmer (2007). Esta categoría, nos permite abordar la literatura presente desde otro cáliz. En términos de Ludmer:

En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria (y que llamamos postautónomas) puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la “literatura pura” o la “literatura social” o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad (histórica) y ficción. No se puede leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian (LUDMER, 2007, s/p).

Esta pérdida de autonomía y la consecuente desdiferenciación de sus esferas, en el caso de la literatura, emergen como una disputa con el carácter de identidad de lo real y de universalidad de lo verdadero. Para las literaturas que fabrican presente el proceso de escritura es una permanente puesta en operación de la verdad donde la distinción entre ficción y realidad pierde su sentido. En este contexto, lo real es puesto en riesgo, porque para producirlo hay que destituirlo, despojarlo de sus referencias esencialistas.

Según Ludmer, la literatura postautónoma pone en crisis los pares dicotómicos de la tradición literaria: realidad/ficción; buena/mala literatura; economía/cultura, en suma,

literatura/no literatura. La caracteriza como escrituras diaspóricas que no permanecen en ningún lugar de los pares opuestos, sino que mantienen una relación ambivalente con ambos y, a su vez, trabajan con realidades que ya no pueden ser representadas y que son del orden del acontecimiento. La literatura y la historia son parte de una misma cosa. En palabras de la autora:

“La realidad cotidiana” de las escrituras postautónomas exhibe, como en una exposición universal o en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos. Absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente. Una ficción que es ‘la realidad’. Los diferentes hiperrealismos, naturalismos y surrealismos, todos fundidos en esa realidad desdiferenciadora, se distancian abiertamente de la ficción clásica y moderna (*ibid*).

De esta manera, la literatura presente en su condición de postautonomía y desentendiéndose de las divisiones pasadas, avanza sobre un “giro performativo” que indica una producción de la experiencia. La literatura produce lo real bajo efectos de ficción y ya no de verdad. En ese sentido, es una literatura que no comulga con la representación y, contrariamente, la excede permanentemente en esa singular producción de la experiencia.

LA LITERATURA PRESENTE Y LA POSTPRODUCCIÓN

En relación con la postautonomía, puede hablarse también de una literatura como “postproducción”, término propio de las estaciones de edición, pero que Nicolás Bourriaud (2007) reintroduce como categoría analítica para pensar el arte en el presente. La “postproducción” permite pensar líneas de montaje que fluctúan de un espacio a otro distinto, abriendo la dimensión de una cultura del uso y de la actividad que conforma modalidades colectivas de apropiación narrativa. De este modo, la postproducción identifica metamorfosis de los objetos y de los relatos según las coordenadas del espacio y las trayectorias. Es un complejo de significaciones que no pueden reducirse a una unidad, y es por esto que toda literatura es transmedial, lo que indica que no está sobredeterminada por el medio, pero que además puede adquirir significados disímiles según sus condiciones de expresión y lectura. En la postproducción el escenario es móvil y constituye cartografías variables. Como afirma el mismo Bourriaud:

Al manipular las formas disgregadas del escenario colectivo, vale decir, no considerándolas como hechos indiscutibles sino como estructuras precarias de las que se sirven como herramientas, los artistas producen los espacios narrativos singulares cuyas puestas en escena constituyen sus obras. Es el uso del mundo lo que permite crear nuevos relatos (...) los artistas de la postproducción no hacen diferencias de naturaleza entre su trabajo y el de los demás, ni entre sus propios gestos y los de los observadores (BOURRIAUD, 2007, p. 55).

Se muestra como una categoría que permite reflexionar sobre lo que aquí denominamos literatura presente, porque da cuenta de transmedialidades e

intertextualidades permanentes que caracterizan a estas literaturas. Además, es una categoría que conjugada con la propia de postautonomía, nos indica una forma similar de apropiación de las relaciones entre los relatos literarios y la experiencia o las modalidades de socialidad contemporáneas.

Esa noción de postautonomía analizada desde este lugar posibilita articular la distancia entre lo real y la ficción. Esto, de algún modo, nos devuelve a un problema que ha transitado la literatura desde siempre y que ya remitimos aquí: el problema de la representación.

LITERATURAS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS: TEMPORALIDAD Y EXPERIENCIA

En este tránsito de la Literatura canónica hacia las prácticas literarias diaspóricas del presente, o como decidimos llamarla aquí, literatura presente, los modos de producción, circulación y recepción no son inmunes a este proceso. La incorporación de las nuevas tecnologías y redes sociales de expresión ha sido drástica, dejando una marca indeleble sobre las formas de la literatura.

En esta línea, puede identificarse a una generación de escritores jóvenes -tienen entre 30 y 40 años-, cuya literatura constituye necesariamente una experiencia y dimensión transmedial, esto es, una literatura que se sitúa sobre los cruces, intersecciones y superposiciones entre soportes analógicos y digitales, y que está expresada entre diferentes medios y redes, en un plano de conexiones múltiples, lo que a su vez redefine sus formas y lenguajes.

La particularidad de esta generación de escritores puede pensarse a partir de diferentes aristas. Una de ellas es su pasado adolescente en la década del 90 en Argentina y una educación sentimental y sensibilidad propias de la época, pero también puede pensarse que es la primera generación que se desplaza del libro y el papel al blog y al word, retornando sobre el libro, pero con una experiencia digital incorporada. Así, se constituye una escritura despojada, que pone en emergencia únicamente el discurso de lo que quiere decir exponiendo, al tiempo, los dispositivos y soportes desde los cuales produce la enunciación.

De este modo, estas prácticas literarias introducen modalidades de escritura y lectura de *post*, una “economía narrativa”. Es en este cambio de formato que la Literatura se despoja, se vacían su sentido y significados. El significante se pliega y fabrica sobre el presente.

TRANSMEDIALIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN LAS PRÁCTICAS LITERARIAS

Resulta importante para pensar la postautonomía y la postproducción como características de la literatura presente, la referencia a ese contexto de una literatura que se forma en los espacios e intersticios de la circulación a través de redes sociales y en el

marco de una transmedialidad constante. La postautonomía tiene que ver con la fluidez del texto literario, cuyo soporte es, precisamente, la misma circulación del texto y, al propio tiempo, con una permanente intertextualidad, donde la literatura va recorriendo y ejecutando trayectorias entre la música, las muestras contemporáneas de arte, o también el linkeamiento permanente (esa forma digital de la intertextualidad). Asistimos a la lectura de textos literarios en los cuales, por ejemplo, se remite a enlaces de YouTube y que, en ocasiones, es necesario mirarlos para comprender ciertas lógicas argumentativas. En definitiva, somos contemporáneos de una época producida sobre la amplitud de la intertextualidad y una literatura del hipervínculo. Esto no equivale a decir que la literatura es el “discurso social” (ANGENOT, 2010)³ de nuestro presente, porque en todo caso debemos entender esa idea de discurso social, precisamente bajo la lógica intertextual. Entonces, ya no es la literatura, sino su estar intersticialmente en distintos espacios lo que desarrolla la praxis discursiva. En línea con Roland Barthes (2014) es posible argumentar que la literatura presente compone y atribuye una nueva erótica del texto. En la actualidad se trata de una erótica inscrita performativamente en la experiencia: la literatura vuelve más real el mundo a condición de afectarlo como ficción.

Por ello, con la literatura presente se disponen las condiciones de otra organización de lo sensible (RANCIÈRE, 2009), que hace tambalear las condiciones de pertenencia, especificidad y autonomía del edificio tradicional de la literatura. Se trata como también expone Florencia Garramuño: “de una intensa expansión de su campo o medio específico”, lo que equivale a decir “exploraciones literarias que establecen puntos de conexión y fuga entre ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como con el ensayo y lo documental” (GARRAMUÑO, 2015, p. 13). Todo esto significa una ampliación de “las maneras de habitar el mundo” (*ibid*, p. 14) que esta literatura presente tiene como forma de exceder siempre los límites y las clausuras, produciendo experiencias en permanente reinención. Una nueva geografía afectiva (ANDERSON y HARRISON, 2010) que no viene a dar cuenta de una representación, sino de lo que desplaza el orden representacional. De otro modo, García Canclini entiende todo ello como parte de un proceso, y dice:

me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos* hasta llegar a *insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética* (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 17, cursiva original).

La intertextualidad, entonces, funda una relación de tipo precaria con los soportes, permitiendo el traspaso y las combinaciones múltiples en cualquier instante. Es, como sugiere también Garramuño, una literatura de la “no pertenencia”, de “lo impropio”, o,

³ Marc Angenot entiende al “discurso social” como la totalidad de lo dicho y escrito en una sociedad durante un período de tiempo determinado. Así, todo discurso social es un entramado complejo de interdiscursividades que conforma un espacio hegemónico y homogeneiza a la sociedad como un todo (ANGENOT, 2010).

agregamos, de los infinitos recomienzos: “una desapropiación de la especificidad, por lo tanto, caracterizaría a estas prácticas de la no pertenencia” (GARRAMUÑO, 2015, p. 41).

EL GIRO AFECTIVO EN LA LITERATURA PRESENTE

Siguiendo este recorrido por las escrituras que producen experiencia y presencia, es necesario colocar el foco sobre el “giro afectivo” que trastocó toda estética, cuando menos, la literaria. Si es cierto que la literatura fue marcada desde los años 2000 por un giro afectivo, en buena medida, se gestó por una proyección intimista de la literatura. Narrar la intimidad significó también producirla como experiencia, y en esa clave es que debe leerse la literatura argentina de esos años.

En este aspecto, lo afectivo de la experiencia estética que brinda la literatura es condición de forma y contenido a la vez: no solo se expresa una relación afectiva con la experiencia narrada, sino también con la condición del narrar. En este aspecto que comentamos, la escritora y dramaturga Romina Paula en sus dos novelas, tituladas: *¿Vos me querés a mí?* y *Agosto*, elabora esa intimidad desde producciones afectivas del espacio en que la literatura promueve narrar. En la primera, una estructura de diálogos diacrónicos y en apariencia superficiales configura las relaciones afectivas de jóvenes que cierran su adolescencia y deben confrontar con un mundo que se les aparece y del cual no tienen precisa dimensión. Los diálogos evocan, así, una experiencia de intimidad que se compone con la complicidad y vivencia del otro. Por su parte, *Agosto* retoma la figura del diario íntimo, pero esta vez se trastoca en que es un diario contado a su amiga fallecida y de quien deben esparcir las cenizas por un pueblito del sur de la Argentina en el cual crecieron. El retorno de la protagonista a ese pueblo y los recuerdos de su amiga, abren la dimensión de una intimidad y una afectividad que renueva la geografía del lugar desde otras experiencias. El comienzo de la novela introduce ese afecto: “Algo como que quieren esparcir tus cenizas; algo como que quieren esparcirte” (p. 9).

Lo literario en estas obras generacionales trabaja entonces sobre un presente que debe producir constantemente como verdadero, pero que no contiene en sí ningún índice previo de veracidad como sí ocurría en el modelo tradicional de La Literatura.

A su vez, también referíamos antes a la “economía narrativa” frecuente en estas obras, debido, por un lado, justamente a esta dimensión de una experiencia afectiva e íntima que requiere ser gestada, pero no representada, es decir, no situada sobre una forma pura que la contenga y defina a priori, pero, por otro lado y al mismo tiempo, en algunas novelas y relatos las redes sociales como nueva tecnología de enunciación se introducen en el propio texto literario. Si uno piensa, por ejemplo, en novelas como *La Amante de Stalin* de Luz Marus que constantemente remite a los posts de Facebook y Twitter; la escritura de esa novela expresa una lógica estricta de post. Podemos pensar también la novela de Fernando Montes Vera, *La masacre de Reed College*, donde el texto literario atraviesa una serie de mails que circulaban en la masacre en un colegio de Portland en Estados Unidos, pero que además entrelaza figuras documentales sobre las

relaciones multiculturales con registros de farsa que lindan entre lo cómico y el terror en un mundo intempestivo y repleto de monstruos, dando lugar así a una forma documental de la literatura que no puede prescindir de sus fantasías e ilusiones.

Así, tenemos una escritura literaria donde su forma y contenido remiten a estas nuevas tecnologías y redes sociales, pero también estas redes sociales son el medio de difusión de los propios escritores. Esa interacción ya desplaza y desproporciona el gesto de lo escrito, es una alteración de la relación entre la escritura y la lectura ajena a las formas literarias anquilosadas en las viejas determinaciones canónicas y de campo.

LA REPRESENTACIÓN Y EL NARRATIVISMO PULSIONAL DE LA EXPERIENCIA

La literatura presente ha puesto en crisis la idea de representación y, con ello, la noción de realismo pierde también sentido o, al menos, se modifica considerablemente. En la perspectiva que aquí asumimos, resulta más productivo proponer una idea como la de experiencia. La literatura presente remite y es en la experiencia, y a esa relación entre literatura y experiencia la llamaremos *narrativismo pulsional de la experiencia*.

Se trata de una pulsión del texto literario a producir permanentemente los sentidos de la experiencia sobre la literatura. De este modo, este narrativismo pulsional es performativo y trabaja también con lo inverosímil: su producción de la experiencia como algo verdadero es sobre trazas de ficción que provocan la aparición de diferencias insistentes que alejan cualquier representación verídica del mundo. Literatura de sentidos, entonces, que alteran las formas de producción de lo sensible. En Argentina puede representarse esta noción en diversos escritores, pero si tomamos a César Aira y Sergio Bizzio, obtenemos esa dimensión desde las formas de verosímiles que contrarrestan la representación corriéndose todo el tiempo de la posibilidad de remisión a un orden de verdad. Nada de lo que sucede en los relatos de Aira y Bizzio puede ser del orden de lo real, si no es por una pulsión de producir narrativamente la experiencia de lo real. Es el relato el que abre sentidos sobre la realidad y no a la inversa.

Otro modo de ello, ligado a una literatura que emergió en los años noventa en Argentina, es la obra de Martín Rejtman. Aquí una narrativa sórdida y apática interviene los sentidos de la experiencia de esos años, personajes cuya afectividad se configura desde representaciones tribales: skaters, rollers, motoqueros, adolescentes de colegios de educación media o cajeras de supermercado. Por otra parte, una obliteración de la política que solo aparece mencionada sobre el gesto permanente de su ausencia. De esa manera, la literatura de Rejtman abre sentidos de una experiencia como la de esos años en los cuales Argentina parecía suspendida en una insípida nada. En Rejtman, entonces, la literatura provoca imágenes materiales que organizan significaciones documentales, y mediante el trabajo de lo textual desde una “vacuidad semántica” (HORNE, 2011) busca poner sobre el relato el orden de experiencia de una época y una situación. En un cuento del libro *Velcro y yo*, que singularmente se titula “El pasado”, Rejtman describe formas perceptivas de esa década del 90:

Recordar hoy esa época me produce una sensación extraña: yo no estoy ahí, el protagonista es otro. Sin embargo, los recuerdos están tan presentes como el presente (...) Mi nuevo barrio está en transformación constante. Ayer abrieron un supermercado coreano; hoy se roban la parada del colectivo. Cada día cierra un local y abre otro. Lo que más abunda son las cerrajerías. Vivimos bajo el signo del cambio hacia cualquier cosa (p. 25-26).

Entonces, este narrativismo pulsional de la experiencia se compone de estos tipos de escritura atravesados por diferentes tonalidades y medios y que buscan desautorizar o desplazar lo literario como modelo normativo. Podemos explicarlo con referencias de Garramuño:

se diseña un concepto de experiencia alejado de toda certidumbre. Porque tampoco se trata de sustanciar una experiencia primera, corporal y absoluta sobre la que se sostendría una narrativa o se desarrollaría un yo lírico. Resulta imposible asumir el concepto de experiencia como un concepto fundacional a partir de estas lecturas que enfatizan la inconmensurabilidad y la fragilidad de esa noción (GARRAMUÑO, 2009, p. 33).

Si bien la referencia de la autora es para una literatura como la de Ana Cesar o también Clarice Lispector, esa síntesis expuesta para comprender lo narrativo de la experiencia resulta esclarecedora también para la literatura argentina reciente que aquí enfocamos.

A su vez, a partir de esta categoría analítica de narrativismo pulsional de la experiencia, es más preciso considerar el quiebre de la distancia o separación entre la realidad y la ficción. La postproducción y la postautonomía se muestran como nociones articuladas con esta condición y forma de la experiencia que intentamos definir.

En este aspecto, la modalidad intertextual y las transformaciones del sentido organizan una nueva disposición de narrativas; frente a lo cual se nos permite también redefinir una idea que ha sido menospreciada en la tradición literaria en general, que es la idea de tergiversación. Esta noción de tergiversación resulta útil en los tiempos actuales para pensar ese tipo de literatura que busca decir de otro modo, pensar una literatura del *cover*, por ejemplo, es decir, tomar textos literarios ya escritos y reescribirlos procurando hacer otro tipo de textos y reversiones o tergiversaciones a partir de nuevas escrituras.⁴ O también, su otra forma, elegir canciones que puedan ser reescritas, esto es, postproducidas como relatos literarios.⁵

ÓRDENES DE FICCIÓN Y PRODUCCIÓN DE VERDAD:

⁴ En el año 2013 en Argentina, la editorial Pánico el pánico editó una compilación de cuentos que se tituló *Nunca menos. Covers de la literatura argentina*, donde distintos escritores reversionaban obras clásicas de la literatura nacional. Así aparecía una versión de *Facundo*, el libro clásico de Domingo Sarmiento y que se considera en buena medida fundador de la literatura nacional. En esta versión el caudillo Facundo Quiroga es un militante de la comunidad gay que emprende una lucha por el matrimonio igualitario en Argentina. De esta manera, se inauguran otros modos afectivos de inscribir la literatura en las experiencias y contextos del presente.

⁵ Tomando este aspecto, Jean-Marie Schaeffer (2013) dice que la literatura, en realidad, siempre estuvo involucrada con otras disciplinas artísticas y ofrece como ejemplo una modalidad de literatura propia de los jóvenes de los años setenta y ochenta que era, justamente, la música y sus letras.

LA LITERATURA PRESENTE Y SU COMPOSICIÓN DOCUMENTAL

En términos generales, hasta aquí indicamos una exposición acerca de las características que definen una literatura presente. Es necesario continuar el análisis con el abordaje de las inscripciones de una forma de registro documental que es propio de este tipo de literatura.

Con literatura documental definimos el campo de producción de la experiencia presente en el propio texto literario, buscando pensar la experiencia como expresión y enunciabilidad de una época, y, justamente, si atendemos a ese sentido se evidencia que la literatura documental es algo completamente distinto a lo que clásicamente conocemos como narrativa histórica o realismo histórico.

Para aportar mayor claridad, nos proponemos afirmar que la literatura documental trabaja con los órdenes de ficción del tiempo presente y, en tal aspecto, produce uno de los posibles relatos sobre la temporalidad. La literatura documental es la que ubica definitivamente en crisis la representación dicotómica de lo real y la ficción.

Aunque el marco de trabajo haya sido la cinematografía es valioso retomar el análisis de Jean-Louis Comolli (2007), cuando explica que el cine, y más todavía el cine documental, está obligado a poner a riesgo lo real, lo que quiere decir que está obligado a producirlo todo el tiempo como ficción, organizar lo real como una ficción. En ese sentido, la literatura documental se inscribe de lleno en las narrativas pulsionales de la experiencia: pues es la pulsión de narrar una experiencia para producirla, ofrecerla como valor de ficción y, emergente como relato, referirla como documento de una época.

Entonces, la literatura documental aborda el principio de poner lo real en riesgo. Y al mismo tiempo la literatura documental, a diferencia de la literatura del yo de los años noventa, trabaja más sobre las biografías, es decir, la multiplicidad de experiencias narrativas que un yo puede tener, pero no simplemente para indicar que el yo es algo múltiple. Si las literaturas del yo, procuraron correrse del esencialismo y centralismo del yo, mediante estrategias narrativas que lo desplazaban constantemente, en la literatura documental se tiene por objeto que tal descentramiento sea una apuesta narrativa por el carácter no real de ese yo. Es lo real como imposible, el documento de una realidad que solamente puede gestarse como experiencia de ficciones. De esa manera, el yo que aparece es el que se lee en Facebook, el de Twitter, el yo narrador en múltiples dimensiones que construyen las diferentes narrativas del yo, pero como una imposibilidad de representar lo real. Así, el narrativismo pulsional de la experiencia propio de la literatura documental deviene tramas móviles de significados y performatividades que ponen en crisis su relación con lo verdadero. Ana Cristina Cesar en *El método documental* (2013) lo sintetiza de la siguiente manera:

Mucho más que “intertextualidad”. O un método documental de lo imposible: cuando uno escribe siempre hay una historia que no puede ser contada, que es básicamente la historia de nuestra intimidad, nuestra historia personal. Eso no puede ser contado. Si uno consigue contar su historia personal y transformarla en literatura ya no es más su historia personal, ya cambió (*ibid*, p. 16).

La literatura documental en Argentina tiene una referencia muy marcada hacia la década del noventa, como por ejemplo *El amor nos destruirá* de Diego Erlan, *Los años felices* de Sebastián Robles, la ya mencionada *Agosto* de Romina Paula, *Pinamar* de Hernán Vanoli, *Los años que vive un gato* de Violeta Gorodischer, *El invierno con mi generación* de Mauro Libertella, etc. Todas esas novelas o sitúan lo narrado directamente en los años noventa en la Argentina, o se prestan a referirlos constantemente como ejercicio de una memoria inevitable y que retorna como un peso.⁶ Sucede también dentro de la dramaturgia, con obras como *El pasado es un animal grotesco*, de Mariano Pensotti. Podemos inscribir como ejemplo un fragmento de *Agosto*, en el cual se sintetiza este carácter pulsional de la década del noventa para esta literatura:

Son los noventa, sos vos. Adolescentes en los noventa, el siglo veintiuno ya nos encuentra ridículos, nos descarta. Así que los noventa con algo de los ochenta, el rebote tal vez, es lo que nos constituye. Y de los dos mil o el dos mil, nunca sé cómo se dice, supongo que los dos mil porque el sería el año dos mil, así que de los dos mil vos, en esta euforia, con Juli, con el sur, con el frío, con el alcohol, con la década, la pasada, la que nos configura, pienso en vos (p. 154).

En su condición de registro, la literatura documental remite a un modo de la experiencia y lo hace advenir al presente en todas sus resignificaciones, entre las nuevas disposiciones de la mirada. En esa disposición de las tramas ficcionales que registran las valoraciones de una determinada época, la literatura documental construye también su escritura, es decir, una narrativa que hace venir, producir el acontecimiento de una lectura que comprenda que el registro de una historia, de una época, de unos hechos, etc. pone en obra una modalidad de lo verídico que solo puede ser comprendido en un orden de ficciones; y eso es producir la experiencia narrativamente.

Sergio Chejfec en su ensayo “Fábula política y renovación estética” (2001) introduce la idea del “naturalismo conceptual” para referir a esta literatura que ya no puede inscribirse en el realismo social, pero continúa su preocupación referencial con la experiencia. Si anteriormente la literatura indagaba en las profundidades para perseguir el sentido, ocurre que el presente se compone de sentidos diversos pero todos sobre la superficie. Para Chejfec esto hace que los lenguajes y los objetos estéticos tomen como referencia lo más llano de la experiencia, pero que, al tiempo, esos objetos y lenguajes se tornen volátiles, porque el sentido ya no puede ser aprehendido.

Por eso la literatura documental se constituye desde una retórica performativa, pues busca registrar el hecho, pero su condición singular de registro determina a producir ese hecho. Lo que en referencia a la literatura de Bellatin, Chejfec menciona como “un fragmento de realidad anterior al sentido” (CHEJFEC *apud* HORNE, 2011, p. 115).

⁶ Puede mencionarse también la novela de Matías Pailos, titulada *Como no hablar de mí* y editada en 2011 por la editorial Pánico el pánico, donde el autor no solo toma la década del noventa como referencia, sino que además busca descifrar los tópicos lingüísticos a través de los cuales la literatura que emergió en la época se definió como autorreferente haciendo foco en la figura del yo.

Así, la literatura documental se sitúa sobre el margen de verosimilitud que instituye “una suerte de ‘imagen hecho’ que, en un instante, traiga la presencia real de lo expuesto” (HORNE, 2011, p. 116). Este tipo de literatura, entonces, se concreta entre lo que esta misma autora entiende como una disposición del límite y un orden de lo indecible:

lo que me interesa destacar aquí es que en el señalamiento del límite no hay un gesto meramente negativo, sino que la apropiación del procedimiento -la desestabilización, la imitación de la lógica de la imagen y la simulación del efecto indicial- se utiliza, precisamente, para encontrar un modo diferente de decir o mostrar algo del mundo extratextual. Los textos hacen como si pudieran nombrar algo de lo experiencial, lo corporal o material que no se puede decir con palabras de un modo directo. En este sentido, es como si los textos se preguntaran una y otra vez cómo habla el mundo (*ibid*, p. 118).

Esto que identifica Luz Horne aparece muy singularmente en la literatura de Sergio Chejfec. Por ejemplo, en *Los incompletos* (2004) la novela desenvuelve una reflexión sobre la textura de los papeles y sobre las huellas que el trazo escrito deja sobre la hoja en blanco. Chejfec construye así un sistema de señales, que dan forma a una topografía literaria de la experiencia. Es una literatura documental por su trabajo con las huellas presentes y con una indicialidad que promueve retener algo de la materialidad del mundo y de los afectos sensibles: “los textos pretenden que el lector pueda ver, oler, palpar u oír lo que sucede en las tramas” (HORNE, 2011, p. 119-120).

Entonces, lo que la literatura documental consagra es la desestabilización de la literatura propiamente dicha. Al deshacerse o extinguirse el límite que separaba la literatura y el mundo, así como también la frontera que distinguía la literatura de otras artes y campos de significación -por ejemplo lo visual-, la literatura se convierte en algo sobre lo cual la experiencia siempre traspasa. En otras palabras, literatura y experiencia se vuelven permeables ejercitando una pulsión a narrar(se).

LA LITERATURA DOCUMENTAL: LAS CONDICIONES GENERACIONALES Y LA TEMPORALIDAD

En el contexto de esas significaciones de la literatura documental, aparece la idea de temporalidad, esto es: una literatura de las biografías, pero devenidas en relatos que producen las ficciones de esas experiencias, y donde la década del noventa se presenta como pulsión o, incluso, como ese real a descifrar, como una peculiar insistencia narrativa.

En tal sentido la literatura presente se vincula también con un relato generacional que se distancia de los relatos generacionales anteriores. En la literatura anclada en la pulsión o referencia a los años noventa, el relato generacional busca producir el acontecimiento, provocar el advenimiento de lo otro y con esto hacer acontecer lo político como tramas documentales que inventan épocas. Esta literatura, además, elabora las políticas y los relatos de una generación, pues cuando es pulsión de los noventa, por esto mismo, es un documento de las narrativas de nuestras vidas y

experiencias actuales. Autores como Enzo Maqueira en su novela *Electrónica* o Gonzalo Unamuno con la propia *Que todo se detenga*, abordan el documento de la vida post años noventa componiendo una fresca mirada acerca de los años kirchneristas,⁷ inventando las tramas ficcionales de un documental en el que los personajes pasaron la adolescencia y se encontraron una década distinta, vivida entre fiestas electrónicas y drogas variadas, pero también en la consolidación de parejas, amores, etc. que cuando llegan los 30 encuentran su término, pero también las dudas de esa vida. En *Electrónica*, por ejemplo, Maqueira asume una voz femenina en crisis con su vida, y corre el registro del yo al de una segunda persona del singular que incita una reflexión generacional por parte del lector. El efecto es que estamos todos diciéndole a esa mujer de ya más de 30 años que algo anduvo mal, y en ese efecto nos lo decimos a nosotros también, recuperando así un índice de experiencia que nos corresponde como generación.

Se configuran, de ese modo, tramas de experiencias generacionales que transforman el ejercicio mismo de la lectura. Pues se trata de cómo aproximarse y ver allí dónde estamos ahora componiendo eso como una operatoria de verdad. Por esto, esa literatura documental aborda un real siempre en riesgo: lo produce, pero también se confunde y se disemina entre él.

CONCLUSIONES

La reflexión sobre la literatura presente que aquí emprendimos procuró, de una parte, comprender recorridos y nuevas singularidades y sensibilidades que una literatura tal evoca para narrar las experiencias que nos constituyen en nuestros rasgos de subjetividad e intimidad. También, de otra parte, señalar los registros transmediales que obligan a pensar en lógicas cruzadas de medios y artefactos sobre los que circula esta literatura y, además, su carácter documental. Aquí el documento no funciona como testimonio de la realidad ni como narrativa de sí, sino que, como se expuso, está en relación con ese narrativismo pulsional de la experiencia que hemos definido para dar cuenta de aproximaciones ficcionales a las producciones de las formas íntimas en que se presentan las temporalidades y referencias generacionales de este tipo de literatura.

Las características sobre la temporalidad y lo generacional no pretenden, entonces, definir una nueva clausura, sino montajes y significados que perviven entre los relatos literarios de algunos escritores jóvenes. A modo de ejemplo, las referencias permanentes de Romina Paula a bandas de rock y canciones de la década del noventa, así como también a películas de esa misma década, aparecen como índices de intertextualidad entre la música y la literatura, pero también como esa pulsión o insistencia a narrar la experiencia íntima a partir de montajes de significados sobre una década bastante singular.

Así, contar es inventar las articulaciones por las cuales definimos extractos de época que aparecen como ficciones que cuentan experiencias que no tienen por objeto la

⁷ Nos referimos a la época que en Argentina se inicia en el año 2003 con la presidencia de Néstor Kirchner y las consecutivas presidencias de su esposa Cristina Fernández de Kirchner en 2007 y 2011 hasta el final del año 2015.

representación verídica. Es una literatura documental que inventa el documento y el testimonio, porque lo introduce en el cuerpo literario bajo figuras de ficción. Por eso produce los sentidos de la experiencia y no pretende una organicidad realista.

Finalmente, si se hace una reflexión sobre las transmedialidades de lo literario y la postautonomía, conjuntamente con la postproducción, es para asimilar, precisamente, esa condición de la literatura presente como forma abierta y destituyente de los límites y las divisiones con otras esferas culturales y modos de significación. Gérard Wajcman en *El objeto del siglo* (2001), se interroga acerca de cuál es la pregunta sobre el arte cuando todo puede ser arte. Una interrogación que cruza a lo que aquí indicamos para la literatura: ¿cuál es la inquietud por la lectura cuando cualquier cosa puede configurarse como texto literario? No hay respuesta segura para ello, aunque podemos decir que la inquietud de la lectura es lo inquietante de que todo pueda convertirse en texto o experiencia literaria.

REFERENCIAS

- ANDERSON, Ben; HARRISON, Paul. **Taking-Place: Non-Representational Theories and Geography**. London: Durham University, 2010.
- ANGENOT, Marc. **El discurso social**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- BARTHES, Roland. **El placer del texto**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Postproducción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. **La sociedad sin relato**. Buenos Aires: Katz, 2010.
- CESAR, Ana Cristina. **El método documental**. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver y poder**. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007.
- CHEJFEC, Sergio. *Fabula política y renovación estética*. **Revista Nueve perros**, nº 1, Rosario, 2001.
- _____. **Los incompletos**. Buenos Aires: ed. Alfaguara, 2004.
- _____. **Modo linterna**. Buenos Aires: ed. Entropía, 2013.
- ERLAN, Diego. **El amor nos destrozará**. Buenos Aires: ed. Tusquets, 2012.
- DIPAOLA, Esteban; LUTEREAU, Luciano (comp.). **Nunca menos**. *Covers de la literatura argentina*. Buenos Aires: ed. Pánico el pánico, 2013.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Mundos en común**. *Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- _____. **La experiencia opaca**. *Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GORODISCHER, Violeta. **Los años que vive un gato**. Buenos Aires: ed. Tamarisco, 2011.
- HORNE, Luz. **Literaturas reales**. *Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Vitervo, 2011.
- LIBERTELLA, Mauro. **El invierno con mi generación**. Buenos Aires: ed. Mondadori, 2015.
- LUDMER, Josefina. *Literaturas postautónomas 2.0*. **Revista Z Cultural**, año 4, nº 1. Disponible en: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/> Última revisión: 25/08/2015.
- MAQUEIRA, Enzo. **Electrónica**. Buenos Aires: ed. Interzona, 2014.
- MARUS, Luz. **La amante de Stalin**. Buenos Aires: ed. Pánico el pánico, 2012.
- MONTES VERA, Fernando. **La masacre de Reed College**. Buenos Aires: ed. Dakota, 2013.
- PAILOS, Matías. **Cómo no hablar de mí**. Buenos Aires: ed. Pánico el pánico, 2011.
- PAULA, Romina. **¿Vos me querés a mí?** Buenos Aires: ed. Entropía, 2005.
- _____. **Agosto**. Buenos Aires: ed. Entropía, 2009.

- RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2009.
- REJTMAN, Martín. *Velcro y yo*. Buenos Aires: ed. Mondadori, 2011.
- ROBLES, Sebastián. *Los años felices*. Buenos Aires: ed. Pánico el pánico, 2011.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pequeña ecología de los estudios literarios*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- UNAMUNO, Gonzalo. *Que todo se detenga*. Buenos Aires: ed. Galerna, 2015.
- VANOLI, Hernán. *Pinamar*. Buenos Aires: ed. Interzona, 2010.
- WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

Recebido em 02/10/2015. Aprovado em 30/10/2015.

Title: *Experience drives: the present and the documentary in contemporary Argentine literature*

Abstract: *The article proposes to think the characteristics of contemporary Argentine literature, from three connected themes: a) present literature; b) documentary literature; c) temporality and generations. The main objective is to analyze changes in the literary field and the non-representational form of current literature. For this purpose, it is argued that literature is post-autonomous and its dimensions are post-production and the trans-medial, in addition to the intertextual, as well as a treatment on the fictional with no pretension of realism or plausibility. Thus, contemporary Argentine literature addresses what is called an experience-driven narrativity. To understand this, some recent novels are taken as examples, and it is argued that writers compose a generation that refers repeatedly to the decade of the 90's to shape their narratives, thereby constructing the intimacy and affectivities of their own experiences.*

Keywords: *Present literature. Documentary. Experience. Post autonomy. Generations.*