

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13012018107-121>

FANTASMAS DE LA LITERATURA ARGENTINA: UNA GENEALOGÍA CRÍTICA DEL MAL EN LA ESCRITURA

Matías Moscardi*

Resumen: El presente artículo retoma los debates desarrollados en Argentina, en la década de los noventa, acerca del grupo poético “Belleza y Felicidad” con el objetivo de pensar relaciones entre el trabajo y emoción estética en la escritura para luego desmontar y analizar, en términos de una genealogía de la crítica, distintos momentos de irrupción de figuras emparentadas con el mal y la mala escritura en la literatura argentina contemporánea a partir de ensayos de Daniel Freidemberg, Beatriz Sarlo y Sandra Contreras.

Palabras clave: Poesía argentina. Crítica. Escritura. Mal. Indiferencia.

1. EL MAL DE LA BOLUDEZ¹

De Sarmiento a César Aira, pasando por Roberto Arlt, existe de manera bien definida, en la literatura argentina, una tradición emparentada con la “mala” escritura. Dice Sandra Contreras, en *Las vueltas de César Aira*: “Se sabe: el escribir mal, en tanto se cifre allí el signo de una disonancia con las formas establecidas, el signo de una ilegitimidad, circula ‘naturalmente’, como uno de los valores más representativos de nuestra cultura literaria” (CONTRERAS, 2002, p. 126). “¿Fernanda Laguna es boluda?”, se pregunta, por su parte, Alejandro Rubio en la contratapa de *Control o no control*, de Fernanda Laguna², escritora que suscitó varias polémicas y enojos en el campo poético argentino de la década de los noventa. Diez años antes, en julio de 2002, Mario Ortiz publicaba en la revista *Vox Virtual* un artículo titulado “Hacia el fondo del escenario”, donde ya hacía referencia a las lecturas en vivo de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman que habían tenido lugar ese año en Bahía Blanca: “...uno se pregunta: ¿pero éstos son o se hacen? La pregunta anterior es una frase hecha, pero también podría ser una posible clave de lectura tomándola en un sentido literal: entre el ser y el hacerse pareciera que oscila buena parte de esta poética” (ORTIZ, 2002). La misma pregunta había sido formulada ya por Elvio Gandolfo, otra vez a propósito de César Aira, en una reseña sobre *Los misterios de Rosario* publicada en 1994: “El método de Aira sería el del

* Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Mar del Plata, CONICET. E-mail: moscardimatias@gmail.com.

¹ Me remito a la acepción del término que aparece en *Diccionario de la injuria*, de Sergio Bufano y Santiago Perednik: “Boludo. adj. (Arg) Poco inteligente, ridículo. Abombado, zonzo” (BUFANO; PEREDNIK, 2005, p. 75).

² Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) es poeta y artista plástica. Dirigió la editorial y centro cultural Belleza y Felicidad, que comenzó su actividad en 1998. Laguna aparece, en el campo poético argentino, como una figura asociada al campo de las artes plásticas, relacionada con ciertos artistas de la década del noventa pertenecientes al Centro Cultural Rojas, tales como Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo y Roberto Jacoby.

viejísimo ‘¿es o se hace?’, usado como herramienta de seducción/rechazo” (apud CONTRERAS, 2002, p. 129). En los tres casos, la “boludez”, la tontería o la banalidad tienen la forma de una pregunta que instala una disyunción fluctuante, un movimiento pendular que oscila rítmicamente entre los dos polos de una respuesta incierta, sin detenerse en ninguno de ellos³. Hay algo indecible en la boludez, como si se tratara de un objeto a la vez completamente reconocible e indeterminado, definible e inespecífico, cuya percepción, en lugar de convocar la aserción, generara preguntas, dudas, inquietudes, incluso fastidio, molestia, irritación, impaciencia y rechazo.

Alejandro Rubio, sin embargo, arriesga una respuesta: “Si la boludez es la turbiedad que desdibuja los límites del mundo y nos deja inermes, no es entonces otra cosa que una de las vías mayores que lleva a lo que el siglo XX llamó ‘poesía’”. Si Rubio ejerce un gesto afirmativo en cuanto a la boludez de Fernanda Laguna, lo hace sólo a condición de mantener intacta su indeterminación radical; la boludez como sustancia que se adhiere a las cosas para hacerles perder claridad, determinación: la boludez es un asunto de límites. Y el gesto del bufón no es otro que el de la confusión de esos límites: sólo un bufón puede confundir un rey con un esclavo, una palabra con otra, un sentido con su opuesto. Su tontería, sin embargo, parece estar teñida, por lo general, de cierta suspicacia, una picardía que instala la duda con respecto a sus actos: ¿son voluntarios o inmotivados? ¿Los hace a propósito o sin querer? Cuando se trata de literatura, un tonto podría confundir un poema con un garabato, un verso con un ramo de apio, una novela con un haiku, un cuento con un chiste, a Carson McCullers con una marca de ropa interior: la tontería desconoce las asignaciones convencionales entre sujetos y discursos, ignora las reglas compositivas, las separaciones genéricas, la métrica, los ritmos y acentos, los tropos y figuras retóricas, las estructuras narrativas, los significados y sus efectos semióticos, en una palabra: la boludez borra los límites entre las cosas. Bajo sus efectos, todo aparece mezclado de manera igualitaria, indiferente: lo que es y no es poesía, la literatura y el resto de las cosas.

Lo interesante sucede cuando la crítica literaria o cultural, académica o periodística, lee esos poemas tontos, esas pavadas, esas boludeces, y predica algo con respecto a ellas. Porque en esas instancias se puede leer, como emergencia, algo del orden del mal que habita en esas escrituras; una amenaza que es mejor exorcizar del territorio de la letra, desechar como basura, impugnar éticamente, desvalorizar en tanto producto simbólico, en una palabra: confiscar en el afuera del objeto literario porque, en su interior, molestan con su torpeza, indignan desde la ingenuidad o ignorancia de su parloteo vacío.

2. EL MAL DE LA INDIFERENCIA

“Escuchar decir nada”, de Daniel Freidemberg, es un ensayo que sintetiza el panorama de los debates sobre poesía en la década de los noventa. En tanto ninguna escucha puede ser neutral, escuchar decir nada implica, necesariamente, la irrupción de un síntoma: el de la sordera como dispositivo de lectura. Ya desde el título, Freidemberg

³ Este carácter *ambivalente* del vocablo “boludo” ha sido señalado también por Juan Gelman que –cabe recordarlo en este contexto–, con motivo del VI Congreso de la Lengua Española, realizado en octubre de 2013, eligió dicha palabra como la más representativa de los argentinos.

convoca un tipo de escucha que recibe pura interferencia, un palabrerío ruidoso, parloteo hueco, que a su vez implica la distinción de base entre un contenido profundo y la superficie de un habla vacía, entre un sentido pleno del discurso y un sinsentido balbuceante de la palabra, tanto crítica como poética. En efecto, esas dicotomías del decir, condensadas en oposiciones como las de profundidad y superficie, sentido y sinsentido, palabra y ruido, son las que dividen las aguas del ensayo: de este modo, habrá una poesía profunda y otra superficial, una poesía de la palabra y otra poesía del ruido, una trascendental y otra banal, una poética de la seriedad y otra de la frivolidad, una palabra humana y otra inhumana, cínica.

Freidemberg percibe, en lo que podríamos llamar *escrituras del ruido* – principalmente representadas por el grupo de Belleza y Felicidad–, “una actitud que tiende a desacralizar todo hasta, en algunos casos, no tomar nada en serio, o –avanzando otro paso– una trivialización de la mirada y el pensamiento, una desdramatización cínica que suele resolverse en una estética de la insensibilidad y/o ética de la indiferencia” (2006, p. 147). En el campo poético de la época, dice Freidemberg, “empezaron a ganar terreno la pose cínica, un desdén activo hacia los valores ‘humanos’ en general y especialmente hacia los que tienen que ver con lo político-social (...), el gesto de suficiencia, la valorización de la frivolidad y el desencanto como marcas de superioridad y el menosprecio a la puesta en juego de la subjetividad en la experiencia que la escritura propone” (2006, p. 147)⁴. La lectura de Freidemberg se encuentra construida enfáticamente sobre parámetros éticos antes que literarios: por eso se refiere a *las poses* (de los cuerpos) en detrimento de los textos, a *la escucha* (de las voces) en detrimento de la lectura, y a *las actitudes* (morales y amorales) en detrimento de los rasgos estéticos: una poética de la pavada como ejercicio de una escritura del mal.

Las poéticas de la boludez quedan asociadas, de esta manera, a una palabra que atraviesa todo el artículo de Freidemberg: la indiferencia. Indiferencia en un doble sentido. Primero como afectividad de esos cuerpos, de esas voces, de esas actitudes: el desdén y la insensibilidad. Pero luego, y fundamentalmente, como no-diferenciación, como indistinción: estas escrituras del ruido son indiferentes porque no permitirían separar la palabra del ruido, diferenciar el sentido del sinsentido, distinguir la seriedad del absurdo, la transcendencia de la banalidad, la profundidad de la superficie.

Las problemáticas que aborda Freidemberg acaso tengan asidero –o al menos se encuentren condensados– en la *Poética* (1887), de Wilhem Dilthey: “De todas las épocas y de todos los pueblos, nos invade una abigarrada diversidad de formas, que parece borrar toda separación entre los géneros poéticos y toda regla. (...) Así, en el presente el arte se hace democrático, como todo lo que nos rodea. (...) Estas mismas influencias transformaron totalmente la poesía, y al mismo tiempo la rebajaron” (DILTHEY, 2007, p. 21). La democracia, en Dilthey, no sólo aparece como orden sociopolítico sino que tiene un alcance estético: la igualdad de todos los géneros, la indiferencia que borra toda

⁴También se refiere a “una desvirtuación, un envilecimiento y/o una impostura que aparecerían dominando el escenario” (2006, p. 153) En definitiva: “pavadas o imposturas que, si no contarán con esa autorización, nadie iba a considerar seriamente” (2006, p. 155); “juego, gratuidad, inmanencia, amoralidad, atención puesta en la superficie textual, gusto por lo menor y lo trivial, lo ambiguo y lo intrascendente” (2006, p. 161).

separación entre lo propio y lo impropio, toda distinción entre la poesía y una maraña abigarrada, confusa, ruidosa, de formas que terminan degradando su pureza. Por esta razón, Jacques Rancière afirma que el orden democrático “no es una condición social, sino una ruptura simbólica: la ruptura de un orden determinado de relaciones entre cuerpos y palabras. (...) Es en este sentido que se puede enfrentar la ‘democracia literaria’ al orden representativo clásico” (RANCIÈRE, 2011, p. 27). No es casual, en efecto, que Dilthey declare que “la poética creada por Aristóteles ha muerto” (2007, p. 20). En la democracia radical de la letra, tal y como la entiende Rancière, se desligan los vínculos reglados por el Régimen Representativo que enlazaban géneros, modos de hablar, sujetos y acciones. En eso consiste la democracia de la escritura según Rancière: un nuevo reparto de lo sensible basado en la indistinción entre la palabra plena y la voz ruidosa, entre la poesía y la maraña abigarrada de formas confusas.

En este contexto, la palabra indiferencia adquiere un matiz diferencial: porque el mal de estas escrituras ruidosas parece provenir precisamente de una puesta en crisis de cierto *ethos* que mantiene a distancia, y bien diferenciadas, la tragedia de la comedia, la seriedad y la risa, lo alto y lo bajo, la superficie de la profundidad, la gravedad de la insignificancia.

El *ethos* que todavía permite, contra toda metástasis de la indiferencia, separar la buena escritura de la mala, parece erigirse sobre un significante de base: el trabajo. El reparto de Freidemberg asocia un primer vector emergente de los noventa con los poetas reunidos en torno a la revista *18 whiskys*⁵, donde encuentra escrituras capaces de “emocionar o conmovir” (2006, p. 151): “el poema como acontecimiento no menos vital que intelectual o estético, en cierto modo como una revelación, y aunque el trabajo con la palabra importa, y mucho, importa sobre todo en tanto *es capaz de producir ese efecto*” (2011, p. 152, énfasis mío). Dicho de otro modo, *la emoción es la plusvalía del trabajo sobre la palabra poética*. No habría buena emoción sin el funcionamiento de ese trabajo, sin la puesta en marcha de un motor formal, técnico, que parece operar como unificador de la buena poesía. Ésta es la base del *ethos* que todavía permite la división de lo indiferente, la que permite desterrar del sistema de la poesía en general a la mala poesía, no sólo por producir malas emociones (cinismo, bronca, rabia, indiferencia) sino por amenazar la posibilidad misma de distinguir la palabra poética del ruido del mundo: textos sin trabajo y, por lo tanto, informes, ruidosos, pavadas que no están moldeadas por ninguna *techné* y que no pueden tener ningún valor.

La pregunta sería, sin embargo, cómo hace ese trabajo sobre la palabra para producir algo *por fuera de sí mismo*, para salir de su redundancia mecánica, tautológica: ¿por qué la emoción no puede producirse a sí misma? ¿Qué le falta, de qué carece? ¿Por qué necesita del trabajo sobre la palabra para existir *en tanto poema*? ¿Cuál es la diferencia entre la emoción y el trabajo que la produce? Si el trabajo produce emoción ¿no estaría investido ya, en sí mismo, por ella? De este modo, el trabajo se presenta como plenitud formal y la emoción como sustancia informe e incompleta, que aguarda la

⁵Publicación dirigida por José Villa en la que participan algunos poetas de referencia de la generación anterior como Arturo Carrera, Daniel García Helder y Jorge Aulicino, a la vez que entran en contacto poetas jóvenes como Fabián Casas, Daniel Durand y Juan Desiderio. La revista duró tan sólo dos números: noviembre de 1990 y marzo de 1993.

intervención del trabajo para adquirir su especificidad. Es el trabajo como *techné* lo que permite distinguir las artes entre sí (el poema de una pintura o una foto; pero en términos más generales: la poesía de aquello que *finje* ser poesía pero no lo es). Al revés, el mal opera, en consecuencia, como sustracción de toda *techné*, de toda forma elaborada, obrada, de la palabra. El mal, en la escritura poética, equivaldría al mal de una letra ilegible, de una voz ruidosa, que ni siquiera produce sinsentido, sino un radical afuera del sentido: lo inhumano en sí mismo. De este modo, la estética queda subordinada a la ética: desde la perspectiva de Freidemberg un buen poema deberá generar emociones, pero no cualquier emoción –el odio también lo es– sino solamente aquellas *buenas*, desde las cuales se infiere y se percibe la obra de una *techné*, de un trabajo, que dota a la palabra de una forma específica, le otorga espesor, profundidad y sentido. Sin la mediación de este trabajo, la poesía no sería, para Freidemberg, más que pura indiferencia, indistinción: una maraña de sonidos ininteligibles. Literalmente, el graznido que produce una pavada: una manda de pavos.

3. EL FANTASMA DE LA LITERATURA

Los debates sobre la boludez poética y la indiferencia, la especificidad e inespecificidad del objeto literario podrían releerse y resignificarse a partir del retorno a una de las instancias inaugurales de la crítica literaria argentina en cuanto al análisis de la banalidad, el sentimentalismo y la mala literatura: me refiero a *El imperio de los sentimientos*, de Beatriz Sarlo.

En este libro, Sarlo aborda las novelas rosa consumidas por el sector popular argentino entre 1917 y 1925. Su lectura aparece desdoblada y repartida entre el rechazo estético-literario –concluida la investigación, según cuenta en el prólogo, se deshace de estas publicaciones– y la necesidad de leer dichos objetos como parte del programa impuesto por los estudios culturales. Frente a estos “textos de la felicidad” (SARLO, 2011, p. 21) –y un resto de esta designación se activa de inmediato como anacronismo en los noventa– el gesto de Sarlo parece oscilar constantemente: por un lado, analiza el objeto con la lucidez crítica que caracteriza sus mejores trabajos y, a la vez, despunta, en todo momento, un gesto displicente con respecto a estas publicaciones –“quise tratarlas como literatura” (2011, p. 21).

Habría que retener la escisión fundamental de esa simulación crítica, de ese *como* que marca un intervalo de lectura en la misma medida que lo inhibe: son literatura en tanto y en cuanto pueden ser analizadas como tal, pero regresan al “infierno de la mala literatura” (2011, p. 20) una vez que ya han sido procesadas por la crítica. La condición literaria de estos textos de la felicidad es, entonces, una “ilusión” (2011, p.26) que le toca a la crítica dismantelar y explicar. Éste podría ser, entonces, un punto de partida posible para el debate que retorna en los noventa: las relaciones entre literatura y banalidad, crítica y materiales descartables. Este diagrama es precisamente lo que reaparece como resto en Belleza y Felicidad: el orden que, en la lectura de Sarlo, opone el placer (su *falta*) a la racionalidad crítica (su *suplemento*), para ligar la escritura de los sentimientos a la linealidad, la facilidad y la simpleza.

En “Escuchar decir nada”, Freidemberg declaraba que, para la época de *Poesía en la fisura* –antología de autores jóvenes realizada por él mismo–, el nombre de Belleza y Felicidad era inimaginable, impensado. Y esto es interesante porque entonces la designación tiene, necesariamente, la forma de una irrupción disparatada, insólita, ingenua, tonta, al menos para ciertos agentes del campo poético argentino de esa época: a nadie se le hubiera ocurrido, dice Freidemberg, casi como la marca de un límite enunciativo. ¿Cómo ocurre, luego? O mejor dicho: ¿cómo concurren estos dos significantes para formar el nombre de una editorial, de una galería de arte, de una poética? Separadas, “belleza” y “felicidad” constituyen migajas diseminadas acá y allá en veintiún siglos de historia del arte. El problema tiene que ver, entonces, irreductiblemente, con su coalición, su contigüidad, su adherencia: es la conjunción “y” lo que genera el efecto de la boludez, de la banalidad, de la ingenuidad.

Sin embargo, hay un momento previo de aproximación de estas dos palabras, un momento que antecede a su unión copulativa, una instancia de acercamiento, de primera imantación de estos significantes. Precisamente, en *El imperio de los sentimientos*, publicado en 1985, diez años antes de la antología de Freidemberg, asistimos a una primera aproximación terminológica: belleza, por un lado, y felicidad, por el otro, aparecen como figuras de análisis centrales, ya desde los títulos de dos capítulos del libro: “5. La felicidad: soluciones imaginarias y utopías románticas” y “7. El sistema de los textos o la trivialidad de la belleza”. Es en el ensayo de Sarlo donde podríamos pensar una primera pronunciación adyacente, en el espacio de la crítica y literatura argentinas, de la belleza y de la felicidad. Por eso, creo que el libro de Sarlo no sólo es fundamental para releer los debates de época acerca del grupo de Fernanda Laguna –debates que en algunos círculos siguen teniendo vigencia– sino para repensar las relaciones entre poesía, trabajo, emoción y sensibilidad, con el objetivo de detectar un tipo de lógica del mal en la escritura.

En el prólogo para la reedición del año 2000, Sarlo declara que “casi no quedan ejemplares de las novelitas que analizo aquí. (...) Me separé de esos folletos” (2011, p. 13). Esa materialidad, su semiosis, es descartable: no vale más que por el análisis crítico. En otras palabras, la crítica produce el valor del objeto, casi como en una operación ecológica de reciclaje: la basura es reutilizable si se la procesa adecuadamente. La postura de Sarlo frente a estas “novelitas sentimentales” (2011, p. 14) nunca es, de todos modos, completamente despectiva: su mirada resulta oscilatoria entre la condena estética y la fascinación ante las múltiples posibilidades de análisis, entre la reclusión en el afuera de la literatura y el reconocimiento de sus efectos y logros en relación al público que generaron y mantuvieron.

“Las narraciones que voy a analizar en este libro son casi contemporáneas de la vanguardia. Sin embargo, resulta difícil imaginar un lugar donde pudieran haberse cruzado *El tamaño de mi esperanza* de Borges con *La novela Semanal* o *La novela del día*. Su contemporaneidad real parece, desde el punto de vista literario, ilusoria” (2011, p. 19). Como apertura del ensayo, una primera imposibilidad espaciotemporal: la de la coincidencia, la vecindad entre los primeros libros de poemas de Jorge Luis Borges y estas publicaciones que ni siquiera parecen aspirar a la categoría de “mala literatura”. No se trata, como podríamos pensar, a pesar del tipo de contraste, de una coexistencia

problemática entre lo alto y lo bajo. Es otra lógica lo que permite entablar la copresencia de *El tamaño de mi esperanza* y *La Novela Semanal* como ilusión. La apertura de Sarlo se parece al dilema que planteaba Foucault en *Las palabras y las cosas*: lo que resulta difícil de imaginar es el lugar donde estos textos se cruzan. Ese lugar no puede ser, para Sarlo, la literatura: porque es desde “el punto de vista literario” que su contemporaneidad resulta ilusoria. Y sin embargo es precisamente ahí donde se caldea eso que Sarlo llama “su contemporaneidad real”: lo que hacen tambalear estas “novelitas sentimentales”, desde su contigüidad, es nada más y nada menos “el punto de vista literario”, la idea misma de literatura *en tanto espacio*.

Luego, la oposición inicial con la que Sarlo comienza el libro es una oposición que, intrínsecamente, está dada por una igualdad, por una pertenencia igualitaria a la literatura, tanto de Borges como de *La Novela Semanal*: desde el punto de vista literario, esta coexistencia no parece *en absoluto* ilusoria, si entendemos lo literario como uno de los lugares donde el lenguaje manifiesta con mayor intensidad sus heterotopías.

Lo que funda la oposición, en cambio, es una categoría interna de análisis articulada por Sarlo: me refiero al concepto de “estructura de sentimiento”, de Raymond Williams⁶. Es el modo de sentir estos textos –la importancia y afinidad en el caso de Borges, la intrascendencia desechable, efímera y menor de las novelitas– lo que produce, en primer grado, la oposición, reforzada, sólo *a posteriori*, con los respectivos contrastes culturales y de valor literario. Dice Sarlo: “Hay que reconocerlo desde el principio: según nuestros gustos literarios (quiero decir, los de un crítico de literatura o los del público ‘culto’ de este último tramo del siglo XX), las narraciones semanales son candorosamente insuficientes” (2011, p. 20). Sarlo piensa, acá, los gustos literarios no como algo heterogéneo sino como un bloque orgánico: gustos y estructura de sentimientos parecen casi homologados por la figura del “crítico” o del “público” como abstracciones de dos tipos de lector. No quiero decir, por supuesto, que no haya existido dicho consenso en cuanto a la literatura de la época estudiada por Sarlo. En cambio, quisiera acentuar que, en el marco de un análisis crítico de un corpus de textos, lo que habilita la intervención de la crítica es *esa* adhesión al gusto consensuado: es el *buen gusto* lo que funda la posibilidad de análisis de estos textos, manteniéndolos a una distancia estética prudente. Sin el buen gusto, sin esa aclaración explícita de un posicionamiento refinado, el análisis crítico cae en el riesgo de la exaltación acrítica: “cómo lograr abordarla sin suficiencia elitista ni sumergiéndola en una exaltación acrítica que llega a legitimar su existencia por el círculo epistemológico del populismo cultural” (2011, p. 20). En otras palabras: sin buen gusto no hay crítica. El buen gusto opera como *escenario* de la crítica donde el objeto se pone *en obra*. Como un actor que, antes de empezar, anuncia ante el público que comenzará a actuar, Sarlo vuelve explícita la escena analítica: *quise tratarlas como literatura*. La aclaración, de alguna manera, desactiva el simulacro, lo exhibe, lo enfatiza, subraya un límite: “Trabajé, hasta donde su límite estético me lo permitía, sobre el

⁶De acuerdo con Williams, las estructuras de sentimiento son los significados y los valores “tal como son vividos y sentidos activamente”, son “elementos específicamente afectivos de la consciencia”. Desde una perspectiva metodológica, por lo tanto, una estructura de sentimiento es una hipótesis cultural: son experiencias sociales “en solución” (WILLIAMS, 2009, pp. 174-185).

discurso que estos relatos proponían a sus lectores” (2011, p. 25). El *límite estético* funda la posibilidad de escansión del trabajo en un comienzo y en un fin: sin límite, el trabajo analítico se vuelve obsoleto porque carece de objeto, de la marca temporal que el objeto le otorga. La crítica como práctica –podríamos pensar– depende de y está fundada en este *límite estético*.

En el marco de la revista *Martín Fierro* aluden a las publicaciones analizadas por Sarlo como “literatura de barrio, de pizzería y milonguitas” (2011, p. 20). Estamos, entonces, ante “textos de la felicidad” (2011, p. 21), “afectados profundamente por el conformismo” (2011, p. 21), que constituyen, en suma, el “monótono imperio de los sentimientos” (2011, p. 21). “Fáciles, rápidas, legibles, son la imagen misma de la felicidad narrativa. Una felicidad construida en una relación lisa y llana con el lector, al cual habitúan a sus figuras de clisé que, *de todos modos, producen el efecto de lo poético, evocan el prestigio y el plus estético de la literatura*” (SARLO, 2011, p. 24; énfasis mío).

En estos textos de la felicidad que analiza Sarlo, lo literario aparece como evocación derivada: se instala, así, una distancia que separa la literatura verdadera de aquella que sólo adviene como eco, como reverberación falsa, “la ilusión de la literatura” (2011, p. 26). En pocas palabras: una “literatura trivial” (2011, p. 24). La predicación de una ilusión literaria es formalista, supone que hay una literatura *idéntica al efecto de lo literario: un real literario*. Sin embargo, en este contexto de análisis, trivial no parece designar tanto lo vulgar, lo bajo, ni siquiera lo minoritario, como un tipo de *alcance*: una literatura que puede ser leída por todos en oposición a otra que puede ser leída por unos pocos. Una literatura trivial designa, luego, *lo común literario*: amenaza incipiente de la literatura como un discurso que puede distinguirse de sus imitadores, de sus falsificaciones y simulacros, dado que lo común literario implicaría una indistinción entre lo verdadero y lo falso, entre el original y la copia, entre causa y efecto.

Precisamente, los detractores de la época veían en este tipo de literatura algo bastante parecido a lo que Freidemberg lee en *Belleza y Felicidad*, textos que producen “morbosas fermentaciones en los espíritus desprevenidos, vírgenes de cultura, intoxicando en sus fuentes el alma colectiva” (SARLO, 2011, p. 48). Esto es lo que la misma Sarlo llama, siguiendo a Eco, una *perspectiva apocalíptica*: “bastante *sentimentalismo mórbido*, bastante dramón y truculencia y adulterio y escatología nos ha venido de Europa como para desear ahora que también progrese y se desarrolle la explotación sistemática del *gusto plebeyo*” (2011, p. 66), se lee en un suelto de la época publicado en *La Razón*. Carlos Ocampo responde desde la redacción de estas publicaciones de la siguiente manera:

Entendemos que cualquier manifestación espiritual, sea ella buena, mediocre o mala, es respetable siempre. (...) Si la novela popular no alcanza el linde de lo fenomenal, no es cuestión de afligirse. Corresponde, nada más, ser razonable y mirar las cosas con un cristal más optimista. No sólo los cocheros y verduleros leen las novelas breves. Estas producciones fueron las que acostumbraron al público a la bendita afición de leer, *sin distinción de categorías* (apud SARLO, 2011, p. 67; énfasis mío).

En otras palabras, el núcleo del problema es que esta *literatura trivial* pone a al real literario en posición de encrucijada en tanto se iguala a él: por medio de mecanismos

ilegítimos de imitación, apropiación, clisés, logra imitar la “verdadera” literatura, produce su ilusión y esta ilusión genera el borramiento de las distinciones, la igualdad de una cosa verdadera y la otra falsa. He aquí el mal: “La fuerte estetización del afecto y del deseo, producida a partir del clisé, hace surgir *el fantasma de la literatura*, la ilusión de que no se están contando simplemente historias sino que, en esta actividad de escritura, queda comprometido también el Arte” (SARLO, 2011, p. 154; énfasis mío).

Héctor Olivera Lavié dice que una novela “debe suscitar emoción, ¡sobre todo emoción! Y para lograr esto es necesario reducir el lenguaje a expresiones sintéticas llegando hasta desechar del léxico toda palabra que no estuviera incorporada al lenguaje corriente, llano y sencillo” (apud SARLO, 2011, p. 72). Si el lenguaje no puede ser portador de emoción poética sino sólo en tanto trabajo –de sustracción– de la materia lingüística, esto significa que la emoción poética, en cualquier caso, es *siempre derivada* y, por lo tanto, tiene algo de ilusión literaria: en las relaciones entre trabajo y emoción empiezan a emerger, como vemos, la confusión entre el *real literario* y el *común literario* hasta que, finalmente, terminan por borrarse los límites entre la “verdadera” literatura y sus fantasmas.

4. EL MAL DE LA EXTENSIÓN

El mal que aqueja a la Argentina es la extensión

Sarmiento

Cuanto peor se escribe, más grande es todo

Aira

Escribir mal: un problema geopolítico, de límites. Los debates sobre Belleza y Felicidad, en torno a la escritura de Fernanda Laguna, las preocupaciones de Freidemberg sobre los límites de la poesía de los noventa, así como el análisis de Sarlo de las novelas rosa, se encuentran asediados por un mismo fantasma: *el fantasma de la extensión*. Por eso, entre la cita de Sarmiento y Aira se hilvanan los dos extremos del extenso problema territorial del mal y la escritura.

La cita de Aira se acopla explícitamente al problema del mal cifrado en la famosa y breve cita de Sarmiento. Escribir mal, por supuesto, tiene que ser, necesariamente, *expandir el territorio*, hacer crecer el estigma argentino por antonomasia: la extensión. En este sentido, *Las vueltas de César Aira*, de Sandra Contreras –el capítulo “Literatura mala, géneros y genealogía del relato”–, constituye un punto de inflexión insoslayable para pensar las problemáticas del mal en la escritura y volver sobre los debates previamente analizados. No quisiera detenerme, sin embargo, en la lectura que desarrolla Contreras con respecto a la obra de Aira en general. Me interesa pensar, en cambio, aquello que Aira *hace decir* a la crítica en relación a la mala literatura.

Empecemos por dos reseñas significativas de Elvio Gandolfo. La primera –publicada en 1994 sobre *Los misterios de Rosario*– aparece citada en el libro de Contreras; la segunda –publicada en 2012, sobre *Control o no control*, de Fernanda

Laguna— es posterior. Los títulos son, respectivamente, “El humor es más fuerte” y “Poesía sin filtro”. Dice Gandolfo en la reseña sobre Aira: “El método de Aira sería el del viejísimo “¿es o se hace?”, usado como herramienta de seducción/rechazo”; el objetivo implícito de Aira, según Gandolfo, es “lograr que sus lectores no puedan resolver la pregunta [¿demasiado inteligente o demasiado idiota?] en cuanto a su propia figura y su propia obra” (apud CONTRERAS, 2002, p. 129). Antes de pasar a la reseña de Laguna, quisiera señalar algunas cuestiones. En primer lugar, el intercambio paradigmático irónico de “amor” por “humor”⁷ en el título de la reseña de Gandolfo es significativo porque remite a un nuevo imperio que no es el de los sentimientos —donde la palabra amor, desplazada acá, era la que homogeneizaba las narraciones— sino *el imperio del humor*, como extensión que borra los límites entre los territorios genéricos. En segundo lugar, habría que entender la pregunta por la boludez de Aira, como anticipo de la pregunta de Rubio por la boludez de Laguna, a la que Gandolfo hace referencia: “el texto de contratapa, de Alejandro Rubio, hace en las primeras líneas un uso abundante de la palabra ‘boluda’ (o ‘boludez’) para instalar a la autora en un territorio que interfiere en la línea Lamborghini-Aira”. La figura del territorio y la línea (una *línea de fuga*, literalmente) adquiere un nuevo matiz en este contexto: “la advertencia principal sería que el libro entero absorbe, entretiene, carece de filtro intelectual”, escribe Gandolfo sobre Laguna. Y en este punto preciso, podríamos decir que Laguna escribe mal *en el sentido de Sarmiento*: su poesía no tiene filtro y por eso expande los límites de lo poético, hace que la poesía sea más grande, abarque más registros, más formas, más tonos.

Contreras subraya que el gusto por las formas menores de la cultura, por las formas de la cultura popular o de la cultura masiva, constituye una tradición intelectual en sí misma. Sin embargo, a la vez, señala que no siempre el uso de esas formas funciona en el campo con el mismo *valor* (CONTRERAS, 2002, p. 117). Contreras analiza, en efecto, las instancias de devaluación de la escritura de Aira. “Cuando la literatura de Aira *cae* en la espectacularidad de las coincidencias o en un tremendismo y delirio de catástrofe, su estilo empieza a dividir las aguas en la apreciación de críticos y pares: entre la incomodidad, el reparo o el rechazo, y la admiración incondicional” (2002, p. 118). Cuando Aira incorpora, por ejemplo, el espectro de lo televisivo, su efecto de inmediatez “genera una abolición de la distancia y, con esto, una devaluación de la forma” (CONTRERAS, 2002, p. 124). Podríamos pensar, a partir de esta observación, que la mediación, por el contrario, es lo que produce el valor de la forma, por eso “en un campo cultural donde el valor del arte está dado, primordialmente, por la distancia crítica que instaure, el efecto de inmediatez puede operar, *inmediatamente*, como un factor de devaluación” (CONTRERAS, 2002, p. 124). Contreras se refiere, en efecto, al valor de la distancia: distancia crítica de la literatura, distancia temporal o distancia de calidad poética del texto. Dicho de otro modo: el trabajo de mediación distante sobre la materia de la escritura se traduce como tiempo obrado en la forma que exorciza el mal del texto literario. Se trata de “la distancia que va del *trabajo con la literatura mala* a su *interiorización*” (CONTRERAS, 2002, p. 126; subrayado en el original). El trabajo de la mediación mantiene a distancia el mal de la mala literatura, lo regula, lo dosifica:

⁷“El amor es más fuerte” es la frase original popularizada por una de las canciones que constituyen la banda sonora de la película *Tango feróz: la leyenda de Tanguito* (Marcelo Piñeyro 1993).

Claro que de ningún modo se trata, en la propia literatura de Aira, de crear el efecto de una *escritura* mala: ni el efecto de una imperfección de la prosa ni el de la transgresión de los lenguajes (al contrario, no sólo hay allí una sintaxis impecable sino una prosa que puede tolerar, como la advierte Aira mismo, el calificativo de exquisita y “elegante”). Pero lo que sí produce la literatura de Aira es el efecto de que, a veces, el relato pierde el control o el rumbo y no resulta *del todo bien*: el efecto de que *por momentos*, y en relación con la composición de la obra, la novela se malogra. El resultado *fallido* es parte esencial de la poética de Aira (CONTRERAS, 2002, p. 127).

Distinción fundamental entre mala literatura y mala escritura: Aira escribe *bien* pero produce el *efecto* de la mala literatura. Escribir mal es un holograma, un negativo fotográfico, una ilusión producida por la intermediación internalizada de la mala literatura: la escritura de Aira no se devalúa en ningún punto. Aunque en distintas zonas del capítulo el mismo Aira declara escribir mal como ejercicio liberador, la escritura sale indemne del planteo. Entonces ¿qué significa escribir mal en este contexto? Las coordenadas de valor que apunta Contreras en este pasaje parecen ser la sintaxis impecable y una prosa sofisticada, pero a partir de ellas no podemos asociar simplemente su opuesto –un atentado a la sintaxis, por ejemplo– a una mala escritura, dado que una dislocación lingüística puede leerse, también, “naturalmente” como “una disonancia en relación con las formas establecidas” (CONTRERAS, 2002, p. 126). En definitiva, lo que quiero decir es que “escribir mal” parece abrir un mínimo resquicio vacío en el texto lúcido y preciso de Contreras: escribir mal opera como una especie de *indeterminado conceptual*, una práctica que tiene su tradición y su valor pero que nunca afecta a la escritura, sino *sólo a la literatura*. En otras palabras: una mala escritura *sólo es legible en el plano de la literatura, pero nunca en sí misma*: porque precisamente no forma parte de la literatura. La mala escritura, entonces, se vuelve legible exclusivamente cuando es captada –aceptada, legitimada– en el centro de la literatura: escribir mal no es *escribible*, sólo es pensable como gesto literario. Vuelvo a la distinción que señala Nicolás Rosa entre literatura y escritura:

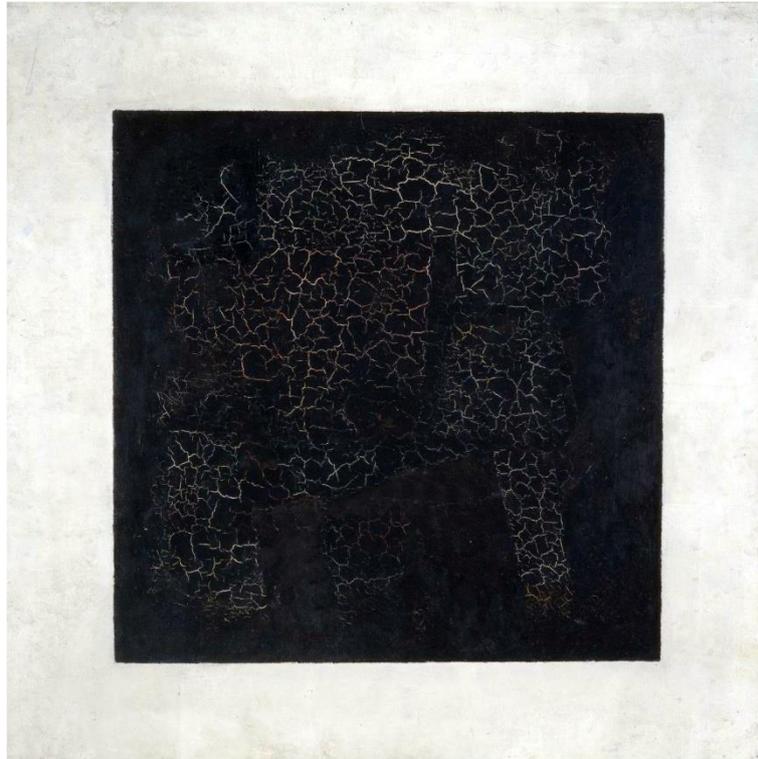
La literatura [dice Rosa] es el nombre social de una práctica significante específica dentro de las prácticas significantes de una sociedad determinada, mientras que la escritura es el registro de una producción de lectura-escritura donde se insertan los niveles pulsionales del sujeto y sus formaciones imaginarias, que se integran en las formaciones sociales como condensados ideológicos dentro de constelaciones ideológicas más abarcadoras que integran el registro imaginario de la cultura. Esta distinción implicaba sostener que la escritura y la literatura no poseen el mismo registro estructural ni el mismo rango epistémico (...) aunque exista una estrecha interdependencia entre ambas (ROSA, 2005, p. 152).

Escribir mal, como práctica, se resiste, entonces, a ser enteramente captada por la literatura: porque implica una indeterminación, una equis que el análisis crítico no despliega. Contreras ve una *duplicidad* en Aira: “una literatura marcada con los signos de la más alta calidad literaria” finalmente se malogra en “el abandono a la facilidad, la inatención, la estupidez” (CONTRERAS, 2002, p. 130). Pero esa duplicidad *no responde al mismo objeto*, dado que, como vimos, estamos ante dos objetos radicalmente distintos: esos signos de calidad responden a la escritura (“sofisticación”) mientras que el malogra

responde a la literatura (“banalidad”). No hay desdoblamiento de un mismo objeto ni duplicidad sino, en todo caso, duplicación: con una buena escritura Aira produce el efecto de la mala literatura. Apunta Contreras: “¡Nunca trabajaré! El grito de guerra de Aira apunta al núcleo mismo de lo que define el valor de la escritura en su contexto literario inmediato y lo transforma de un modo único y paradójico: creando el efecto de una superproducción que es indiferente –mejor: que escapa– al tiempo, el control y la tensión implícitos en el *trabajo literario*” (2002, p. 132). Pero estamos, otra vez, ante el problema de la duplicidad y de la escisión entre escritura y literatura: la escritura de Aira se opone, entonces, a la literatura de Aira. No es que haya una contradicción en el abordaje de Contreras, por supuesto. No quiero dar a entender eso. Lo que me parece interesante es observar cómo esas mismas distinciones entre escritura y literatura comienzan a funcionar de manera indistinta. “Trabajo literario” y *trabajo de escritura*: dos trabajos distintos sobre la forma. El primero asociado convencionalmente a lo compositivo, al montaje de los acontecimientos, a las resoluciones argumentales, al plano temático, a las tradiciones puestas en juego, etcétera; el otro asociado generalmente al estilo, al refinamiento de la sintaxis, al léxico en uso. Si volvemos desde esta escisión entre literatura y escritura sobre algunos pasajes del texto de Contreras, veremos que el trabajo al que se resiste la literatura de Aira es el trabajo en el plano literario. Su escritura nunca está comprometida con el mal ni con la devaluación: nunca está en duda que Aira escribe bien. Si las novelas se malogran, parece ser por otro motivo: literario, compositivo, incluso estético, en todo caso el mal no encuentra su origen en la escritura de Aira. La escritura parece recibir el mal por una operación transitiva de la literatura. La superproducción, la multiplicación, el exceso productivo, la precipitación del tiempo invertido, la velocidad, menoscaban para Contreras la idea del “trabajo literario”. La escritura, sin embargo, jamás se encuentra involucrada en los ritmos productivos de una obra en particular *porque las atraviesa a todas*: la escritura se gesta *a lo largo de*, transversalmente, como expansión. Lo que se menoscaba es, en todo caso, la obra particular, el libro, el relato, una novela, pero no la escritura. Después de un tiempo determinado, un escritor puede haber construido un motor estilístico lo suficientemente férreo como para escribir novelas y novelas con solidez estilística, con *buena* escritura y aún así producir mala literatura. El ritmo lento es el ritmo de la auténtica literatura, dice Contreras a través de Piglia. Esa lentitud es la lentitud de la obra literaria, de la composición. La escritura es siempre lenta: porque su marco de referencia productiva no es el paréntesis de una obra puntual o un libro determinado sino el desarrollo en el tiempo de la obra de un escritor. En este sentido, escribir mal parece ser la plataforma de toda escritura cuyo destino se resuelve en el éxito o el fracaso del exorcismo que la literatura lleva a cabo con respecto a su propio cuerpo. Así lo escribe Aira, en *Diario de la hepatitis* (2003), un año después de la publicación del libro de Contreras: “El oro que son Góngora, Racine, Shakespeare, Balzac, se hacen con el barro deleznable de García Márquez, Marguerite Yourcenar, Isabel Allende... Más que eso: Lautréamont se hace con Sábato” (AIRA, 2003, p. 36).

5. EL CUADRADO NEGRO

Kazimir Malévich. *El cuadrado negro* (1915). Galeria Tretiakov.



Escribir mal es, entonces, un dispositivo de producción de espacio simbólico. Para producir espacio, sin embargo, no basta con correr los límites: escribir mal tiene que ser, necesariamente, una *categoría vacía*. Sobre ese hueco de sentido que produce pueden asentarse los nuevos territorios estéticos, siempre polémicos, contradictorios, en tensión. Por eso, las poéticas asociadas al escribir mal y a la mala literatura generan problemas y molestias, enfados y discordias: porque tocan cierto núcleo traumático de la literatura misma en tanto práctica de una escritura que conoce sus fronteras, su constitución y sus leyes de desplazamientos, una escritura que “por querer nombrarlo todo, tropieza con lo innombrable” (KRISTEVA, 1998, p. 50), como señala Kristeva, preparando el terreno para pensar la escritura de Céline en su libro *Poderes de la perversión*. Escribir mal designa, de este modo, cierta fragilidad geopolítica del sistema signifiante de la literatura, emparentada constitutivamente con su propio desafuero, con una extranjería originaria.

En este sentido, me interesa retomar la lectura de Boris Groys sobre *El cuadrado negro* de Kazimir Malévich. Groys observa, con sorpresa, la reacción ante esta imagen en los museos, acusada de ser una imagen elitista que sólo se sostiene en el concepto teórico que la hace posible, la frecuente comparación con una imagen que podría haber hecho un niño y sostiene que, en suma, es rechazada “por ese público amplio y democrático justamente *por ser un arte democrático*” (GROYS, 2014, p. 113; énfasis mío). Antes de la vanguardia, recuerda Groys, el *dominio técnico* era garantía del valor en tanto acumulación del trabajo en la obra.

Los debates que suscitó el grupo de Belleza y Felicidad hacia fines de la década de los noventa, las resistencias que presenta las novelas rosa para Sarlo o el lugar de Aira en la literatura argentina dan cuenta de la vigencia de un mismo problema: la dificultad que implica dar cuenta de objetos atravesados por el mal en la escritura, dificultad que acaso radica en la íntima proximidad con otros objetos considerados canónicos. Entre una cosa y la otra, quise subrayar paralelamente cómo el trabajo con la palabra espantaba el mal en la escritura como un crucifijo espanta a un vampiro.

La lectura de Groys sobre *El cuadrado negro* no sólo reactiva el eco de los debates analizados acá, sino que la obra de Malévich permite, además, materializar una proyección visual posible del *escribir mal*: ese vacío blanco sobre lo cual se construye la geometría obrada del cuadrado, su forma. El blanco es nada más y nada menos que la condición de posibilidad para la expansión imaginaria del cuadrado: para que el cuadrado se expanda, el blanco debería propagarse primero, de lo contrario lo negro amenaza con ocupar la totalidad de la tela. Dicho de otro modo, estamos ante una imagen donde el vacío es constitutivo del límite, opera como soporte: en los ensayos transitados, escribir mal funciona como un mismo *indeterminado en común* que permite hacer referencia a la poesía o a la literatura, analizarlas, pensarlas, siempre al precio de que la tela no pueda ocultar las estrías transparentes del vacío que las sostiene.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Osvaldo. *La tradición de los marginales*. Rosario, UNL: 2013.
- AIRA, César. *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2003.
- ALEMIAN, Ezequiel. "El nacimiento de la poesía". Disponible en <http://www.revistaenie.clarin.com>. Última consulta 17-04-2018.
- BUSTOS, Emiliano. "Generación poética del '90, una aproximación". Revista *Hablar de poesía*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, año II, N°3, mes de junio, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.
- DILTHEY, Wilhem. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- FREIDEMBERG, Daniel. "Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)". En: FONDEBRIDER, Jorge (comp.). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006; pp. 143-184.
- GANDOLFO, Elvio. "Poesía sin filtro" en <http://noticias.perfil.com>. Última consulta 17-04-2018.
- GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja negra, 2014.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.
- LAGUNA, Fernanda. *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.
- ORTIZ, Mario. "Hacia el fondo del escenario" en <http://elistas.egrupos.net/lista/voxvirtual/archivo/msg/15/>. Última consulta 17-04-2018.
- PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.
- PEREDNIK, Santiago; BUFANO, Sergio. *Diccionario de la injuria*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2005.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

Recebido em 21/04/2018. Aprovado em 26/04/2018

Title: *Argentinean literature's ghosts: a critic genealogy of evil in writings*

Abstract: *The current paper revises the debates that take place in Argentina, in the nineties, around the poetic group "Belleza y Felicidad" in order to think relations between work and aesthetic emotion in writings, to dismantle and analyze, in terms of a genealogy of criticism, different emergence moments of figures related to evil and bad writing in contemporary Argentinean literature based on essays by Daniel Freidemberg, Beatriz Sarlo and Sandra Contreras.*

Keywords: *Argentinean Poetry. Criticism. Writing. Evil. Indifference.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.