

Reinaldo Laddaga*

⇒ Otras escenas de literatura. Sobre las letras argentinas en tiempos recientes

1. La profusión de los poetas

En este ensayo quiero proponer una especulación sobre ciertas orientaciones de las artes verbales en los últimos años, en particular en la Argentina. Comencé a tomar las notas que ahora organizo en 2003, en un momento en que todo en este país parecía en fluctuación: entre otras cosas, la escena de las letras. Mi impresión era, por entonces, que tenían lugar ciertos fenómenos, todavía embrionarios pero en curso de expandirse, que no eran particularmente fáciles de describir. Pienso que éste es todavía el caso. Estamos en el curso de resolución de un *impasse* que ya lleva entre nosotros algunas décadas: se trata del *impasse* de la cultura de las letras que acababa de organizarse, hacia finales del siglo XVIII (pero a partir de la reunión de líneas genealógicas de antigüedades variables), en torno a una serie de figuras: la emergencia y consolidación de la novela como forma mayor del arte literario; la creencia en que el arte literario tiene la capacidad de darle expresión a una dimensión del mundo que no podrían exponer ni la racionalidad cotidiana ni racionalidades especiales (la de la religión, digamos, o la de la ciencia); la idea de que esto sucede, en el caso más típico, allí donde un individuo en soledad se concentra en la composición de un artefacto de lenguaje destinado a ser recibido en la soledad de otro individuo. Esto no es exclusivo, por supuesto, de Argentina; pero en la Argentina de estos últimos años (de los años en que se ha producido la crisis de la solución neoliberal a aquello que Tulio Halperín Donghi llamaba “la larga agonía de la Argentina peronista”, es decir, de una Argentina que había contado con la posibilidad de la construcción de un capitalismo que se asociara a la construcción de redes vastas de seguridad social al mismo tiempo que una construcción enfática de la figura de la unidad nacional), en esta Argentina el fenómeno parece tener una nitidez y una definición raras.

Esto me había parecido evidente ya cuando, hacia finales de 2002, leía una serie de intervenciones en el suplemento de cultura del diario *Clarín*. En los últimos días de ese año, como suele suceder en semejantes ocasiones, este suplemento se proponía un balance de lo que había sucedido durante los meses precedentes en el país. ¿Qué cosas habían

* Reinaldo Laddaga es profesor asociado en el Departamento de Lenguas Romance de la Universidad de Pennsylvania. Es autor de *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007), *Estética de la emergencia* (2006), *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock (2000), y *de una novela*, *La euforia de Baltasar Brum* (1999). Correo electrónico: rladdaga@sas.upenn.edu.

definido los contornos del campo cultural –más aún, del literario– en esos tiempos? Graciela Speranza, respondiendo a esta pregunta, escribía lo siguiente:

Atravesado el ojo de la tormenta, en la misma ciudad que rastrillaban de noche millares de cartoneros, empezó a burbujear de a poco una insólita efervescencia cultural. Aun sin ánimo de recuento (la crisis, entre otras cosas, trastornó nuestra experiencia del tiempo), vuelven, como en alucinación esquizofrénica, imágenes de multitudes voraces en el Festival de Cine Independiente o en la Feria del Libro, en la Casa de la Poesía o en decenas de nuevos espacios, en los estrenos teatrales o en las muestras, ciclos de cine y música contemporánea respaldados por fundaciones o institutos culturales. Con doblada tenacidad se sostuvieron y multiplicaron ediciones de poetas (alguna vez habrá que estudiar las causas de la profusión de jóvenes poetas durante los últimos años), nuevos sellos discográficos y editoriales independientes (Speranza 2002).

Dos cosas quiero retener de este párrafo: la multiplicación de los espacios y las editoriales independientes, pero también “la profusión de jóvenes poetas” y de “sellos discográficos y editoriales independientes” que muchas veces son gestionadas por los mismos poetas, que instrumentan formas de publicación que favorecen ciertas operaciones más que otras. ¿En qué poetas pensaba Speranza? Si no me equivoco, los nombres que, en ese momento, parecían comenzar a circular con frecuencia creciente en revistas y conversaciones eran, entre otros, los de Washington Cucurto, Gabriela Bejerman o Fabián Casas. Es interesante indicar que el primero de ellos en esos años gestionaba una pequeña editorial llamada Eloísa Cartonera, que había iniciado con Fernanda Laguna y Javier Barilaro, y que es una empresa peculiar. La empresa está fundada en el siguiente contrato: los directores de la editorial les piden textos inéditos o la concesión de los derechos de textos editados a escritores (Fogwill, Aira, Enrique Lihn, Ricardo Piglia: la lista es ya muy larga); los textos se fotocopian, y un pequeño grupo de cartoneros los montan y pintan las cubiertas (hechas, claro, de cartón, a mano), por lo que reciben un sueldo del cual se deduce el precio del libro, que rara vez pasa de unas pocas páginas; los libros en cuestión se venden en un pequeño local, que es el lugar donde se componen, y donde también tienen lugar exposiciones de pintura. Pienso que es en estos desarrollos que Speranza pensaba, pero el detalle de los nombres no es crucial para mi argumento.

En el mismo número del suplemento literario de *Clarín*, el lector podía encontrar un breve artículo de Marcos Mayer llamado “El desmayo de la inventiva”. El subtítulo de este artículo era “Sobre el éxodo de los autores hacia la no ficción”. Mayer consignaba (con un tono más bien apesadumbrado) el hecho de que entre escritores se verificaba “una clara desconfianza hacia la ficción”, traducida usualmente en “la ausencia de elaboración literaria, el seguir la secuencia de los hechos tal cual los construyen los medios, la resistencia a ver esos mismos hechos desde una lógica que no sea la cotidiana”. Y eso, ¿por qué? “Las causas de este desmayo de la ficción todavía requieren un análisis pero sin duda tienen que ver con la caída del valor del lenguaje como mediación. Vacíos de lenguaje, no parece haber más salida que derrumbarse ante esas leyes del mundo de lo real en su estado más cruel, ese que incluye un dique a otros universos” (Mayer 2002).

Otra vez un desarrollo que “requiere un análisis”: en este caso la “desconfianza hacia la ficción” que –si es que no fuerza el texto– Mayer vinculaba a una falta de voluntad para mantenerse a distancia de una realidad que se despliega a su propio, errático ritmo, y de recurrir al “valor del lenguaje como mediación”. ¿Qué lenguaje? Yo diría que el de

la gran ficción, es decir, la novela. Es posible que esto estuviera en mente de Beatriz Sarlo al escribir un tercer artículo del mismo suplemento, que concluía de este modo:

La identidad argentina, que durante buena parte del siglo XX se sostuvo en una escuela pública eficaz, un mercado de trabajo inclusivo y en la extensión de los derechos sociales y políticos, ha terminado. Este es un cataclismo cultural. Es probable que no termine el arte argentino. Pero lo que no podría desconocerse sin caer en una distracción adormecida, es que eso (el cine, el teatro, los libros, las exposiciones y los teatros) sucede en un país que ha perdido el núcleo de su identidad (Sarlo 2002).

Es difícil discutir la validez de estas afirmaciones de Sarlo. Aunque habría que decir que, si “la identidad argentina” se había sostenido de “una escuela pública eficaz, un mercado de trabajo inclusivo y en la extensión de los derechos sociales y políticos”, habría seguido, en esto, la trayectoria típica de ese modelo de gobierno de poblaciones que Étienne Balibar (2002) llama “estados nacional-sociales”, que han estado en crisis un poco en todas partes en el curso de las últimas décadas, aunque quizá en pocos sitios de manera tan vertiginosa y profunda como en Argentina. Por eso es que Sarlo podía decir que Argentina “ha perdido el núcleo de su identidad”, lo que significa, en términos prácticos, que es crecientemente difícil, para cualquiera que se sitúe en ese territorio, enunciar un “nosotros” que abarque a una colectividad obvia. Y esto, sugiere Sarlo, no está desvinculado del hecho de que “el cine, el teatro, los libros, las exposiciones y los teatros” no tengan el mismo impacto que solían. Porque estos eran los sitios principales de despliegue de la producción estética en esa modernidad de la cual la Argentina, precisamente, se distancia.

Pienso que los autores de estos artículos tenían razón en notar que esos desarrollos eran los que le daban el perfil singular a las letras del momento en que escribía. Pienso también que ellos no tenían lugar solamente en Argentina. Por entonces, en Río de Janeiro por algunas semanas, preguntaba a qué cosas era preciso prestarles atención si quería detectar qué había de vivaz en el presente de las artes verbales: repetidamente me indicaban que fuera a ciertas lecturas. Unos meses antes me había sucedido pasar algunas semanas en París, donde no pude evitar ceder al reflejo profesional de intentar averiguar, en encuestas informales, qué cosa se escribía en estos días, qué autores valía la pena seguir, qué libros tenía que comprar. Todos me remitían a lecturas, que tenían lugar en espacios “alternativos”, donde, muchas veces, los textos compartían la escena con exposiciones de imágenes o diseños, y casi siempre se presentaban acompañados de arreglos de sonidos. Podría haberlo previsto, si hubiera dado crédito a un artículo publicado en *Art Press* de comienzos de ese mismo año, que comenzaba de este modo:

Très récemment, la poésie est devenue “tendance”. Elle voit naître de micros start-up ayant tout compris du jeu des réseaux économiques et du quadrillage de la production que l’institution a mis en place depuis une vingtaine d’années. Ce mouvement n’aurait pu se produire sans une décloisonnement des formes poétiques, des écritures et, paradoxalement, sans la reprise de nombre de processus avant-gardistes (dadaïsme, lettrisme, poésie sonore et poésie action, cinéma expérimental). Le gran remixage des formes plastiques a servi de passerelle à des écritures qui déjà sortaient de l’espace littéraire. Dans cette brèche se sont engouffrés des démarches extrêmement différentes, mais qui ont toutes un dénominateur commun: elles dérèalisent un réel de plus en plus fictionnel (les attentats du World Trade Center), pour

le re-réaliser autrement, à partir de fictions recomposées, désaxées, sur la base d'événements aussi réels que légendaires (Ciret 2002: 56).

Naturalmente, no puedo evaluar la justeza de esta descripción. Pero sí parece valer la pena retener que en ella se encuentran, distribuidas de otra manera, la serie de afirmaciones de los textos de *Clarín*: expansión de la poesía, producción de formas “que se salen del espacio literario”, voluntad de manifestación de un real (que está desde siempre afectado por las representaciones, y en especial por una serie de representaciones: las de la televisión). Y agrega una más: una tendencia a recuperar “procesos vanguardistas”, como también es el caso en la escena argentina, particularmente allí donde se producen alianzas variadas entre los jóvenes poetas y músicos. Un rasgo que ninguno de los artículos de *Clarín* menciona, pero que me pareció característico de algunas de las sesiones de lectura a las que asistí, es que, en ellas, la voz frecuentemente se confiaba a modificaciones electrónicas, y se tramaba con sonidos, en construcciones que ella organizaba, pero sin ser, a veces, el componente dominante. Quien asistía a estas sesiones podría concluir que la voz vuelve, pero lo hace incorporada a una trama, adherida a un fondo (incluso al precio de su inteligibilidad), dividida y procesada. De manera que estas escenas donde la *performance* tiende a secundar la publicación, donde regresan ciertos motivos de las vanguardias, en el contexto más general de crisis de las estructuras del Estado nacional-social, son escenas de la voz *depuesta*. ¿Es esto exclusivo de Argentina? No. ¿Es esto nuevo? La respuesta es difícil.

2. El fin del ideal de la escritura

El problema con el que nos encontramos aquellos de nosotros que estudiamos las letras del pasado en vistas a interpretar el variable presente, es que se han venido produciendo desplazamientos que son generales y profundos, y al mismo tiempo peculiarmente difíciles de describir, especialmente si uno trata de hacerlo desde los esquemas disciplinarios más usuales, que dependen de una serie de presuposiciones sobre lo propio de la literatura en condiciones de modernidad. Estas presuposiciones son particularmente adecuadas para tratar con la clase de piezas de arte verbal que comenzaban a proliferar en lo que Jacques Rancière llama la época de “la revolución estética”, es decir, el tiempo subsecuente a la suma de transformaciones por las cuáles se constituía un sistema de prácticas, instituciones, disposiciones y discursos con los cuáles tendemos a contar cuando nos sentamos a hablar de literatura. Como el propio Rancière lo recuerda, esta “revolución estética”, que se desplegaba a lo largo del siglo XVIII y se estabilizaba hacia su final, de Vico a Kant y Schelling, de Novalis y Wordsworth a Balzac, se situaba en relación polémica con las “poéticas representativas” que habrían dominado el despliegue de la literatura europea en la primera modernidad. Estas poéticas –piensa Rancière– tenían, entre sus artículos centrales, de manera tácita o explícita, el de que “[l]e système de la fiction poétique est placé sous la dépendance d'un idéal de la parole efficace” (Rancière 1998: 26), de manera que, incluso en aquellos textos destinados a la lectura silenciosa, el acto de palabra ideal tendía a identificarse con “la parole vivante de l'orateur qui bouleverser et persuade, édifie et entraîne les âmes ou les corps” (Rancière 2001: 35). A este primado de la palabra oratoria, las “poéticas expresivas” le opondrían un “ideal de la

escritura”, según el cual el tipo de acto de palabra propio a la literatura sería un acto de palabra muda, por el que alguien cifraría alguna cosa destinada a ser descifrada por alguien más, en otro sitio y en otro momento. Y lo que se cifraría provendría de otro desciframiento: el desciframiento de los signos de la historia escritos sobre las cosas o alojados en el espesor del lenguaje, expuesto ahora en una constelación que se libra en su potencia en un teatro privilegiado: el de la lectura solitaria y silenciosa. Y no sólo solitaria y silenciosa, sino particularmente inquisidora, capaz de seguir indicios potencialmente comunicables. Al lector de esta lectura se le solicitaba, por otra parte, con mucha frecuencia, que recobrar allí una voz enterrada. Es que la voz no desaparece enteramente de este universo de palabras. Sólo que aquí la voz se trata como aquello que puede fabularse, convocarse, mantenerse como un ideal que se trataría de recobrar, en una formación gráfica que conservara, en su superficie enmudecida, algún rastro o recuerdo de una instancia de voz viva, que se identifica ahora menos con la oratoria que con el canto.

Supongo que a esta forma específica de mediación se refiere Marcos Mayer cuando habla de la “mediación del lenguaje” o de la “confianza en la ficción”; ésta es, sin duda, la dramaturgia que se desplegaba en esos ámbitos de los que hablaba Sarlo. Ésta es la forma típica del arte literario en el universo cuyas presuposiciones desplegamos constantemente en la práctica académica. Y de esa constelación comenzamos a distanciarnos, de manera que será preciso, si queremos mantener una atención que sea sensible a la posibilidad de que ocurran, en el tiempo que corre, novedades, descubrir modos de leer adecuados a estos cambios.

Para hacerlo, tal vez podamos aprovechar una lectura de un proceso del pasado: el proceso a través del cual se generaba, precisamente, el universo de las letras que se convertiría en dominante en la Europa de comienzos del siglo XIX, tras la revolución romántica, pero que en gran medida dependía del desarrollo de una cierta forma: la de la novela. La lectura a la que me refiero es el análisis clásico que Ian Watt realizaba de la novela. Watt sostenía que el surgimiento de la novela de estilo moderno, principalmente en el siglo XVIII inglés, suponía al menos cuatro cosas. Este surgimiento, sugería, acompañaba un cambio mayor en el modo de concebir los agregados humanos: la expansión, correlativa a la descomposición de una imagen del mundo hecha de complementariedades, resonancias y jerarquías, de una concepción de la sociedad como —así resume el argumento David Lodge— “a developing but unplanned aggregate of particular individuals having particular experiences at particular times and in particular places” (Ian Watt, cit. en Lodge 2002: 39). Tenía que ver también con una relación modificada con la novedad: los novelistas habrían sido los primeros narradores que insistían en que sus historias no habían sido contadas nunca antes (más bien que ofrecer versiones y arreglos de lugares comunes provenientes de un fondo tradicional). El surgimiento estaba vinculado a un interés por ciertos aspectos de la subjetividad: por eso cobraba una importancia central la interioridad de los personajes. Y, por fin, en el momento inicial que ejemplifican un Defoe o un Swift, los textos de la nueva novela solían componerse “by imitating empirical forms of narrative like autobiography, confessions, letters, and early journalism” (Lodge 2002: 39).

Esto, naturalmente, en lo que respecta al momento inicial. Puede decirse que los dos siglos posteriores negarían progresivamente cada una de esas condiciones, de manera que, por ejemplo, la novela latinoamericana en el momento de esa apoteosis que tenía lugar en el tercer cuarto del siglo pasado, desde Borges a Lispector, desde Lezama Lima

a Rulfo, tendería a abandonar la “imitación de formas empíricas”, y propondría que el libro se compusiera en una forma singular; que la “interioridad de los personajes” fuera puesta en suspensión y se imaginara como un compuesto de exterioridades, el poso dejado por el despliegue del lenguaje, de la historia, de la vida que “se es”, como escribía Clarice Lispector; que la voluntad de novedad se agravara, hasta que el texto quedara sin género; que la idea de la sociedad como “a developing but unplanned aggregate of particular individuals having particular experiences at particular times and in particular places” fuera reemplazada por una imagen de los individuos o los eventos como efectos del movimiento, el desplazamiento, la articulación de un territorio que hace emerger y que entierra, que deja resonar y que captura las voces, la cadena de las “eras imaginarias”, la repetición de las figuras o el impulso de una vitalidad sobre la cual las criaturas se dibujan por un instante, un poco como rasguños en una pared.

Una figura, sin embargo, se desprende de la otra. Pero no veo por qué no podría desprenderse de las dos una tercera constelación, que estructurara de manera diferente las relaciones entre oralidad y escritura, pero también las relaciones entre las “formas empíricas” y la enunciación literaria, entre lo común y lo singular, y que se articulara con otras concepciones de la subjetividad y de la comunidad. Supongamos que esto es un poco lo que ha sucedido (y sucede en este momento) en Buenos Aires en los últimos años: que, al mismo tiempo que se producían esos procesos de los que hablaba Sarlo, un gran número de jóvenes escritores tendían a concentrarse en otras formas que las que eran de alguna manera las opciones automáticas del escritor argentino hasta poco tiempo antes: la novela o la colección de poemas destinada a la impresión y a la circulación en espacios primariamente (aunque no solamente) nacionales, en condiciones en que las producciones culturales que solíamos llamar “elevadas” pueden asumirse como archivos y repertorios compartidos por sociedades enteras. Porque lo cierto es que en los últimos años hemos visto al predominio de la ficción novelística disminuir y aumentar el del texto breve, destinado menos a la lectura silenciosa que a la presentación en situaciones que se configuran como espacios de sociabilidad, al mismo tiempo que el ideal de la producción colaborativa se ha vuelto tan prestigioso como el de la producción individual. Puede, por supuesto, que éstos sean cambios momentáneos y superficiales, y que en cualquier momento la anterior constelación se reorganice. Pero lo dudo: pienso que estas transiciones debieran considerarse índices de desarrollos de más largo alcance, y que conciernen a la manera en que el espacio de la literatura se compone en relación a aquello que sucede en el entorno en que los escritores realizan sus operaciones: modificaciones en el plano de las formas de la comunicación y las relaciones sociales, las maneras de subjetivación y las posibilidades tecnológicas. Esto es lo que quiero explorar en este artículo. Por supuesto que podría afirmarse que los fenómenos que unas páginas atrás mencionaba son principalmente negativos: el resultado, apenas, de la desmodernización que habría constituido el proceso, estos años, de –por ejemplo– Argentina. También podría decirse que se trata de formas de compensación respecto a una industria editorial menos receptiva o declinante. Sería difícil negar que ambas cosas influyen en el proceso, y cualquier diagnóstico de la situación que no tuviera esto en cuenta pecaría de ceguera. Pero creo también que intervienen otras cosas: un cambio mayor –y no necesariamente articulado bajo la forma de proyectos, programas o teorías– en las creencias sobre la literatura y las prácticas que se montan sobre esas creencias, que hace que ciertas posibilidades aparezcan como menos atractivas, por la razón que sea, y otras como más.

3. Pantallas y mensajes

Pero ¿en qué sentido se orientaría este cambio? Quiero ahora reducirme a mencionar, escuetamente, algunos factores que me parece que explican que esto suceda. No voy a proponer lecturas de obras particulares; trataré de enumerar algunas razones por las cuales es comprensible que los fenómenos que he estado mencionando tengan lugar en el presente. Para eso tomaré el esquema de Watt (1974) como guía. Recordemos el esquema: la novela moderna se habría establecido en relación al interés por ciertos aspectos de la vida de los individuos, a una serie de creencias sobre las comunidades, a una relación con la temporalidad (en tanto ella es el sitio de lo tradicional y la novedad), y a una relación con discursos no literarios.

Comencemos por la última; la novela, en su comienzo, sostenía Watt, propendía a imitar ciertas “formas empíricas”: ese modo de proyectar una escritura en la esfera pública que es el primer periodismo, o esos modos de desplegar una escritura en un espacio privado, con el objeto de modificar la relación consigo o con algún otro, que son los diarios, las autobiografías y las cartas. “Formas empíricas”, por cierto, que encuentran su condición en un reparto de espacios, y especialmente en esa gran división que pasa entre el espacio público y el espacio privado, cada uno de ellos asociado a formas de enunciación propia y a prácticas de subjetivación y socialización específicas. Porque es precisamente a través de la circulación de esas formas que se genera un espacio público de tipo moderno. Pero lo cierto es que en los últimos años se han venido desplegando escenas de lenguaje que, precisamente, ponen en vacilación este reparto. Una serie de formas es particularmente importante: las que tienen lugar en las pantallas, en televisores y computadoras (y esto en un momento en que, por otra parte, las pantallas se extienden sin límite y constituyen el entorno más o menos constante de la experiencia cotidiana).¹

Una de ellas ha sido muy bien descrita por John B. Thompson (2000). En los últimos años –desde digamos, los sesenta, pero de modo tal que el proceso no ha hecho sino acentuarse– nos encontraríamos en la época de maduración de una forma de colectividad humana que Thompson llama “the society of self-disclosure”. La condición técnica de esta forma de sociedad es un cierto estado de los medios de comunicación que permite una forma de vinculación entre individuos que no responde a las maneras de la interacción cara a cara, donde dos o más interlocutores comparten una localidad particular e intercambian mensajes a través de la distancia que esa localidad impone, pero tampoco al tipo de “publicidad mediada” particular que habría autorizado lo impreso. Esta forma de vinculación se caracterizaría porque en ella tiene lugar una presentación a la vez simultánea y desespacializada, que posee rasgos en común con el universo de la interacción cara a cara (en la medida en que se efectúa simultáneamente) y con el universo de lo impreso (que permite la comunicación más allá de localidades particulares), pero que da lugar a una forma particular de disposición de la escena de emisión y recepción: lo que Thompson llama “intimidad mediada” (2000: 40): “The development of new communication media”, escribe Thompson, “thus gave rise to a new kind of despatialized public-

¹ Esta extensión de las pantallas está tratada de manera particularmente interesante en un libro reciente de Anna McCarthy (2001).

ness which allowed for an intimate form of self-presentation freed from the constraints of co-presence”, de manera que se formaba “a society in which it was possible and, indeed, increasingly common for political leaders and other individuals to appear before distant audiences and lay bare some aspect of their self or their personal life” (Thompson 2000: 40). No es necesario subrayar hasta qué punto esta forma de presentación no se reduce a la escena política, sino que tiende a convertirse un poco en la lógica general de esos medios de los que hablaba Marcos Mayer, de modo tal que este mundo de pantallas es también un mundo donde se generalizan actos de revelación de sí particulares: desnudamientos en escenas accesibles para cualquiera, aunque mediadas por aparatos, y donde se producen modos particulares de proyección de la voz que no son propios ni de la escena pública clásica ni de la escena íntima. O que, más bien, colapsa ambas escenas en la pronunciación instantánea, por parte de alguien, de una verdad sobre sí, que se efectúa en la incertidumbre respecto al destinatario. En la televisión nocturna o la diurna, en la multitud de *talk shows* o de *reality shows*, quien sea que escriba se encontrará inmerso en un espacio atravesado por confesiones de un tipo particular, personales e impersonales de una manera que una cultura de lo impreso no haría posible.

Hay otro espacio de pantallas donde se produce una proyección de la voz que tampoco pareciera describirse bien en términos del reperto clásico de espacios: la que tiene lugar en la dimensión digital. Desgraciadamente, no puedo dedicarle a este punto el espacio que merece. Me limito a señalar la conclusión de un libro extremadamente interesante del lingüista David Crystal. El libro —cuyo título es *Language and the Internet* (2001)— se pregunta cómo identificar el tipo particular de lenguaje que se practica en el Internet, en sus variadísimas formas, desde los *chat rooms* e *e-mails* hasta las páginas de anuncios o de diarios. En sus variantes más próximas a las situaciones de habla, dice Crystal, ellas despliegan varias de sus propiedades nucleares: están reguladas por el tiempo, demandan una respuesta inmediata, son transitorias, y sus enunciados exhiben mucho de la urgencia y la fuerza energética de la conversación cara a cara. Ciertos rasgos estilísticos se asocian, naturalmente, con esto: las construcciones breves, las repeticiones de frases, una construcción errática de las frases. Claro que este medio no admite el *feedback* simultáneo, las entonaciones, gesticulaciones y posturas corporales que expresan posiciones personales respecto a lo expresado, y regulan las relaciones sociales.

Por eso se diría que el lenguaje en el Internet está más próximo a las situaciones de escritura. Lo que es cierto, excepto que también aquí hay distinciones importantes que hacer. Por un lado, el texto escrito tiene una estabilidad y una permanencia que suele faltar en el medio del Internet: nada nos asegura allí que volvamos a encontrar un fragmento de texto en el sitio en que lo dejamos, ni que el fragmento en cuestión estará inmodificado, en parte porque está abierto a la modificación por el receptor. Por otro lado, si bien falta en las situaciones del Internet el *feedback* visual inmediato que es propio de las situaciones de habla cara a cara, en muchas de ellas el texto está inmerso en una trama de imágenes y sonidos que lo soporta y al mismo tiempo lo desplaza. La conclusión de Crystal, por eso, es que, por un lado, allí tiende a producirse una forma de lenguaje que no se describe bien ni en los términos de la palabra hablada ni en los términos de la escritura, y que debería ser concebido como un “written language which has been pulled some way in the direction of speech” (2001: 47), aunque la dicotomía tradicional sea en este caso inadecuada. “In language studies, we are used to discussing issues in terms of ‘speech vs. writing vs. signing’. From now on we must add a further dimension to com-

parative enquiry: ‘spoken language vs. written language vs. sign language vs. computer-mediated language’” (238).

En ambos casos, se trata de composiciones de lo privado y lo público que no corresponden a las que prevalecen en esas “formas empíricas” que eran el artículo periodístico, el diario personal o la carta, y de articulaciones de la oralidad y la escritura que son difíciles de describir. En ambos casos, se trata de la composición de mensajes según un cierto ritmo: una instantaneidad, una brevedad, la del *bite*. En ambos casos, se trata de situaciones en que es central una presentación de sí que, aun cuando reconozca su ficción, debe convencer de su sinceridad, en una condición de alta incertidumbre. La nueva poesía de los “jóvenes poetas” se escribe y se lee en medios que están atravesados por estas enunciaciones, de las que esta poesía toma, estiliza, mezcla, elabora un número de rasgos, que demandan otros teatros que el libro para exponerse. De ahí la atracción, por un lado, del espacio electrónico; pero también de la *performance* oral, aunque la oralidad en cuestión sea una oralidad mediada, donde la voz es procesada a través de dispositivos técnicos. De ahí la brevedad, la instantaneidad, el *staccato* de estas enunciaciones, que es, tal vez, todo lo que tengan de la tradición de la poesía. De la lírica, por ejemplo, con la que mantienen una relación ambigua. Comentando un pasaje de John Stuart Mill: “Poetry is feeling confessing itself to itself, in moments of solitude”, Michael Warner sostiene que la escena presupuesta por la gran tradición lírica es la siguiente: “In the case of lyric, we regard the event not as communication but as our silent insertion in the self-communion of the speaker, constructing both an ideal self-presence for the speaking voice and an ideal intimacy between that voice and ourselves” (Warner 2002: 81). En las ficciones breves en que consisten estos poemas se nos invita a la autoexposición de alguien, que tiene lugar en una escena desestructurada, y que está presentada, aproximada y distanciada por mediaciones técnicas.

Pero la diferencia entre ambos aparatos de enunciación es también la que existe entre dos modos de concebir lo humano. Es que la centralidad de la interioridad de los personajes, que para Watt era característica de la primera novela, estaba vinculada a un entero sistema ideológico. A la creencia, por ejemplo, en que en el mundo habría esencialmente dos clases de seres: sujetos y objetos. Lo que Max Weber llamaba “desencantamiento” consistía, entre otras cosas, en esto. Claro que la tradición posterior complicaba esta imagen, al reclamar que se tuvieran en cuenta otras cosas: fuerzas, pulsiones, estructuras. Pero incluso ellas dejaban la distinción de esos dos campos esencialmente intocados. Pero de mil maneras en los últimos años han comenzado a circular discursos sobre la subjetividad y la objetividad que suspenden esa distinción de dos maneras. Por un lado, afirmando que la subjetividad es el efecto de un montaje de sistemas que son inconscientes en un sentido radicalmente distinto al que les suponemos a, digamos, una representación inconsciente o un *habitus*. Me refiero a sistemas físicos o químicos, de los cuales no tendría ni siquiera sentido hablar de cosas como “toma de conciencia” o “represión”, y a los cuales no podría suponérseles un sentido o coherencia superior que el de sus operaciones locales: *El hombre neuronal* es el título que Jean-Pierre Changeux le daba a un libro reciente donde esta forma se describe.

El sujeto a distancia, “la cosa que soy”, el Otro, al mismo tiempo enigmático y encriptado: en torno a esto —a la tensión asociada con la gravitación de estas entidades conjeturales— se producía gran parte de lo mejor de la literatura moderna. Pero en los últimos años se ha estado formando (y a esta formación las letras, fatalmente, respon-

den) otra figura de la subjetividad, la de una “individualidad somática” –la expresión es de Nicolas Rose– cuyo perfil emerge allí donde un organismo se articula a sus prótesis, a las extensiones que le permiten modificar sus relaciones con el entorno: la enorme variedad de mediadores, reguladores, modificadores, que facilitan y condicionan las acciones, las sensaciones, los discursos, que no hacen sino multiplicarse, y con los cuales los individuos están tan íntimamente enlazados como una araña se enlaza con su tela –para usar una figura del filósofo Andy Clark (2001: 274)–. Cuando hablo de prótesis, no pienso solamente en cosas destinadas a la modificación de estados de cosas en el mundo exterior, sino también de modificaciones, por parte de los individuos, de sus estados interiores: las drogas o los instrumentos musicales, por ejemplo. Nuevamente, sería preciso hacer una lectura de algunos de estos poemas para mostrar cómo esto sucede, pero permítaseme señalar que en ellos tienden a narrarse las breves aventuras, las tramas erráticas y quebradas de trayectorias de individuos que se encuentran siempre ya en equilibrio inestable –equilibrados, precisamente, sobre el juego de sus mecanismos– y articulados a un sistema de prótesis, de mediadores, de adhesiones, de *attachments*, con los cuales emergen y se hunden, de modo tal que la distinción simple entre un campo de la objetividad y un campo de la subjetividad queda, en ellos, prácticamente abolida.

Pero la cuestión de la subjetividad, en sus continuidades y sus metamorfosis, no toca a este fenómeno solamente en términos de contenidos. Es que la voz, en la tradición moderna dominante, valía por la subjetividad viva del individuo, y esta equivalencia ha sobredeterminado poderosamente a la vez la práctica de la oralidad y la de la escritura. De ahí que en estos poemas, allí donde se trata de describir las mil maneras del enlace de lo humano y lo inhumano, se suponga que eso se hace de la mejor manera en despliegues donde la voz misma es dividida, recompuesta e incorporada a una mezcla ella misma sintética. En *performances*, digamos, donde la alternancia de la voz y de su ausencia, de la manifestación y el silencio, viene a reinscribirse en un continuo donde sólo hay grados. Escena a la vez pública e íntima, donde la voz se expone a sus modificaciones, para exponer, en ese medio, la trama incierta del acceso de alguien a este sitio, donde revela sus particularidades, a través de una configuración de objetos: escena de una subjetividad *transportada*.

4. *Performances* y espacios

Pero las *performances* son, además, ocasiones de una constitución, aunque sea momentánea, de colectividad. Y esto es particularmente importante para los “jóvenes poetas”: la afirmación de un espacio común de pertenencia. Es que hay entre ellos como una obsesión por la proposición de formas (incluso anómalas) de sociabilidad. Esto sucede en un contexto en que se vuelve crecientemente difícil ver a las colectividades humanas como “a developing but unplanned aggregate of particular individuals having particular experiences at particular times and in particular places” (Ian Watt, cit. en Lodge 2002: 39), pero que al mismo tiempo pueden reconocerse como los miembros de una comunidad más o menos homogénea. Miembros de una sociedad. La sociedad: la palabra se usa en el sentido en que lo hacemos desde hace más bien poco. Y comenzaba a usarse –y adquiriría su sentido presente– al mismo tiempo que se desarrollaban las institu-

ciones cuya desintegración describía o lamentaba Sarlo: una escuela pública eficaz, un mercado de trabajo inclusivo y la extensión de los derechos sociales y políticos. Estas instituciones se orientaban, entre otras cosas, a producir “sociedades”, es decir, totalidades más o menos homogéneas, más o menos integradas, más o menos bien diferenciadas de otras totalidades que se suponían igualmente diferenciadas, integradas y homogéneas. Claro que esta producción se asociaba (como Benedict Anderson lo mostraba hace tiempo) con el despliegue de una cultura de lo impreso.

Pero “la larga agonía de la Argentina peronista” era, precisamente, la larga agonía de una cierta figura de la sociedad, incluso dividida: al término (si es que en este punto estamos) del proceso ha disminuido la potencia interpretativa de una cierta figura de la relación entre individuos y comunidades, que favorecía ciertos temas y ciertas técnicas vinculadas a una idea del lugar y la función de la escritura literaria, especialmente allí donde se proponía como ejercicio de una disposición crítica. Yo diría que un número creciente de prácticas verbales se realiza en un contexto en que los individuos se aprehenden como desde el comienzo situados en combinaciones humanas más flexibles, menos homogéneas, de bordes más inciertos, más expuestas a las mutaciones, menos definidas por las comunidades de lengua y menos derivadas de divisiones administrativas que las “sociedades”. Llamémoslas “redes”. Eso impacta, por supuesto, al nivel del contenido. Pero no solamente impacta en ese nivel, sino también en la manera de componerse el espacio en el cual se enuncian, con lo que eso implica para su textura inmediata.

Es que en los universos de las letras hay un tipo particular de redes que son particularmente gravitantes: las “escenas”. Uso la palabra en el sentido en que lo hacemos cuando hablamos, por ejemplo, de la “escena del arte”, pero también de la “escena porteña”: una escena se compondría a través de una serie de actos de exhibición mutua. Y uso la palabra también para remitir a un texto de Larry Grossberg que contiene algunas proposiciones que podrían ser útiles para identificar un último rasgo del complejo que en sitios como Buenos Aires podría encontrarse en formación.

El texto no es sobre poesía: se propone “to describe and understand the significant changes occurring in popular music culture in the United States in the 1990s” (Grossberg 2002: 43). A juicio de Grossberg, “contemporary rock culture involves at least two intertwined ‘emergent’ apparatuses” (49). Uno de ellos “is based on a spatial reorganization of the relations and investments that constitute the apparatus itself”. Aquí la música se organizaría en torno a “various networks of dispersed and differentiated local scenes” (49-50). Pero ¿qué clase de escenas? “A scene [in this apparatus] is not only geographically identifiable; it also defines its own systems of differentiation that are not binary but territorializing. This apparatus is already redefining the notion of authenticity” (50). Es que “authenticity here is spatial rather than temporal; it is a measure of commitment to and investment in a particular place, although place itself is also being redefined within the logic of this apparatus, and to particular networks of places” (50). Este aparato reinscribe, también, el momento de la *performance* en vivo, en la medida en que vale ahora sobre todo a partir de “the constitution and affirmation of the local scene through a sense of a local space of performance” (50). Al mismo tiempo se verifica una forma de proyección utópica: “These spatial scenes are often utopian, precisely because they are based on an integration of the audience, even while they compulsively differentiate themselves from (and from alliances with) other scenes. I am convinced that this logic operates at the center and border (simultaneously) of everyday life by constructing a series of identi-

fications among the different populations integrated into the self-representations of the scene² (50).

Nótese los elementos de estas escenas “emergentes”: por un lado, la valorización de una “autenticidad” que estaría menos vinculada a la pertenencia a una historia que a la localización en tal o cual sitio. De ahí una recurrencia inmediata a lo que sería propio del lugar en un momento determinado: en el presente. De ahí, incluso, que esta poesía esté siempre en presente: es que se trata en ella, al mismo tiempo que de desplegar historias y presentaciones de sí, de indicar la pertenencia a un lugar, donde se está siempre con otros, aunque de manera contingente, en una común caída que da lugar a actos de identificación que no suponen el trazado de un borde de la comunidad. De ahí un rechazo particular a todo lo que pudiera identificarse con una “cultura de expertos”. De ahí, nuevamente, una valorización de la *performance*: es que ella permite, al mismo tiempo, “la constitución y afirmación de la escena local” y la referencia inmediata al territorio de órdenes y prácticas en que la red se despliega, y de donde extrae, en parte, sus recursos.

Es natural que en este contexto se produzca una devaluación del valor de lo nuevo que Watt identificaba como un cuarto elemento de la constelación de la novela, y una propensión a ver el acto de palabra como un acto de arreglo y presentación de lo común, de aquello que se encontraría en un dominio más o menos público y que, en la *performance*, retornaría mezclado. De ahí una desconfianza particular del enunciado ficcional –diferente, claro está, a la desconfianza que Mayer les atribuye a las editoriales–, allí donde se presenta como si se encontrara en ruptura con el mundo de disposiciones, prácticas y arreglos que constituye la vida cotidiana. Es que en esta constelación se valoriza más bien la continuidad entre lo que se enuncia en las escenas más o menos formalizadas de las lecturas y las enunciaciones que se producen en la conversación cotidiana. Por eso, yo diría, el debilitamiento en ellas de una distinción que tendía a estructurar las percepciones de lo literario en condiciones de modernidad: aquella que Benjamin elaboraba en la forma de la distinción entre narración e información.

Pero el desarrollo de este punto supondría un espacio mayor que el que puedo dedicarle aquí. Supongo que se comprenderá ahora por qué no he querido aquí analizar obras particulares. Es que separar algunos enunciados de las tramas más vastas y complejas en que tienen lugar es distorsionarlos gravemente –más, en todo caso, que cuando citamos

² Escenas que, por lo demás, no son solamente, o simplemente artísticas. El 27 de diciembre de 2002, recibía –a través de una organización de “encuentros de poesía” con el nombre de Zapatos Rojos– el anuncio de “un encuentro con nuevas formas de resistencia (?)” con el nombre de “Multiplicidad”. Los participantes son algunos “Nuevos Colectivos”. Éste es el campo de problemas que se proponía discutir: “Nuevas instituciones: Encuentro entre distintos colectivos de resistencia?, biopolítica?, arte?, etc. El objetivo es compartir e intercambiar experiencias propias sobre formas de organización, problemas de gestión, de comunicación, etc., y discutir nociones que atraviesan esas experiencias: multiplicidad, nuevas formas, resistencia (?)”. Los participantes son el “Colectivo Situaciones / GAC (Grupo de Arte Callejero) / Ninguna Persona es Ilegal y Laboratorio de la Desobediencia (España) / Proyecto Venus / NPH (Nuevo Proyecto Histórico) / Indymedia Argentina e Indymedia Italia / Belleza y Felicidad / M777 / Suscripción / Radio Barrikada / ramona / Intergaláctica / Asamblea Lezama Sur / Editorial Eloisa, Diccionario de arte, Grupo Sorna, Zapatos Rojos y varias otras redes, grupos y colectivos que prometieron confirmación...” No es posible describir aquí cada uno de los grupos: ellos van desde breves asociaciones de poetas hasta grupos de información alternativa o de agitación política.

tal o cual pasaje de un poema o una novela—. Y también se comprenderá por qué decía que el presente puede aparecer como una combinación curiosa de modernizaciones y regresiones. Es que muchos de los rasgos de esta constelación son aquellos contra los cuales se constituía la tradición de lo moderno. Al mismo tiempo, tal vez sea difícil situarlos con alguna precisión desde los términos de esa tradición, y sea preciso introducir otras distinciones y agrupar de otros modos los fenómenos.

Me parece, en cualquier caso, que es preciso, si se quiere ser fiel a lo que tendría lugar en Buenos Aires (pero no solo Buenos Aires) en el presente, tener en cuenta que lo que sea que sucede se inscribe en una serie de desplazamientos: de un “ideal de la escritura” al de una oralidad mediada, sintetizada, filtrada e incorporada a una trama sonora y de imágenes, que presenta a una palabra que se adhiere a su entorno, entorno que él mismo no acaba de separarse del sitio en el que viene a suceder; de una concepción del individuo como interioridad separada al individuo como compuesto de sistemas que está siempre ya articulado a fragmentos de objetividad que permiten sus acciones, sus discursos, sus pensamientos, y sobre los cuales se monta un poco como una araña en su tela; de una concepción práctica de lo social como simple agregación de particularidades o como “sociedad” a otra, en que aparece como una red de escenas, que se estructuran en parte a través de actos de exhibición mutua, y que demandan trabajos de mantenimiento y renovación que no son ajenos a la producción de enunciaciones, de actos verbales que se proponen, allí donde suceden, rearticular los recursos, explorar las potencias, de mundos comunes.

Bibliografía

- Balibar, Étienne (2002): *Droit de cité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Changeux, Jean-Pierre (1983): *L'homme neuronal*. Paris: Fayard.
- Ciret, Yan (2002): “Insiders/outsideers. Crash poésie et fictions du réel”. En: *Art press*, 276, pp. 56-59.
- Clark, Andy (2001): *Mindware: An Introduction to the Philosophy of Cognitive Sciences*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Crystal, David (2001): *Language and the Internet*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Grossberg, Larry (2002): “Reflections of a Disappointed Popular Music Scholar”. En: Beebe, Roger/Fulbrook, Denise/Saunders, Ben (eds.): *Rock Over the Edge. Transformations in Popular Music Culture*. Durham, NC: Duke University Press, pp. 25-59.
- Lodge, David (2002): *Consciousness and the Novel. Connected Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mayer, Marcos (2002): “El desmayo de la inventiva”. En: *Clarín* (21 de diciembre), <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/21/u-00505.htm>> (12.04.07).
- McCarthy, Anna (2001): *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rancière, Jacques (1998): *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette.
- (2001): *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée.
- Rose, Nicolas (2007): *The politics of life itself: biomedicine, power, and subjectivity in the twenty-first century*. Princeton : Princeton University Press.
- Sarlo, Beatriz (2002): “La cultura puede ser sólo un consuelo salvífico”. En: *Clarín* (21 de diciembre), <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/21/u-00302.htm>> (12.04.07).

-
- Speranza, Graciela (2002): “La crisis en la balanza. 365 días sin aliento”. En: *Clarín* (21 de diciembre), <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/21/u-00201.htm>> (12.04.07).
- Thompson, John B (2000): *Political scandal. Power and Visibility in the Media Age*. Cambridge: Polity.
- Warner, Michael (2002): *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.
- Watt, Ian (1974): *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press.