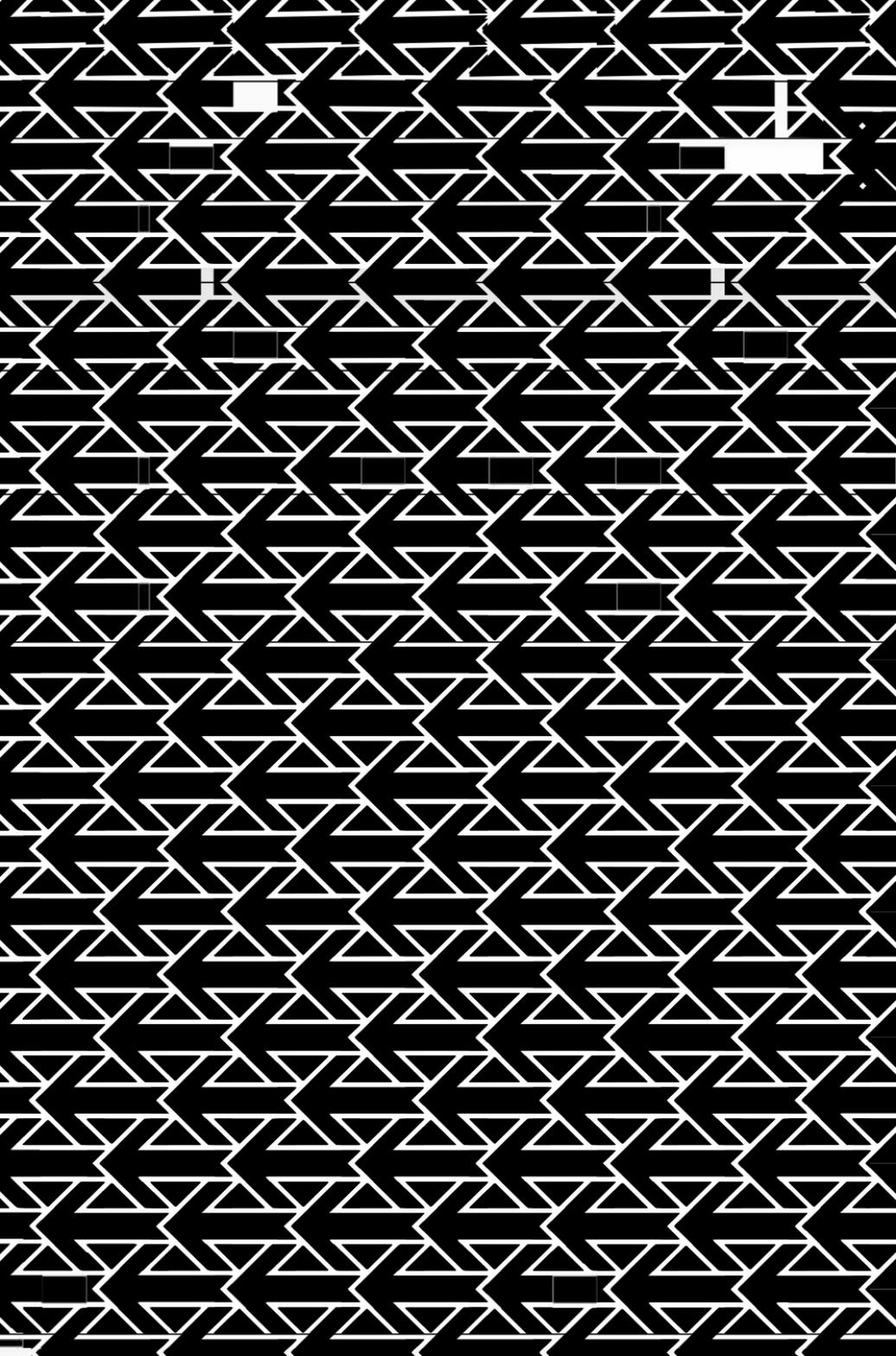


MARTINEZ





**Literatura  
de izquierda**

Damián  
Tabarovsky

Tabarovsky, Damián  
Literatura de izquierda / Damián Tabarovsky. - 1a ed  
. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : EGodot Argentina,  
2018. 128 p. ; 20 x 13 cm. ISBN 978-987-4086-43-3  
1. Ensayo Literario. I. Título.  
CDD A864

© del prólogo Martín Kohan

**Ilustración**

Juan Pablo Martínez  
[www.martinezilustracion.com.ar](http://www.martinezilustracion.com.ar)  
[arte.pablomartinez@gmail.com](mailto:arte.pablomartinez@gmail.com)

**Corrección**

Hernán López Winne

**Diseño de tapa e interiores**

Víctor Malumián

**Ediciones Godot ©**

[www.edicionesgodot.com.ar](http://www.edicionesgodot.com.ar)  
[info@edicionesgodot.com.ar](mailto:info@edicionesgodot.com.ar)  
Buenos Aires, Argentina, 2018  
[Facebook.com/EdicionesGodot](https://www.facebook.com/EdicionesGodot)  
[Twitter.com/EdicionesGodot](https://twitter.com/EdicionesGodot)  
[Instagram.com/EdicionesGodot](https://www.instagram.com/EdicionesGodot)

Impreso en Porter, Plaza 1202,  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires,  
República Argentina,  
en Abril de 2018

# Prólogo

Martín Kohan

**¿QUÉ ES *Literatura de izquierda*?** Un manifiesto. En lo esencial, en lo sustancial, es más que nada, o antes que todo, un manifiesto. No es en sentido estricto un ensayo, más allá de lo que tiene de ensayo, porque descrece expresamente del valor de la argumentación, porque desiste incluso del intento de persuadir a sus lectores o demostrar sus enunciados. No es en principio un texto de polémica, aunque resulte fuertemente polémico, porque no quiere ganar ninguna discusión, no cree que tenga sentido. Se ocupa, sí, del estado de cosas en la literatura argentina contemporánea, pero no es un trabajo de sociología de la literatura, no se aplica a un “estudio de campo” en un sentido convencional; considera obras y considera estéticas, sí, pero no se adentra en un análisis de textos, no es en rigor un libro de crítica literaria.

Es eso, un manifiesto. Y hace eso: manifestar. Asume por lo tanto esos tonos asertivos, declarativos y hasta declamativos, que imprimen en cada página

el gesto enfático de la provocación (pero de una provocación paradójicamente descreída o prescindente, que no parece esperar nada) y el sesgo arremetedor de todo arte que se resuelve en potencia y en proyecto (pero hay en ese fuerte impulso un resto paradójico de desgano o escepticismo, un *ir por todo* que es también un *para nada*). El de los manifiestos, como bien se sabe, es el género por excelencia de esas vanguardias a las que hoy llamamos históricas; de manera que Damián Tabarovsky no solamente va a abordar esa cuestión, la del vanguardismo, sino que además va a convocar sus registros y su vehemencia, sus modales o su falta de modales.

Resulta por demás desconcertante que este libro haya sido leído, cuando se publicó por primera vez, como una reivindicación anacrónica de la vigencia de las vanguardias. Resulta desconcertante, en efecto, porque su enfoque es exactamente el opuesto: dice justo lo contrario. Tabarovsky parte de la evidencia de que las vanguardias se han visto cristalizadas, si es que no momificadas, y hoy son parte de una doxa cultural administrada e inofensiva; tal y como, según discierne, también “lo nuevo” se neutralizó y se convirtió en un valor de mercado; también lo que fue contracultural en los años sesenta devino en establecido tiempo después, en los años noventa; o bien la ruptura inicial de la abstracción en el arte se asimiló y se domesticó y ya no fue ruptura de nada.

La futuridad netamente modernista que alentaron las vanguardias se impregna ahora, en *Literatura de izquierda*, de un pesimismo irónico posmodernista, la percepción de que no hay futuro, o de que ese futuro, como tal, ya no importa. Las vanguardias, por

ende, no pueden ser invocadas sin más, pretendiendo su vigencia o su resurrección; pero tampoco, y este es el punto, pueden ser omitidas sin más, pasadas por alto, salteadas por el conservadurismo literario haciendo de cuenta que nunca existieron. Tabarovsky se remite entonces a las vanguardias para asediar su imposibilidad y convertirla en una presencia, para interrogar esa ausencia de hecho y convertirla en una posibilidad: “La literatura contemporánea se escribe bajo la huella de esa imposibilidad, que es la imposibilidad que posibilita una literatura radical”. A esa condición singular, que no es la de la perduración sin más pero tampoco la de la caducidad o la inexistencia, Tabarovsky la concibe como *fantasma*; a la fuerza de su irrupción, que no pretende en absoluto intacta, la recupera como deseo, la recupera como pulsión. ¿Quién pudo ser tan despistado como para suponer que lo que abría como debate *Literatura de izquierda* era si las vanguardias así llamadas históricas vencieron o fueron derrotadas? Lo que plantea Tabarovsky es otra cosa: un corte entre el pensamiento conservador, que toma esa derrota como un triunfo, y el afán de una literatura radical, que se escribe desde esa misma derrota, a pesar de esa derrota y en contra de esa derrota.

La cuestión, planteada de este modo, podría parecer un tanto general o un tanto teórica; pero no es así para nada, porque Damián Tabarovsky la inscribe una y otra vez en las circunstancias concretas de la literatura argentina reciente. Ahí distingue una vertiente contracanónica, trazada a partir de Héctor Libertella, de César Aira, de Fogwill “y unos pocos más”; y ciertas líneas de continuidad posible, hasta

su presente. Y a esas variantes, que es lo que define como “literatura de izquierda”, las contraponen (es decir, las pone en contra, porque todo manifiesto que se precie se escribe en contra: contra alguien y contra algo) al estancamiento anodino de la literatura más previsible, más convencional, más comfortable, más obediente, más garantida, más aplicada y más aplicable, más sin riesgo.

Cuando apareció, en 2004, *Literatura de izquierda* produjo una intervención realmente decisiva, tan aguda como contundente, en el estado de situación de la literatura argentina. Y lo hizo porque puso en cuestión, por una parte, un tipo de literatura estabilizada por un principio de inercia, y porque subrayó, por otra parte, y con eso concedió mayor visibilidad, a otro tipo de escritura, a otra clase de concepción literaria, a otras formas de la narración (o de la suspensión de la narración). Las cosas cambiaron, en parte, en los años que pasaron desde entonces; entre otros factores, por la propia existencia de *Literatura de izquierda*: por su interpelación y por su incidencia. Pero hoy, casi quince años después, resulta igual de pertinente, mantiene su filo intacto, sigue siendo indispensable. Este libro modificó la percepción que podía y puede tenerse de toda una literatura, de sus regímenes de visibilidad y reconocimiento, de sus banales centralidades y sus prestigiosos márgenes, de sus criterios de valor, sus maneras de entender cómo se escribe y para qué, cómo se lee y por qué.

Me parece difícil que vaya a existir un lector de *Literatura de izquierda* que lo recorra de punta a punta sin sentirse en desacuerdo al menos en algunas partes (incluyo en esta definición al propio Damián

Tabarovsky). En cualquier caso, las páginas del desacuerdo (callaré la especificación de cuáles fueron las mías) habrán de resultar tanto o más estimulantes que aquellas en las que se plantean ideas con las que concordamos, porque las teníamos desde antes, o aquellas que suscitarán en nosotros ideas que no teníamos, pero que de aquí en más serán también nuestras. Lo difícil, lo imposible, es que se lea *Literatura de izquierda* sin experimentar reacciones. Entre esas reacciones, cuando el libro se editó por primera vez, no faltó alguna que otra de inaudita mezquindad, de bajeza por cierto infrecuente; no dejaba de probar, en cualquier caso, que Tabarovsky había acertado a tocar verdades más que sensibles. Predominaron, por suerte, como seguramente habrán de predominar ahora, las lecturas que, en coincidencia o en disidencia, le harán justicia a un libro que consiguió una cosa inusual: mostrar que pasaba mucho donde parecía que nada pasaba, hacer que pasara algo donde no estaba pasando nada.

MARTÍN KOHAN



## El escritor sin público

**U**NA VEZ LE PREGUNTARON a Alejandra Pizarnik por qué nunca había escrito una novela y contestó. “Porque en toda novela siempre hay un diálogo como este: —*Hola, cómo estás. ¿Querés una taza de café con leche?*”.

Es curioso, pero finalmente Pizarnik terminó escribiendo narrativa y además, según me enteré después, la frase es apócrifa. Da lo mismo. Vuelvo a la idea del café con leche: ¿Por qué es verosímil que Pizarnik haya dicho esa frase? ¿Es porque encarnaba al típico poeta que desconfía de la prosa? ¿Es solo una *boutade*? ¿Expresaba, por denegación, su propia incapacidad para la novela? ¿Es porque simplemente no le gustaba el café con leche? Son todas hipótesis sólidas, que habría que tomar bien en cuenta a la hora de descifrar el enigma. Me gustaría sin embargo avanzar otra posibilidad: quizás esa frase —supuestamente pronunciada por una poeta que finalmente avanzó hacia la prosa— informa sobre cierto estado de la novela contemporánea: la época en que la prosa comienza a hacer concesiones con el lenguaje, el tiempo en que la novela hace de la concesión su norma.

Al mismo tiempo que contemporánea tardía del *nouveau roman* y del descubrimiento en Europa occidental de Gombrowicz, Pizarnik es ante todo testigo del surrealismo de posguerra —de su conversión en momia—, del realismo mágico y del éxito de Cortázar. Es decir del momento en que la vanguardia se cristaliza, se convierte en literatura banal, el momento de su *divulgación lingüística*, de la pérdida de su potencia expresiva. El momento en que la literatura deja de expresarse como duda y se escribe como certeza (es paradójico, pero la vanguardia, que a primera vista aparece como afirmativa, programática y prescriptiva, como una cadena de certezas; es de hecho un *a tientas*, un zig-zag, un merodeo siempre precario, una verdad siempre en proceso de abandono, y la poesía de Pizarnik, que se presenta como una proeza de la duda, de la incertidumbre y de la precariedad, como la extremaunción del dogma; expresa en realidad la última coquetería de *Sur* y *La Nación*, mezclada con las verdades kitsch del precepto romántico en su versión *chica de los '60*).

Vuelvo al tema, si es que lo hay. Ese estado de mediocridad expresiva de la narrativa, que en los '60 supuestamente aterraba a Pizarnik, hoy adquiere un carácter ya no solo literario sino cultural. Lo que aterraba a Pizarnik podría definirse bajo un rótulo de política literaria: el café con leche como verdad última de la narrativa. Pero por afuera de la literatura, en otra parte, existía un estado de la cultura que disimulaba ese fracaso literario. No pienso caer yo también en la mitificación sin fin que se abate sobre los '60, ni mucho menos sobre ese afán homogeneizador que suprime las tensiones y antagonismos de esos años (el que

supone que el Guevarismo, el Di Tella y Tato Bores pertenecen al mismo *episteme*), pero sin dudas *algo ocurrió* en ese entonces. Lo que ocurría, tal vez tenía que ver con esto: la primacía de la cultura por sobre la literatura. Si leemos hoy cualquiera de esos libros, digamos Rayuela, por citar el corazón de ese tiempo; si lo leemos hoy desprovisto de la coraza cultural que lo protegía en ese entonces, ¿qué queda? Tan solo el vacío y la nostalgia de esa coraza. Lo que *salvaba* al texto no ocurría en la literatura sino en el bar La Paz, y la frase de Pizarnik, en su desdicha, parece dar cuenta de ese estado de las cosas. Sin embargo, el fracaso, la derrota o la extinción de esa coraza cultural, la *desaparición* de los '60, no implicó ninguna revisión literaria, ningún cambio profundo en los rumbos centrales de la narrativa. Somos testigos hoy de la misma política literaria del café con leche, agravada por la ausencia del clima cultural de entonces. Si en los '60 la cultura dominaba con tanta facilidad por sobre la literatura, no era debido a su riqueza sino al sabor pasteurizado al que había llegado la narrativa. Si hoy cultura y literatura se equilibran en su intrascendencia, es porque la pasteurización las abarca a ambas.

Me salteo el recorrido que va de los '60 a la actualidad, aunque es un recorrido bastante conocido y hasta obvio; no pretendo describir paso a paso cómo se llegó a esta situación. Me interesa, en cambio, señalar algunos aspectos de la situación de la literatura en estos tiempos (siempre me gustaron los libros con títulos como "Literatura alemana de *hoy*", o "*Actualidad* de la literatura", porque esa actualidad rápidamente envejecía y el título se volvía anacrónico. Pero lo interesante del asunto reside cuando, aún

envejecido el título, el libro mantiene su potencia: el momento en que el autor acertó en la descripción de su tiempo. Quiero decir: cuando un escritor escribe una frase como la que escribí más arriba — “*Me interesa, en cambio, señalar algunos aspectos de la situación de la literatura en estos tiempos*” —, sabe que corre el riesgo de quedar pagando, el riesgo del ridículo, del envejecimiento prematuro; se coloca en una de esas situaciones en las que más tarde dirá, “¿quién me mandó a escribir eso?”; se sitúa en el umbral de la fragilidad — se expone al cachetazo —, de la más absoluta soledad. Pero en el desatino del presente, y no en el mito de la posteridad, reside la vejeidad del escritor).

Me salteo el desarrollo, entonces. No habrá aquí una descripción del pasaje de los ‘60 a la actualidad, pero sí algunos indicios de cómo funcionan hoy las cosas. Eso que la sociología llama campo cultural o campo literario, está quebrado, partido, cruzado por dos polos atractores: la academia y el mercado. Por supuesto que esos dos polos no son necesariamente antagónicos (son conocidos los hombres y mujeres que circulan con éxito por ambos mundos: de mañana catedráticos, de tarde articulistas todo terreno, de noche ganadores de concursos de espejitos; como una especie de cita cruel de la utopía marxista de “por la mañana carpintero y por la tarde pescador”) pero sí son dos lugares identificables, cada uno con su impronta, con sus públicos, sus códigos, sus valores; dos lugares en general en estado de tensión, desatención y fascinación mutua. Por cierto, antes de avanzar hay que reconocer un par de cuestiones: ni el mercado ni la academia son ámbitos homogéneos; cada uno de ellos está constituido por desacuerdos internos,

estilos divergentes, *target* específicos y paradigmas contradictorios. Segundo: en el estado actual del capitalismo, de una u otra manera, todos tenemos, tuvimos o tendremos, algún tipo de relación con el mercado (y también con la academia, desde que la circulación entre ambos espacios es tan intensa). Desde el punto de vista pragmático, desde lo *realmente existente*, en el momento en que un escritor publica (aún una plaquette de 10 ejemplares, aún la traducción de un poema para repartir entre los amigos), está operando en el mercado. Dicho y reconocido. Sin embargo me interesa otra cosa, algo más que lo realmente existente, un enfoque que vuelva visible lo invisible. Entonces, ¿cómo definirlos? El mercado y la academia: dos lugares *a salvo*.

Más allá de su importancia cuantitativa (decreciente) y cualitativa (inexistente), el mercado y la academia funcionaron como la marca cultural de la Argentina de los '80 y los '90. No importa si el mercado literario argentino es pequeño en comparación con el de otras sociedades y si la academia vernácula no es más que una ilusión, lo importante es que la mayor parte de la literatura y la crítica que se publica desde hace veinticinco años fue escrita desde esos dos lugares.

Existió en esas décadas una voluntad cultural tan fuerte por que realmente se instituya un mercado literario y por que se consolide un ámbito académico, que lo realmente significativo no es si finalmente se llegaron a concretar (hoy la academia funciona a pleno y el mercado quebró, pero mañana quién sabe cómo será), sino que lo central fue esa política, la existencia misma de esa voluntad, esa voluntad capitalista por

tener un mercado funcionando y una academia investigando. Si se sigue de cerca el discurso de los actores pertenecientes a cada uno de esos polos, se notará un alto grado de desconfianza y sorna por el otro (los autores de la academia que pasan al mercado, mantienen un clásico discurso anti-mercantil, desmentido por la falsa inocencia de sus propias obras; y al mismo tiempo, *nuestros best-sellers* mantienen un constante lloriqueo sobre la indiferencia de la crítica que no reconoce su talento). Pero si se piensa la escena desde otra perspectiva (es decir: simplemente si se piensa), es muy sencillo ver cómo ambos polos están ligados no solo por la circulación de figuras (dato gracioso, aunque menor) si no sobre todo por la relación que ambos sitios mantienen con la literatura, por la idea trivial que cada polo tiene de la escritura. No sería muy difícil confeccionar una tipología, o mejor dicho, una topología, un mapa de los diferentes estilos y estrategias que caracterizan cada polo (la autoridad del *editing*, la primacía de la trama, los personajes, la novela histórica, el cuento convencional, el aplomo estilístico, el lenguaje llano, justo, la ausencia de excesos, la fábula moral, la novela con contenido humanista, los guiños a la época y cierto anacronismo ligh, de un lado; y del otro, el formalismo remanido, el efecto kitsch de la *cita culta*, el laboratorio de ideas, la búsqueda del control absoluto, la convicción de que el humor es algo serio, la noción de autoridad, las prebendas, el desprecio por la ironía, la construcción de genealogías que funcionen como garantías crediticias, el miedo). Sería tan sencillo realizar ese mapa, que lo dejo de lado (menciono sí, una diferencia importante entre ambos polos: aún de un modo brutal

—ayer Benjamin y Foucault, mañana otros— y por lo tanto de manera dudosa, en la academia todavía se lee; aún de manera precaria y llena de prejuicios, circulan por allí ciertos textos, cierta percepción de que se está *frente a un texto*, ausente por completo en el mercado; mientras que la academia registra que se tratan de textos, el mercado no concibe otro producto más que el *libro*).

Vuelvo a lo que quiero decir: uno y otro polo escriben *a favor*. Leía el otro día de ojito, en el subte, el libro que el pasajero de al lado estaba leyendo: uno de Jaime Barilko. No recuerdo el título, ni la frase exacta, pero decía algo así como: “mandamos a nuestros hijos a la escuela porque sabemos que en ella se reproducen los valores, las creencias, las normas en las que los padres creemos”. Pues bien: igualmente podría decirse que el mercado y la academia escriben a favor de la reproducción del orden, de su supervivencia, a favor de sus convenciones, escribe *en positivo*. Claro está —esto es muy sabido—, que en el capitalismo tanto el mercado como la academia necesitan de la novedad para reciclarse (el otrora carácter radical de lo nuevo se convirtió en mero valor de cambio —en el mercado— o en simple valor de uso, en la academia) por lo tanto, escribir a favor del mantenimiento del orden, del consenso, no excluye el gusto por lo nuevo, pero entendiendo siempre a lo nuevo solo como lo último, lo más reciente, el recién llegado, “la nueva literatura argentina” (“Traducida a varios idiomas, *Respiración* ha sido virtualmente reconocida como un clásico de la nueva literatura argentina. En una encuesta reciente realizada entre cincuenta escritores fue elegida como una de las diez mejores novelas de la historia literaria

de nuestro país”. Contratapa de la reedición de 1988 de *Respiración* ) pero es lo nuevo desprovisto de su propio deseo: el deseo de novedad entendida como lo inasimilable, como la desestabilización de nuestro sistema de creencias. Después de casi 150 años de existencia de *tradición de lo nuevo*, el mercado saldó el asunto —saldó en sentido literal— entendiendo a lo nuevo tan solo como lo último, como la mercancía más reciente, vaciando de densidad y perspectiva a esa tradición; y la academia, consciente de que el cambio y lo nuevo no son ya más que una tradición, resolvió la cuestión historizando el problema, incorporándolo en una galería de relativismos teóricos y culturales sin dudas pertinentes, pero que excluye lo que aún sobrevive —como problema que incomoda— de la tradición de lo nuevo: el deseo loco del cambio. Es como si la crítica y la narrativa académica vinieran a decirnos: “como sé que el cambio y la ruptura es, a esta altura del partido, solo una tradición entre otras, entonces no busco su efecto de novedad porque sé que no existe y entonces me conformo con lo que hay, con lo realmente existente”. Efectivamente, el cambio, la ruptura y la novedad hoy parecen no existir *realmente*. Pero sobreviven como deseo, como pulsión. La supervivencia del deseo loco de lo nuevo produce efectos de escritura —novelas y poemas *reales*— que ni la academia ni el mercado logran asimilar.

Mientras que el mercado y la academia escriben a favor de sus convenciones, la literatura que me interesa —*la literatura de izquierda*— sospecha de toda convención, incluidas las propias. No busca inaugurar un nuevo paradigma, sino poner en cuestión la idea misma de paradigma, la idea misma de orden literario,