

Lixeratura Argentina Contemporánea: Pensamiento Queer en Antiestéticas do Trash

Doutoranda Cecilia Palmeiro

Resumo:

Este trabajo constituye una reflexión sobre el estado de la literatura contemporánea en la Argentina, su relación con la política y sus procesos de desautonomización, a partir del análisis de las propuestas estéticas y políticas de las editoriales Belleza y Felicidad y Eloísa Cartonera.

Palavras-chave: literatura, autonomía, vanguardia

Introdução

En la década de 1930 Benjamin proclamaba el fin de la esfera autónoma del arte. El estado de la técnica le permitió hacer un pronóstico sobre la cultura posmoderna, donde la circulación de la información impedía continuar trabajando en términos de contextos de unicidad, de originalidad, hasta cuestionar su propio valor de verdad en términos representativos. Ochenta años más tarde, y luego de infinitos debates al respecto, la tecnología digital tiene la última palabra. El fin de las esferas autónomas, propio de la postmodernidad, es un fenómeno que puede percibirse al nivel de la literatura, que no escapa a esta nueva configuración.

1. La multiplicación y complejización de las técnicas de la comunicación (internet, chats, emails, blogs, flogs, facebook, orkut, sms, telefonía celular) inauguran la posibilidad de nuevos tipos de discursos y nuevos entramados discursivos que alteran el funcionamiento tradicionalmente moderno de las esferas de pensamiento autónomas, como universos cerrados y autorreferenciales. La escritura tiene otro valor ahora, como formación de realidad: la escritura construye nuestro presente de manera inmediata, escribimos lo que hacemos: sms: “tô chegando”. Nunca como ahora hubo una explosión de la escritura que construye nuestra vida, así como experimentamos modos imprevistos de construcción del yo a partir de nuevos géneros como el blog, el fotolog, el facebook y el orkut, que producen nuevos regímenes de la autobiografía y la identidad.

El tan anunciado fin de la representación (en crisis desde fines del XIX) se produce junto con el fin de la autonomía de la literatura, en la medida en que las nuevas escrituras se producen como experimentación a partir de la multiplicación y complejización de las técnicas que **producen** la realidad. Estas técnicas, a diferencia de las que analizaba Benjamin, ya no son reproductoras, sino productoras de realidad. La realidad se produce ahora en un entretejido de discursos que es lo que Ludmer llama “opinión pública” (Ludmer 2007).

Ludmer habla de una “diáspora de la literatura”: las literaturas postautónomas salen del cerco de la autonomía, pero siguen de alguna manera siendo consideradas literatura. Los procedimientos de la literatura se diseminan por la realidad, invaden otros territorios. La literatura se desterritorializa. Esos nuevos modos de circulación y producción hacen de estas literaturas posmodernas, escrituras postautónomas.

Ludmer define literaturas postautónomas (nuevos modos de producción y circulación) como “esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano”: la realidad no es una totalidad sino un “territorio”. A diferencia de la novela moderna, como la describe Lukács, ya no se trata de buscar el sentido de la vida: este se ha tornado irrelevante. Estas prácticas territoriales comienzan con la literatura marginal: la literatura deja de ser autónoma, cerrada sobre sí misma, y pasa a ser una práctica que modifica la vida cotidiana. Estas literaturas, según Ludmer, se fundan en dos postulados básicos:

-lo cultural y literario es económico y lo viceversa (no habría más separación entre base y superestructura)

-la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad. (LUDMER 2007, p. 4)

Estas escrituras reformulan la categoría de realidad: no se trata de realismo (el mundo no es un referente externo a ser representado). Estas formas del testimonio, la autobiografía, el reportaje, la etnografía “Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación”. (LUDMER 2007, p. 5)

Esta realidad discursiva tiene las siguientes características:

- necesidad de explicitar verbalmente cada instante (estoy llegando, estoy saliendo)
- inmediatez de la palabra, carácter performativo del sentido, en la medida en que esas escrituras son acciones.
- vuelta del yo: flogs y blogs, proliferación de la construcción del yo.

Según la poeta Gabriela Bejerman, hay una conciencia del yo que antes era territorio propio del arte, de la poesía, ahora se ha vuelto un ejercicio cotidiano de muchas personas que no se consideran escritores, editan, escriben, muestran textos. Circulación de la escritura fuera del mercado literario y de la prensa. Porque sí. Sin finalidad última, más que la construcción de redes sociales alternativas. A lo que se apunta es a una transformación cotidiana.

Y muchas escrituras de hoy dramatizan cierta situación de la literatura: el proceso del cierre del ciclo de la literatura autónoma. Florencia Garramuño habla de una “literatura que trabaja con los restos de lo real” (GARRAMUÑO, 2008) como modo de leer la transformación del estatuto de lo literario. Sin embargo esta idea de “resto” de lo real (como fragmento que resta de una totalidad perdida, todavía mantiene esta idea de totalidad, es decir, de una totalidad que alguna vez fue posible, mientras que en el horizonte actual la noción misma de totalidad es irrelevante) aparece ya en los primeros experimentos de vanguardia del dadaísmo, y en las alegorías de Baudelaire. Benjamin ya venía rastreando esta abertura del arte hacia la sociedad. Quizás lo específico de estas nuevas configuraciones, que coincido con Florencia que vienen desarrollándose desde los años 70 en Brasil, sea que esos restos (cuya denominación puede no ser la más adecuada ya que en realidad no son restos, porque la realidad es por definición fragmentaria, son “zonas” de lo real) ya no entran como metáforas, sino como elementos de realidad inmediata que no aspiran a “elevarse” a la altura de material estético sublimado, sino a mantener ese estatuto de resto, debris, trash.

Es la desacralización y desautorización de lo literario (y de la alta cultura como valor en una esfera cerrada, máximo fetiche de la cultura argentina) y el trabajo con los materiales considerados “bajos” y “menores” lo que da el tono de lo trash. Por eso yo prefiero hablar de “antiestéticas de lo trash”: lo que como homenaje a la literatura marginal llamo **lixeratura**, como modo de apropiación crítica de esa tradición.

Las literaturas postautónomas, estas en particular, se proponen como modos de experiencia dirigidos a la sensación, al orden del cuerpo, capaces de producir algún tipo de mutación en el orden de la subjetividad. Politización de lo cotidiano, a partir de una crítica de la subjetividad “normal” capitalista. Politización del cuerpo, y desterritorialización del cuerpo ordenado para el trabajo y la reproducción. Despliegue del valor crítico de la diferencia.

1.2. Me interesa particularmente el modo en que aparece el sujeto, después de cien años de teoría literaria declamando su muerte. Uno de los modos de abertura de la literatura hacia lo real es lo que Florencia Garramuño, citando a Helio Oiticica hablando de Wally Salomão, llama “euxistenciateca”: archivo de lo real, diferente de la autobiografía.

Escritura como construcción de un yo y como plasmación de experiencia personal vaciados de autoridad, como archivo de lo real. Este nuevo modo de trabajo con el yo implica la experimentación de modos de producir una nueva percepción de lo real, una nueva capacidad de experiencia en la formulación escrita de la vivencia. Escrituras del yo, muchas veces como plasmación de procesos de singularización, de diferenciación respecto de la subjetividad capitalista en un proceso de desacralización y desautorización de lo literario. Una especie de devenir menor de la literatura. Desautorización en el sentido de exhibición de los procedimientos que construyen la autoridad, el yo que firma los textos. Ese yo, ya no remite a cuerpos, sino a otras escrituras, una red de escrituras.

Las nuevas tecnologías de la comunicación, que son claramente dispositivos de control de los más absolutos, también son puestos a funcionar en el sentido contrario: más que para normalizar y controlar, también se usan para singularizar. En la red todos creamos personajes.

Si en la poesía marginal, esa salida de lo literario hacia la experimentación vital tenía que ver con la producción artesanal del libro, y con la presencia corporal del autor-artesano, llevando la poesía para el terreno de la vida (sexo, drogas y rock'n roll), ahora esa "vida" está potenciada por tramas de escritura que complejizan la identidad de ese Yo. En la poesía marginal la literatura es desacralizada, ahora es desautorizada también.

Crisis de la subjetividad que aparece en los 70 brasileros (también en Perlongher) y vuelve a explotar en la crisis argentina de 2001-2002.

Restos de lo real, mejor zonas de lo real: lo trash, detritus culturales del presente. Son las marcas del tiempo que van fabricando nuestra percepción y nuestra experiencia.

Archivos de lo real: *euxistenciateca*. Ese archivo no es del pasado, no se piensa como memoria, sino como construcción del presente. El presente es la temporalidad privilegiada de la posmodernidad, en el sentido de que todo acontece a la misma vez en todos lados: simultaneidad y ubicuidad, es imposible la noción de progreso y de continuidad, en cuya busca se lanzaba el sujeto de las novelas en Lukács. Esa inmediatez y sensación abrumadora de presente también problematiza aun mas el problema de la experiencia histórica, la memoria.

Las formas discursivas son modos de expresión de una experiencia histórica. El yo no es lírico: es un entramado discursivo, una red. No es interioridad, sino exterioridad. Énfasis en el entramado que es el cuerpo y sus potenciales subversivos. Politización de lo cotidiano. Eso que dice "Yo" no es un sujeto moderno, mucho menos un individuo, es un dispositivo de enunciación colectivo. Hay hasta una celebración de la fragmentación del sujeto en su desterritorialización, que se rearticula desde el Estado con las políticas identitarias (Ministerios de las personalidades, Guattari). Aquí es donde entra la noción de lo queer.

Ya no tiene sentido el luto por la experiencia perdida, y la falta de totalidad que trabajaban los críticos de la modernidad, Lukács y Adorno, sino avanzar por negatividad: profundizar, radicalizar esa fragmentación subjetiva, justamente como salida de la subjetividad capitalista. Frente a los "ministerios de la personalidad", trazar líneas de fuga, procesos de singularización que se articulen proponiendo redes de alianzas políticas, de solidaridad, etc: modos experimentales de sociabilidad.

Pero si la literatura se dirige a la vida, pierde su potencial de crítica negativa: Ludmer señala que "Al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios, al perder 'el valor literario' [y al perder 'la ficción'] la literatura postautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica. La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder." (LUDMER 2007, p. 5)

Entonces, ¿cuáles son sus potenciales de transformación? Ahí el acento se pondrá en las mutaciones que se puedan operar en esa realidad en lo que respecta a las prácticas cotidianas. Dos frentes: técnicas productivas (modos de circulación y producción, lo económico es cultural y

viceversa) y producción de subjetividad. Trabajo de la fantasía que vincula literatura y política. Insistencia en la realidad, que nunca queda igual, siempre es llevada hacia otro lugar. Como queda claro que la realidad es una construcción, siempre es posible ensayar nuevas formas.

En este punto, dos movimientos de la Argentina contemporánea resultan de interés para el análisis: Belleza y felicidad, y Eloísa Cartonera.

2. Belleza y Felicidad fue una editora artesanal y una galería de arte fundada en 1999 por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón.

Luego de un viaje a Salvador, Fernanda Laguna y Cecilia Pavón el espacio de “ Belleza y felicidad, inspirado en las *lojas de cordel* que mezclan literatura con otros objetos baratos. Esa idea de mixtura de materiales heteróclitos resultó clave para Belleza. Porque se trataba justamente de desacralizar la literatura, exponer su carácter de mercancía. Ese carácter ideológicamente negado en una circuito cultural articulado sobre el privilegio de clase, que sostiene un modo de producción literario basado en la explotación cuasi esclavista disfrazada bajo el manto del prestigio –el prestigio de pertenecer a la ciudad letrada. Belleza y Felicidad surge entonces primero como sello editorial para el cual la literatura no era solo una mercancía sino una cosa barata, y luego como galería de arte, donde no se trataba de nuclear artistas en un ámbito cerrado, sino de juntar personas que hacían cosas y las compartían con los amigos, poniendo en duda el estatuto del arte y conceptos como calidad estética, especificidad y autonomía. Es decir, borrando los límites conservadores entre las mercancías destinadas a las élites y los objetos destinados al consumo de masas. En Belleza convivieron los textos de los autores contemporáneos más canónicos con las baratijas que las chicas compran en el barrio de cosas baratas en Buenos Aires (el mítico barrio de Once), con bandas de punk rock, cumbia villera, objetos de artistas de la calle, o cualquier cosa que a ellas les llamara la atención.

A partir de entonces, Belleza y Felicidad se convirtió en un espacio extraño, único en Buenos Aires. Es la antítesis del modelo cultural argentino. En vez de importar los formatos de la alta cultura europea en la trayectoria típica del centro a la periferia, Cecilia y Fernanda tomaron un modelo menor de un país periférico con una vastísima tradición popular oral y un canon literario que se vuelve contra su propio elitismo.

El proyecto de Belleza fue y es un escándalo que reconfiguró la escena literaria argentina y que dio pie a la emergencia de otros proyectos editoriales (como Vox, Eloísa Cartonera, Tsé-Tsé, Siesta, Del Diego, etc) y la producción de nuevas tendencias estéticas.

Belleza no es solamente un espacio, es más bien una generación que se construye como una red de amigos de la que participan autores jóvenes como Dani Umpi, Pablo Pérez, Alejandro López, Washington Cucurto, Cuqui y Timo Berger entre otros.

“La belleza es la felicidad

Cuando está enojada” escribe Fernanda Laguna.

¿Contra quién o qué está enojada la belleza? Contra la cultura, contra la alta cultura que es un mundo falocéntrico y solemne. Y entonces la belleza inocente y cínica a la vez, se burla, juega con ella hasta revertirla. El lenguaje se vuelve otro, una fiesta, una orgía. Donde todo puede pasar, el amor y la muerte, pero sobre todo la liberación.

Liberación de los límites del lenguaje, del buen gusto, del canon literario, de la identidad. Y entonces la disolución. Y ese es el riesgo de la literatura en general, y de esta poética en común en particular: la disolución que es el objetivo de la felicidad siempre postergada, sueño incumplido de la humanidad, oscuro y contradictorio proyecto de la modernidad occidental como señalan Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo*. La disolución de lo humano en la naturaleza, primera o segunda, del sujeto en el objeto. La felicidad entonces es el universo corporal, erótico y perverso,

que escapa de la norma. Es la lógica de este exceso la que produce la fuerza motora de la escritura: la contingencia, la casualidad y la espontaneidad. **Inmediatez respecto de la vida.** Porque el exceso no responde a una economía racional: todo está ahí porque sí. Porque es divertido, porque los límites están para ser destruidos, y porque la transgresión es la norma de la literatura moderna, pero el salirse de esa esfera en función de la inmediatez de la escritura es la marca de la literatura postautónoma.

En el caso de la literatura argentina (tradicionalmente seria, comprometida) el problema de la autonomía se complejiza. Desde el siglo XIX lucha por su autonomía y por no depender de la política (al mismo tiempo sólo puede pensar su función en términos políticos, y está bien que así sea). Pero por eso es solemne, porque, salvo raras excepciones, es consciente de su responsabilidad. La literatura argentina se hizo cargo de la tarea de construcción de una nación, de una lengua y de una tradición. Pero ahora, en el siglo XXI, no se trata de construir instituciones, sino de destruirlas, de romper sus límites. Y la destrucción de instituciones opresoras (como lo son todas) es ocasión de fiesta. Esa es la felicidad enojada: la belleza de un mundo en pedazos que se construye nueva y efímeramente en cada texto, en cada evento y en cada performance.

La “generación Belleza” y su proyecto no se agotaron en ese espacio.

La crisis política, económica e institucional de 2001 en la Argentina reformuló una vez más la imagen ideológica de la nación y cuestionó los conceptos heredados de ciudadanía y representación, así como alteró los modos neoliberales de producción de subjetividad.

La crisis y la movilización social produjeron una configuración política única en la historia argentina. Por primera vez se produjo una efímera alianza de clases que dio lugar a nuevas formas de protesta tales como los “cacerolazos” propios de las clases medias urbanas articulados con un auge de los piquetes –forma de protesta de trabajadores desempleados rurales iniciada en los tardíos noventa- y la emergencia de nuevas formas de participación como las Asambleas Barriales – espacios donde los vecinos de cada barrio debatían reformas políticas alternativas al modelo caduco.

Los debates de los noventa sobre el rol del intelectual encontraron, con el principio del milenio, una respuesta urgente: los intelectuales fueron compelidos a volver a la política. Esta urgencia de participación encontró diversas formas acordes con distintas concepciones de lo que es un intelectual y de su poder simbólico: la articulación de intensos debates en los medios masivos de comunicación, la organización de grupos de militancia o la participación en protestas y manifestaciones solidarias con distintos sectores sociales.

La literatura no podía ser ajena a esta situación, especialmente cuando la industria editorial se vio puesta en crisis a partir de la devaluación de la moneda nacional que afectó el modo de producción literario¹, ya que el precio de los materiales como el papel y las tintas mantenía su valor

¹ “More than 200 bookstores closed during the period 2000-2001. The activity of the publishing sector suffered a notorious fall in its production: 36,4% in one year.

The whole situation affected the inflow of imported books as well. A devaluated local currency *vis-à-vis* a strengthening Euro, in addition to the profit-seeking strategies of multinational firms with control over imports, made books coming from Spain, or even Mexico, almost impossible to be purchased in Argentina. While a short novel was something between 8 to 15 pesos in any bookstore before the crisis; now, it is between 25 to 40 pesos. Sadly enough considering the average income has not risen but an inch, and it is around 600 pesos. Just to illustrate the disparity between book prices and the average income, the Spanish edition of Benjamin’s *The Arcades Project* costs 458 pesos – 75% of a one-month salary. The question of who has the capacity to consume literature, or books in general, finds its answer before being posed.” Tomado de Deymonaz, Santiago y López Seoane, Mariano. “Sneaking in the illegal. Notes on Eloísa Cartonera”. (artículo en prensa, cortesía de los autores).

internacional (en dólares) y debía dirigirse a un mercado pequeño cuya capacidad adquisitiva había disminuido en un 60% aproximadamente².

El nuevo valor del papel produce una articulación insólita hasta el momento entre un sector social que gana visibilidad y se torna objeto de conflicto y una nueva vanguardia estética: los escritores y los cartoneros.

La crisis económica arrojó a miles de personas del mercado de trabajo hacia las calles en busca de supervivencia. Muchos de ellos encontraron una nueva actividad que consiste en juntar los papeles y cartones de la basura de la ciudad y venderlos para su posterior reciclaje. Se llaman cartoneros (catadores de papelão), y todas las noches circulan por las ciudades revolviendo la basura particular de cada casa para obtener el preciado papel. Los cartoneros son uno de los nuevos sujetos sociales emergentes de la gran crisis. Alrededor de ellos se producen intensos debates políticos –las empresas privadas encargadas de la basura y el gobierno de la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, se disputan los negocios que esta nueva circulación provee y cuyas agendas siempre perjudican a los cartoneros.

En este contexto surge una propuesta alternativa a las grandes editoriales que dominan el mercado en Argentina y que constituyen una fuente de explotación para los trabajadores de la cultura³. Se trata de una editorial llamada Eloísa Cartonera, fundada en 2003 por Fernanda Laguna (también fundadora de Belleza y Felicidad), el escritor-editor-productor Washington Cucurto y el artista gráfico Javier Barilaro. Eloísa ya existía como editorial independiente desde 2002, pero se agregó el nombre de Cartonera al cambiar el modo de producción de sus libros. Estos son fabricados artesanalmente por cartoneros en el mismo local de Eloísa (llamado “No hay cuchillo sin rosas”) que funciona como editorial, librería y en un comienzo, verdulería –se vendían frutas y verduras a los cartoneros al precio de costo más bajo como un modo de intercambiar ayuda. Los libros tienen tapas de cartón comprado a los cartoneros a 5 veces su valor en el mercado, y las tapas son ilustradas por los propios cartoneros, que además ganan varias veces más con este trabajo de lo que ganan cartoneando en las calles

El plan de Eloísa es entonces integrar a sujetos marginalizados (y cuando no, criminalizados por el mero hecho de ser pobres) en un circuito de trabajo creativo.

El subtítulo del nombre, o el nombre del catálogo es: “Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border”. La elección de esta nomenclatura no está librada al azar, así como las consignas de lo barato y lo fuera del buen gusto de sus avisos. Sudaca es el nombre despectivo dado a los sudamericanos, su apropiación del peyorativo es una estrategia de confrontación con los dispositivos de discriminación que hace de lo sudamericano un sujeto menor (sudaca) y contestación pública. Mientras que *border*⁴ sugiere, en el léxico coloquial joven de Buenos Aires, lo marginal, una literatura menor, al borde de la tradición y de la identidad (*border* es un atributo de “narrativa” y “poesía”, pero también de “sudaca”). La radicalidad del proyecto convoca a escritores inéditos y marginales, otros carentes de prestigio y excluidos del canon, como también los más con sagrados como Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill, Haroldo de Campos, César Aira o Mario Bellatin,

² Ver Cámara Argentina del Libro, “Informe sobre la industria del libro”, en *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, Buenos Aires, Ciccus- Secretaría de Cultura de la Nación, 2003.

³ Para mayor información sobre la industria editorial en Argentina, ver Sealtiel Alatríste, “El mercado editorial en lengua española”, en *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Buenos Aires, Eudeba, 1999

⁴ *Border*, abreviatura coloquial de *Borderline*, ingresa al habla rioplatense como traducción lunfarda del concepto psicoanalítico que significa una estructura psíquica inestable que se ubicaría en los límites entre la psicosis y la neurosis.

y también nuclea a la generación que comienza a publicar en Belleza y Felicidad como Gabriela Bejerman, Fernanda Laguna, Washington Cucurto, Dani Umpi, Cuqui, Damián Ríos⁵.

Eloísa es verdaderamente la editorial más colorinche: radicalizando el proyecto de Belleza y Felicidad, su antecesora y madrina, Eloísa cuestiona todos los supuestos de la cultura argentina como el concepto de desinterés del juicio estético, la actitud contemplativa y asilada de la literatura y el libro, la autonomía del arte, la superioridad del trabajo intelectual, la diferenciación entre alta cultura y cultura popular y la misma práctica estética en términos de lujo.

No por casualidad, el primer libro cartonero se llama *Fer*, sobrenombre de Fernanda Laguna. Así como el primero de Belleza fue *El mendigo chupapijas*, folletín, lo que resulta significativo como punto de partida del proyecto editorial en tanto primera novela queer-trash de la década, *Fer*, publicado como anónimo aunque escrito por Cucurto, elige dramatizar la revuelta popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 en Argentina.

La historia es la siguiente: El narrador (discontinuo, ya que la voz cambia de género y de perspectiva), Floridor, está enamorado de Fer, Ceci y Gabi, que ponen un Lavadero en la cuadra de su casa. El está casado con Flora y tienen un hijo, Baltasar. Comienza a tener un romance con Fer pero también con Ceci lo que es objeto de muchas peleas que terminan en orgías. Fer se hace repositora de supermercado y lidera distintos movimientos populares (una especie de reencarnación de Evita). Finalmente ocurre una rebelión (19 y 20 de diciembre) de los animales del barrio y Baltasar: le hacen como una manifestación a Fer-Evita para que acepte ser su candidata y representante en el gobierno (esa noche Baltasar bebé adquiere el habla por arte de magia). Fer acepta y gana, hace un discurso contra el lenguaje y a favor de caminar. Baltasar se convierte en el narrador y salen caminando todos de la mano con los ojos cerrados y vuelan en un arca del estilo de la de Noé (no queda claro si todo es un viaje imaginario). Finalmente, el texto cambia de género y se transforma en un poema.

Fer resulta novedoso al problematizar varios aspectos propios de la literatura autónoma, y en ese sentido resulta interesante como modelo en miniatura de las poéticas contemporáneas, antiestéticas de lo trash.

El primer problema que se nos presenta es el de la autoridad. Las literaturas postautónomas son escrituras desautorizadas. El libro (formato ya problematizado por el modo de producción cartonil) se presenta sin firma del texto ni de las ilustraciones. Solo aparecen los responsables de la editorial, Washington Cucurto (que es un pseudónimo de autor, y por lo tanto no puede ser responsable legal de la editora “trucha”), y encima con una dirección ficcional: Soñar Soñar 1984, que es la avenida donde transcurre el relato. La editorial está dentro del mundo de la ficción, o la novela en el de la realidad: **el modo de producción es un proyecto estético y político** que permea ficción y realidad.

Se pone en primer plano el **aspecto material de la escritura**, y si pudiera elaborarse usarse una noción de obra en este caso, sería la de objeto manufacturado en cuanto objeto material producido artesanalmente por un sujeto. Esto se aplica particularmente a *Fer* en la medida en que Cucurto es el “autor”, el editor y el encuadernador, al estilo de la literatura marginal. Solo que él hizo de ese modelo una “empresa” anticapitalista.

El problema del sujeto resulta central para estas escrituras. *Fer* es claramente un homenaje a Fernanda Laguna (quien a su vez tiene otro pseudónimo para firmar sus libros, Dalia Rosetti), a partir de la relación entre texto e imagen (el libro tiene un retrato de Fernanda en la primera página,

⁵ Damián Ríos es también el editor de Interzona, la primera editorial más “tradicional” que está empezando a publicar a estos autores. La mayor distribución y recepción de sus textos me lleva a conjeturar que esta literatura dejará de ser underground y menor para convertirse en un canon de especialistas. Un recorrido habitual: de Eloísa a Interzona.

aunque sin nombre ni firma). El libro parece estar dedicado a los conocidos, interviene en una red afectiva.

Pero el nombre “Fer” remite (y no) a un sujeto real, pero también a una red de textos que reconstruye un sujeto (es posible leer Fer en relación con Durazno reverdeciente y Yo era una chica moderna, y CECI y Fer, y con el proyecto de Belleza y Felicidad). Así, los nombres de los personajes en el relato funcionan como una deixis hacia la realidad, hacia el contexto de textos y prácticas de la que es la “*ponta de lança*” (Gabi como Gabriela Bejerman, Ceci Pavón, Diego Bianchi, un artista plástico de Belleza, etc). Refiere a un mundo “sexitextilizado” de politización de un cotidiano queer.

Al mismo tiempo, hay un **uso poético menor** de la lengua cuyos procedimientos (hiperbolización delirante, infantilización, erotización, subversión de sentidos) señalan que la abertura a lo real no se produce en términos de referencialidad: no se trata del “efecto de realidad” del que habla Barthes, sino de un “link” hacia otra superficie del mismo plano.

El lenguaje exhibe su relación con el mundo pero también hace **explotar otras posibilidades de sentido**: la permeabilidad entre realidad y ficción no significa que la literatura postautónoma pierda todo poder crítico (garantizado anteriormente por la cerrazón de la forma, según Adorno), ni que se rinda. Justamente, quizás lo más interesante son las nuevas postulaciones de lo real que se proponen. Porque aun saliendo del cerco de la autonomía, la literatura (o la posliteratura) todavía maneja el mundo de la fantasía, como aquello que no es lo opuesto de lo real, sino aquello que la realidad forcluye. La fantasía permite imaginarnos a nosotros mismos de otro modo, y traer ese otro modo hacia nuestro mundo. Hacer eso “otro modo” de las cosas real es justamente la mutación de la existencia colectiva. Ese es quizás el objetivo de estas literaturas.

Para el pensamiento queer de las antiestéticas de lo trash, la lengua es un arma que hace máquina con prácticas disruptivas: una rebelión micro. Esa lengua menor “deformaciones del castellano que pal sexo siempre se presta a la delirantez de las bocas” produce un “Clima sexitextilizado” a partir del cual el amor es un modo de vínculo político con el mundo: “mi corazón no deja de protestarme por ellas”. Es interesante la elección de esa imagen que no es una metáfora: protesta, palabra cargada de mucha actualidad en el momento de producción del texto. Se establece un vínculo entre **experiencias individuales y políticas** en una sexualidad alternativa en la desterritorialización del amor (no se enamora de una persona sino de tres).

Esa misma lengua que desarticula el orden de la metáfora produce un mundo narrado donde el sentido se democratiza: utiliza varias metáforas equivalentes para anularlas y dejar el sentido como elección del lector: “El negocio marchaba a las mil maravillas, marchaba papita pal loro, marchaba pa chuparse los dedos (elijan la que más les guste).” (Cucurto 2003: 28). No hay una sola opción (y dos términos nunca son una opción), destrucción del pensamiento binario y la autoridad. No es casualidad este fin del orden de la metáfora en la era de la mayor crisis de representación política en la Argentina. El lema de las protestas de 2001 y 2002 era: “que se vayan todos”.

Cuando no hay autonomía no hay cerrazón de la obra ni de la forma. La escritura aparece como algo cotidiano, espontáneo: un proceso que se exhibe en cuanto tal (particularmente relevante en una literatura centrada en su proceso de producción). Hay una instancia utópica de pensar el trabajo no como dominio, ni de clase, ni del sujeto sobre el objeto (de ahí la rebelión de los animales) ni como dominio del sujeto sobre la lengua, que es la función utilitaria del lenguaje: no hay autoridad del sujeto sobre el acto de enunciación. De esta manera, no hay corrección: “Diego Bianchi, uy, ¡lo nombré sin querer!, tache, D.B., tache, tache, ¡tache!” (Cucurto 2003: 35). Ni hay concordancia ni coherencia: el narrador no detenta el poder del habla, sino que lo socializa en varios narradores que van perdiendo sus identidades Floridor, el narrador, a veces pasa a hablar de sí en femenino y deviene Ceci y Fer, luego Baltasar (que adquiere el habla milagrosamente en la rebelión) y luego es un yo lírico indeterminado. La lengua “sexitextilizada”, queer, corroe la las

identidades. Los cambios de género se combinan con las mutaciones sociales de la protagonista: Fer es lavandera, repositora de supermercado, activista, política, Evita, madre y gurú. Se trata de una escritura del exceso, de proliferación delirante del orden de lo real.

En el discurso de ascensión de Fer:

“Ay, la lengua, ¡qué veneno! ¡Qué invento de Falsafaz! Ay, lo peor que puede hacer un hombre es hablar, hablar es incomunicarse. ¡El lenguaje signado y cifrado, uf!, otra pululación de arbitrariedades; miren, ustedes creen que es importante leer y escribir; la ortografía es la ley de la sumisión...” (..)¡Ahora nosotros, la multitud será protagonista! ¡A caminar!” (CUCURTO, 2003 p. 50)

Ya no hay representación: el orden del discurso permea el de los cuerpos y viceversa.

“Fer me agarró de la mano a mí que soy un bebé y todavía no sé caminar, “vamos, vamos a caminar”, me dijo. Yo iba con una valentía del otro mundo, me arranqué el pañal y caminé desnudo junto a ella. Yo también había hecho el primer acto libertario de mi vida: ¡Caminé!” (CUCURTO 2003, p. 51)

Así salen del baldío todos de la mano con los ojos cerrados y se van volando al arca de Noé. Cuando abren los ojos están en el baldío. El acontecimiento histórico se vuelve literatura: la **liberación de la imaginación para la acción colectiva**.

Y esa liberación de la imaginación tiene que ver con la articulación de la desigualdad y la diferencia, con el tejido de redes y alianzas imprevistas, que es de lo que se trató la rebelión del 19 y 20 de diciembre y la protesta social de los meses siguientes.

Esta liberación, o *surto* queer, se produce al nivel de la construcción de los personajes (“Ellas parecen chicos”: desterritorialización de la femeneidad. “Las escucho ser, reír, hablar de chicos todo el día (...) Tiene un aire misterioso, escuchan Gilda a todo rato... esconden algo... (CUCURTO 2003: 8)

(...) las espío: se pelean, se empujan, joden, se tiran pintura, se enchastran todas con las brochas gordas de los pinceles. ¡Agua!, ahora se abrazan, se acarician los pechos, se besan el cuello, la boca, todo... ¡Son tortilleras!” (CUCURTO 2003: 9)

E incluso Fer se enamora de todos los seres y objetos (mujeres, hombres, niños, bebés, animales, objetos inanimados).

Pero también, y de manera más importante, el surto se produce en la lengua, donde la sexualidad queer aparece hiperbolizada. La experiencia queer aparece utópicamente delineada como relación amorosa con el mundo: reconciliación con la naturaleza. Fer es la Evita de los animales, por queer: por haberse enamorado de varios de ellos y ser al mismo tiempo como una madre: le da de mamar al bebé Baltu.

No es un texto que represente la realidad al modo realista: es un texto que se construye en diálogo con la realidad desde su instancia más básica. La realidad da forma al texto como una utopía : la de la liberación de la imaginación colectiva a partir de la cual se escribe un poema final (y el texto cambia de género).

Conclusão

Creo que estamos ante un cambio de paradigma, impulsado por las nuevas literaturas que cuestionan la validez de los conceptos de la crítica. Proyectos como Belleza y Felicidad, y de Eloísa Cartonera invitan a repensar la relación entre literatura y realidad. La literatura no representa a la realidad al modo del realismo. La realidad le da forma al texto para producir una utopía: la de la liberación de la imaginación colectiva como diseños de posibles sociedades experimentales.

Referências Bibliográficas:

- [1] ADORNO, Theodor y Horkheimer, Max. 1998. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- [2] BENJAMIN, Walter. 1989. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- [3] CUCURTO, Washington. 2003. *Fer*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- [4] GARRAMUÑO, Florencia. “Los restos de lo real”. Artículo en prensa, cortesía de la autora.
- [5] LÓPEZ SEOANE, Mariano y Deymonaz, Santiago. “Sneaking in the ilegal: Notes on Eloísa”, artículo en prensa, cortesía de los autores.
- [6] LUKÁCS, Georg. 1985. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México, Grijalbo.
- [7] LUDMER, Josefina. “Las literaturas post-autónomas”. Artículo en prensa, cortesía de la autora.
- [8] ROSSETTI, Dalia. 2005. *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva.

Autora:

Cecilia PALMEIRO, doutoranda

Princeton University / Universidad de Buenos Aires (UBA)

ceciliapalmeiro@hotmail.com

palmeiro@princeton.edu

@inproceedings{Carballo2015PoticasDL, title={P{o}{e}ticas de la producci{on} en la literatura argentina contempor{a}nea}, author={V{ic}tor Goldgel Carballo}, year={2015} }. V{ic}tor Goldgel Carballo. Published 2015. Save to Library. Create Alert. Cite. Launch Research Feed.