

//¿QUÉ ESCRITURA ALEJA HOY DEL FRACASO?
LA RELACIÓN TELEVISIÓN, TRABAJO, ESCRITURA Y
LITERATURA EN *ERA EL CIELO* DE S. BIZZIO//

WHAT WRITINGS CAN HELP US AVOID FAILURE NOWADAYS?
THE LINKS BETWEEN TELEVISION, WORK, WRITING AND LITERATURE
IN S. BIZZIO'S *ERA EL CIELO*
SUBMISSION DATE: 09/10/2013 // ACCEPTANCE DATE: 03/04/2014 (pp. 29-42)

DRA. MARIANA CATALIN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO – CONICET
ARGENTINA
marianacatalin@hotmail.com

///

PALABRAS CLAVE: literatura argentina actual, Sergio Bizzio, televisión, valor, novela del yo.

RESUMEN: En la poética del escritor argentino Sergio Bizzio se distingue una serie de producciones en las que se problematiza la relación entre literatura y televisión. En esta serie, *Era el cielo* ocupa un lugar singular: está narrada en primera persona y, como el autor, ese yo es guionista de televisión. A partir de esa particular posición del yo entre la imagen y la palabra, la novela se interroga sobre la escritura como práctica, sobre lo que distingue a la escritura que debe calificarse como literaria y, por lo tanto, sobre los modos de otorgar valor. Para abordar los modos en que se plantea esta interrogación, en una primera instancia, analizamos las prácticas de escritura que, a través de la vida del personaje, *Era el cielo* pone en escena. En un segundo momento, introducimos la polémica que se generó en torno a esta novela para observar cómo en la misma se disputan definiciones de la literatura futura “deseable”.

KEYWORDS: contemporary Argentinian literature, Sergio Bizzio, television, value, autobiographical novel.

ABSTRACT: In the work of the Argentinian writer Sergio Bizzio we can distinguish a series of productions that discuss the relationship between literature and television. In this series, *Era el cielo* has a particular place: it is narrated in first person and, as the author, the narrator is a television scriptwriter. From that particularly position of the narrator between image and word, the novel questions the writing as a practice and the ways to provide literary value. To address the ways in which these questions arise, first, we analyze the writing practices that, through the character's life, *Era el cielo* puts in scene. Second, we introduce the controversy generated around this novel to observe how are disputed the definitions of the “desirable” future literature.

///

1. Introducción

La televisión, en tanto tecnología, ocupa en la actualidad un lugar paradójico. Lev Manovich (2006) para pensar la lógica que caracterizaría los nuevos medios de comunicación, productores de la transformación presente de la cultura en cultura electrónica, define cinco características: representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad, transcodificación. Es decir: informática, computadoras, internet; la informatización de la cultura. En este planteo, la televisión queda ubicada en el pasado, en tanto deudora y continuadora de los medios técnicos centrales de la modernidad (el cine y la fotografía). Sin embargo, y al mismo tiempo, también es cierto que, como lo plantea el mismo autor, la televisión fue el primer medio electrónico que difundió ampliamente una “pantalla en tiempo real”. También es el medio de comunicación que le ha permitido a Jean Baudrillard (1981) pensar los cambios en las categorías de realidad y representación que tendrían lugar a fines del S. XX a través de la idea de sociedad simulacral. Si para Manovich, la informatización de la cultura redefine la cultura visual ya existente, es cierto también que la televisión adelanta, vehiculiza y expande esa redefinición, de manera diferente de lo que podrían hacerlo el cine y la fotografía. La televisión es, entonces, necesaria para pensar la expansión de ciertas lógicas de las cuales sería la principal distribuidora¹. También es fundamental para reflexionar sobre las nuevas velocidades de propagación de la información que afectan las capacidades perceptivas y sobre los modos en que ciertas imágenes se tensionan entre realidad e irrealidad, tal como lo hace Martín Kohan (2001) a través de la lectura de Paul Virilio al pensar el principio de realidad que impone y utiliza este medio.

En la poética del escritor argentino Sergio Bizzio se ha constituido una serie de producciones que se debaten en torno a la relación entre literatura y televisión, potenciando, para utilizarla, el lugar paradójico que ocupa esta última en la actualidad. Esta serie está compuesta por las novelas *Planet* (1998), *Era el cielo* (2007) y *Realidad* (2009) y el cuento “Un beso” (2006) y permite integrar *Rabia* (2005) y algunos cuentos de *Chicos* (2004) como, por ejemplo, “Cinismo”. En todas estas producciones, a través de la mención y el uso de estereotipos y lógicas televisivas, se problematiza, de diferentes maneras, la relación entre imagen y palabra, tensionando en la escritura sistemas de

¹ Sobre este punto véanse el enfoque ya clásico de Martín Barbero (2003) pero también los acercamientos más recientes de Montoya Juárez (2008) y Carricaburo (2008) que trabajan específicamente sobre la relación entre literatura y televisión.

visión con voces y cuerpos. Ese uso y problematización permiten abrir interrogantes sobre la manera en que la literatura se relaciona con (y utiliza) la modificación de los códigos de percepción que propagan las nuevas tecnologías y, a partir de ahí, sobre uno de los tópicos centrales de la discusión sobre el estado actual de la práctica literaria latinoamericana: el fin de la autonomía y los modos de asignar valor ante la disolución de la literatura como campo singular².

En esta serie, *Era el cielo* ocupa un lugar singular: a diferencia de las otras producciones, está narrada en primera persona. Y ese yo que articula la novela aparece cargado de rasgos que refieren directamente al autor. Entre ellos se destaca que, como Bizzio, el personaje es guionista de televisión. Son esos rasgos los que llevan a Alberto Giordano (2008) en su estudio del giro autobiográfico de la literatura argentina actual a incluir esta novela en el grupo de “novela del yo”. Sin embargo, Giordano no percibe una tensión fundamental: justamente lo que le falta a aquel que se presenta como escritor y que permite agregar el calificativo “del yo” a la novela es obra literaria. El narrador de *Era el cielo* escribe mucho pero no ha escrito “la” novela. A partir de esto que el personaje vive como un fracaso, se habilita una relación singular entre literatura y vida: ciertos rasgos que singularizan la poética del Sergio Bizzio aparecen *encarnados* y puestos en movimiento en la vida del personaje que narra. Por su profesión, el yo queda *entre* la imagen y la palabra, pone la palabra al servicio de la imagen, al mismo tiempo que crea la imagen con la palabra. Encarna así una de las tensiones fundamentales de la serie que presentábamos y genera, a partir de la singular posición que le otorga su papel como guionista de televisión, una interrogación sobre la escritura como práctica, sobre lo que distingue la escritura que debe calificarse como literaria de otras y, por lo tanto, sobre los modos de otorgar valor.

A partir de estas hipótesis, en el presente artículo buscamos analizar los modos en que se relacionan escritura, trabajo, televisión y literatura en la constitución de *Era el cielo* y los interrogantes que a partir de esta relación se abren sobre los modos de asignar valor en el campo literario argentino. Para esto, en una primera instancia, analizamos las prácticas de escritura que, a través de la vida del personaje, *Era el cielo* pone en escena y los modos en que se articula la discusión sobre su valor y sobre los medios de alcanzar eso que el yo dice no haber producido: la novela. En un segundo momento, introducimos la polémica que se generó en torno a esta producción de Bizzio en diarios y blogs de escritores argentinos. En esta polémica, a través de la discusión de estos tópicos, aunque ignorando deliberadamente las problematizaciones que de hecho la novela plantea sobre los mismos, se disputan posiciones en el campo literario argentino y definiciones de la literatura futura “deseable”.

2. Prácticas de escritura, imagen y determinación del valor

El incipit de *Era el cielo* está marcado por una escena de visión: el protagonista ve cómo violan a su mujer. Ese primer episodio construye la relación entre imagen y palabra como problema, como enfrentamiento. La violación se convierte desde un primer momento en escena, enfatizando la visualidad. Desde ahí se instaura el conflicto

² Sobre el problema del fin de la autonomía de la literatura en la actualidad cf. Ludmer (2010)

entre la palabra y la imagen que se encarna en la vida y en el cuerpo de este yo que aparece como centro de tensión entre ambos mundos:

Quando llegué, dos hombres violaban a mi mujer. La escena me impactó con dosis iguales de incredulidad y violencia (...) Ahora escribo, selecciono y reconstruyo, y quizás sea ésta la única torsión extraña (verdadera), pero en aquel momento apenas si pude creer lo que veía; sentí la misma combinación de vértigo y lentitud, de morosidad y agitación que sienten los que acaban de sufrir un accidente y moví la cabeza allá y aquí acompañando el recorrido de mis ojos por el cuadro como si la imagen fotográfica de ese primer vistazo hubiera estallado, ampliándose hasta volverse inabarcable (2007: 9).

La relación entre lo que se ve, lo que se escribe y lo que se dice u oye no es un problema o no es solo un problema de la narración, como lo ha sido en *Planet*, *Rabia* y como lo será en *Realidad*, sino también un conflicto del personaje³. La tensión no opera tampoco sólo autorreflexivamente sino que lo hace vivencialmente: el narrador padece esa relación y esa confrontación en su vida cotidiana. Así, uno de los rasgos centrales de la serie que tensiona literatura y televisión dentro de la poética de Bizzio aparece encarnado en el personaje. El yo decide no contarle a su mujer que ha visto cómo la violaban. Se siente deshonesto por no saber cómo poner en palabras eso que vio y, sin embargo, se entrega al fingimiento. Ante esta decisión del personaje, como si quisiera apartarse de esa escena inicial, la novela ejerce un desvío: cierra la primera parte que cuenta la violación y que consta de apenas tres apartados y abre una segunda parte que supone un flashback. Este flashback es extenso, constituye el cuerpo de *Era el cielo*. En él se narran las desventuras del personaje luego de la primera separación de Diana, su mujer, hasta que decide volver con ella. Allí, como si se buscaran causas que justifiquen lo inverosímil del conflicto inicial, se cuenta lo que el personaje vive como un fracaso: su trabajo de guionista de televisión lo ha apartado de la posibilidad de generar una obra literaria. Es decir, el fracaso que vive el personaje se cifra en no haber resuelto de una manera que pueda considerarse *productiva* esa relación entre palabra e imagen. El yo se quejará a lo largo de toda la novela de haberle dedicado “toda su vida al aire”.

En un momento clave de esta segunda parte de la novela, el narrador introduce un pedido del Gerente de Programación del canal en el que trabaja, ante la caída del rating de la telenovela que él guiona: “Quería un poco más de acción, eso era todo. Una muerte, un golpe bajo, otro casamiento, algún secuestro, más besos, más sexo, más de eso, estaba como desbocado. «Toda la carne al asador» había sido su consigna del comienzo de la tira...” (2007: 100). Este pedido generado desde la televisión podría servir para cifrar la lógica de la novela. En efecto: *Era el cielo* comienza “poniendo toda la carne al asador” con la escena impactante de la violación. Debe resolver, luego, el problema del “más”: ¿cómo se continúa después de eso? La respuesta es el flashback que constituye la segunda parte. Éste se rige, como respondiendo al pedido, por una lógica de acumulación. Pero lo que se acumula no es exactamente muertes, golpes bajos, casamientos, secuestros o sexo (aunque algo de todo eso hay) sino un tipo singular de acción: a través de la narración de la vida del personaje, *Era el cielo* pone en escena una multiplicidad de prácticas de escritura que son mesuradas y sopesadas por el narrador mientras las vive y las transita. La vida del personaje aparece, así, como desbocada pero

³ Para poder observar las diferencias cf. Catalin (2010).

por una sucesión de episodios que encarnan y ponen en escena estas prácticas, que las tensionan y las superponen. Las peripecias se originan a partir de su vida cultural y de la relación que mantiene con Vera, otra guionista que será su novia durante el período de la separación. Estas prácticas, debido a la posición singular que ocupa el yo entre la palabra y la imagen, nunca se definen solo en las esferas de la “alta” literatura sino que proponen un *entre-lugar* entre lo comercial y lo artístico que supone un enfrentamiento pero también un intercambio y retroalimentación.

La segunda parte de la novela comienza, entonces, con la fiesta de fin de año del canal de televisión para el que trabaja el protagonista. En ella se escenifica, a través del primer diálogo con su futura novia, cómo se produce un guión para una telenovela, los conflictos de su posterior puesta en escena, las modificaciones que se le deben realizar a lo escrito para cuidar la imagen del protagonista. Proliferan a partir de este comienzo las reflexiones del narrador sobre los modos en que se relacionan palabra e imagen en la televisión: la necesidad y los modos de escribir “escenas muertas”, las formas de organización de los espacios en el libreto, la lógica del zapping, el éxito como fórmula, la desesperación por lo masivo. Todas estas reflexiones hacen énfasis en la relación entre imagen y palabra como tensión. Esto se condensa en una reflexión del narrador, que surge justamente en un momento crucial de su propia vida y de su relación amorosa: “¿En la tele se habla más que en la radio o me parece a mí?” (2007: 93). A pesar de que para el narrador la única ganancia que esta forma de escritura produce es económica, si volvemos sobre la primera escena de la primera parte, la tensión sobre la que ésta se construye y que luego se prolongará a lo largo de la novela se presenta como posibilidad a partir de la manera en que el personaje vive la relación entre imagen y palabra a través de los guiones. El tipo de escritura que se denigra se encuentra así en la base de la novela⁴.

Era el cielo presenta también escenas de encargo y producción de otro tipo de guiones: para cine. Estos se diferencian de los guiones para televisión porque abren la posibilidad de que lo que se escribe no se pierda “en el aire”. Sin embargo, al mismo tiempo, no se encuentran enteramente dentro de lo que el narrador podría calificar cómo artístico. Vera manda un guión para un largometraje a una productora alemana y se lo aceptan. El protagonista, por una parte, hace la salvedad de que el guión es para cine y no para televisión, lo que parece otorgarle cierto valor. Pero luego argumenta que será un obstáculo para escribir lo verdaderamente importante: la novela. La misma tensión recorre el episodio en el que se narra cómo Láinez, ex dueño de una estación de servicio, invita al protagonista y a Vera a su casa para encargarles un guión para una película. Su

⁴ Desde un comienzo, las imágenes acosan al narrador desde la narración: proliferan, se multiplican, lo encierran. Y, obviamente, él sólo puede ponerlas en palabra. Así, en la primera parte, luego de la escena de la violación, el primer flashback es presentado como una imagen y la manera en que se cuenta su advenimiento es extremadamente visual: “cayó en mi mente como una piedra, provocando un oleaje que bañó de terror las costas en miniatura de mi vida” (2007: 16); sigue una reflexión sobre la relación entre el tacto y la vista en los niños; se explicita que en Diana la palabra “tonto” es remplazada por “un chasquido acompañado por una sonrisa y un giro en cámara lenta de la cabeza” (2007: 17); se enfatiza la mirada de la mucama y el intercambio de miradas entre los protagonistas; se hace centro en el dibujo de Julián y los dibujitos animados, y así sucesivamente. Es imposible desanudar a lo largo de toda la novela palabra e imagen.

objetivo es resolver a través del cine el vacío que siente por la deuda que dice tener con “el arte”. Sin embargo, inmediatamente después de formular esta necesidad de la sensibilidad, se sumerge en “una serie de comentarios muy aceitados sobre el funcionamiento de la industria” (2007: 103) y para el guión que quiere encargar no tiene ni una sola idea. Finalmente, en el capítulo 9 se narra el pedido de un guión que Boas le hace al protagonista para Joan Bardem y el proceso de escritura que éste implica. Sólo cinco líneas tiene el resumen de lo que Bardem quiere. Sin embargo, este comienzo poco promisorio no amedrenta al protagonista. La tensión es la misma pero invertida: si el encargo es evidentemente comercial (lo haría por el rédito económico que esto podría suponerle), el protagonista lo realiza, al mismo tiempo, con pasión (escribe como un “poseído”) y con pericia (sabe exactamente cómo hacer que su escritura se vuelva productiva). A pesar de que con sus valoraciones el yo tiende a separar la escritura que genera réditos económicos de la escritura que para él verdaderamente importa, es evidente que en estos episodios ambas ideas se tensionan.

Pero no todos los episodios giran en torno a la relación entre palabra e imagen vehiculizada a través del guión. La novela no deja de lado las escenas exclusivamente de escritura. Entre ellas se vuelve central la escena de iniciación, necesaria para la autofiguración de cualquier escritor: el protagonista cuando niño escribe un cuento y luego, al leer a Kafka en la misma infancia, se da cuenta de que ha hecho una inversión de *La metamorfosis*. Este episodio motiva una reflexión sobre los modos del humor en la literatura, sobre las imposibilidades de la literatura comprometida y sobre la tensión entre la trama y el ritmo. Y está enmarcado por dos afirmaciones fundamentales que cifran el conflicto del personaje. Por una parte comienza con la presentación de la escritura como un deseo no realizado (a pesar de que lo que el protagonista hace toda la novela es escribir): “...reconozco sin embargo un deseo sostenido a lo largo del tiempo: escribir; lo llamo deseo porque no escribo, o porque no escribí” (2007: 70). Por otra, finaliza con la afirmación de que, a pesar de no haber vuelto a hacer intentos literarios, “leía como un escritor” (2007: 71). Se presentan, entonces, gran cantidad de referencias a autores que van conformando la biblioteca de lo que el personaje califica y define como literatura: John Cheever, John Barth, Peter Handke, Francis Ponge entre otros. Es desde ese lugar de lector que construye para sí, que el personaje puede corregir la novela que está escribiendo Vera. El yo se encarga de relatar el argumento de la novela de su novia, de describir su modo de escritura y las fortalezas y debilidades de lo que escribe. La relación del personaje con la novela de Vera reaparece y se extiende a lo largo de toda la segunda parte mostrando múltiples etapas del proceso de escritura. El yo no sólo es corrector sino que además se constituye como un verdadero crítico literario que puede emitir juicios certeros sobre lo que lee:

[la novela de Vera] es más bien un trabajo de excavación obsesivo y hasta perverso en busca de, precisamente, lo que encuentra en el camino hacia el desastre (...) el acierto de Vera es contar sin bostezos una vida feliz, y al mismo tiempo, después de habernos hecho conocer el episodio final, conseguir que leamos “la historia de un error sistemático” con la tensión de todo lo que es inocente, con las fisuras de todo lo que parece pleno (2007: 116)

A estas dos articulaciones centrales de la escritura en la novela, se le suman una multiplicidad de episodios similares que acompañan las aventuras amorosas del

personaje: se presentan los poemas de la hija adolescente de Láinez, dos sueños en los que la escritura tiene un papel central, la reunión de un taller literario. Entre estos episodios, se destaca la presentación de dos vidas de escritores. En primer lugar, la historia de Froind. Esta historia, que aparece casi como inmotivada desde el punto de vista de la trama, le otorga al protagonista la posibilidad de poner en palabra una serie de afirmaciones fundamentales en su autofiguración. Por una parte, se muestra la manera de valorar que articula el yo, lo que él considera literatura: “...el problema [de Froind] era que lo hacía todo demasiado bien. Con un poco menos hubiera sido tal vez un escritor comercialmente exitoso; con un poco más, hubiera escrito algo importante o de valor. Ese equilibrio lo volvía inocuo, epigonal; lo anulaba. No era Svevo en relación con Joyce” (2007: 149). Por otra, las supuestas palabras finales de Froind parecen encarnar, desde otra perspectiva, el temor del yo, la tensión entre escritura y vida: “Escribí un promedio de 5 horas diarias durante 30 años. Eso da un total de 55.000 horas, sin contar el tiempo que pasé leyendo. No viví, mi amor. No viví” (2007: 149).

En segundo lugar, el “caso Tambutti”. A través de la historia de este escritor se muestra la manera de producción de un best-seller. Aunque, siguiendo la lógica de la novela, es un best-seller bastante singular. Tambutti, escritor líder de la “facción vanguardista”, es atacado por una mujer, quien le dispara dejándolo en coma. Cuando milagrosamente despierta, escribe un libro en el que cuenta la experiencia y éste se convierte en un éxito de ventas. Esto le otorga una nueva vida, en la que ficción, realidad y “literatura” logran una articulación singular:

(...) pasaba buena parte del año viajando por el mundo, dando charlas y entrevistas en las que contaba siempre el mismo cuento (...) Nada le gustaba tanto como que le preguntaran *cómo fue*; su éxito se basaba en un hecho real y, por lo tanto, la gente se acercaba y le preguntaba cómo fue, siempre deseosos de un poco de repulsión, que él satisfacía generosamente, lo hubieran leído o no (2007: 121).

El protagonista primero reconoce que se ha dejado ganar por el éxito y luego critica la falta de mérito de eso hecho solo con fines comerciales. Sin embargo, la narración (y el narrador) se regodea con lo que narra Tambutti, le da un gran lugar en el diálogo, y el humor que recorre lo que cuenta es muy similar al que articula las intervenciones del narrador.

Así, la vida del personaje va encarnando los diferentes mecanismos de escritura, por lo que la exposición (casi vuelta espectáculo) de los mismos no subsume nunca a la novela a mera autorreflexividad. Si, como vimos a través de la tensión entre imagen y palabra, esa exposición utiliza algunos de los mecanismos que muestra para constituirse, al mismo tiempo, la lógica de la acumulación mediante la cual se exhiben arriesga a la novela al punto vacío y sin retorno de la indistinción. El movimiento es doble. El narrador misura todo el tiempo y destaca qué escritura considera valorable. Pero, al mismo tiempo, las prácticas de escritura se superponen y se suceden de tal forma que ya no es posible diferenciar claramente lo que las distingue y establece su valor. Así, el protagonista escribe fervientemente el guión que se le encarga, encerrándose en un proceso de creación que afecta toda su existencia, como si estuviera produciendo algo *importante*. El best-seller en que se constituye el libro de Tambutti antes que obedecer sólo a requerimiento comerciales, supone un verdadero proceso de invención, tanto del

texto como de la figura del autor. En el otro extremo, la forma en que Vera da cuerpo a su novela, lejos de cualquier imagen de escritura que absorba la vida del escritor, es ordenada, siendo enviada por e-mail para su corrección a un ritmo regular y permitiendo que la escritora siga con sus otras actividades profesionales y turísticas sin ninguna interferencia. Casi a la manera de un guión de televisión, que es aquello a lo que el protagonista quita todo valor.

La escena de la violación en el comienzo obliga al narrador a alejarse de esa imagen. Para hacerlo se comienza un recorrido que se constituye mediante esta proliferación de prácticas de escritura que la novela introduce mediante la narración de diversos episodios de la vida del yo. Todos estos episodios insisten y se interrogan sobre la relación entre escritura y trabajo, sobre el trabajo que puede llevar la escritura. Se equiparan en este sentido diferentes formas de esta práctica, presentándola como práctica. Y es a partir de que la multiplicación se figura en estos términos que puede habilitarse la discusión sobre el valor (no tanto sobre qué es o no es literatura, sino sobre qué escritura permite que la propia vida no sea un fracaso). Esta relación problemática se condensa justamente en la reflexión que se desencadena a partir de pensar el lugar del libro en la actualidad. Luego de plantear su deseo frustrado de escribir “la novela”, el narrador se interroga sobre los procesos que pueden llevar a concretar una historia, sosteniendo que es la *práctica* lo que permite su condensación. Inmediatamente afirma:

Todo el mundo quiere publicar un libro (“tener” un libro) pero nadie quiere tomarse el trabajo de escribirlo. (...) Un libro es algo *importante* (trascendente: talar un árbol para escribir un libro que leerá tu hijo, o la competencia). Disciplina y entusiasmo son las dos palabras que en cambio definen la práctica de las dos escritoras más importantes para mí, y no precisamente como escritoras: Diana y Vera. Diana empezó a escribir cuando quedó embarazada de Julián, al principio como un juego, después disciplinadamente; publicó tres *nouvelles* para chicos entre diez y doce años, y seis libros de cuentos para chicos de entre cinco y siete. Sabe lo que hace, su prosa tiene gracia y las historias son simples y envolventes; no usa diminutivos. Vera es como una aspiradora con un radar hipersensible que detecta y succiona materiales de las procedencias más diversas y los articula en textos ágiles y milagrosamente compactos. Nunca hablamos de literatura, pero ahí estaba ella *haciéndola* mientras yo me limitaba a tipear guiones televisivos (2007: 72)

El trabajo de escritura de las mujeres del protagonista es continuado, constante y eficaz. Sin embargo, esto parecería no alcanzarle al narrador: él instala la pregunta por si Diana podría escribir algo como lo de Peter Handke y piensa y le dice a Vera que el trabajo de escribir un guión y la novela es incompatible. Pero, al mismo tiempo, es ese trabajo con/a través de la escritura que las deja más cerca de una escritura valorable, que no desemboque en el fracaso. Y a Vera, específicamente, más cerca de la literatura. Si el narrador dice que es la televisión lo que lo ha alejado de la literatura, Vera está ahí para funcionar como contraprueba. El narrador hace proliferar las citas cultas, literarias, pero no puede escribir una novela (si se omite lo que, en efecto, estamos leyendo). Vera y Diana realizan un trabajo con la escritura más similar al que ha realizado Froind y, sin embargo, no han fracasado.

Para comprender totalmente la complejidad de esta tensión que pone en juego la novela en torno a la relación entre escritura, trabajo, imagen y valor es necesario trasladarse momentáneamente a otro plano: a la relación que entabla ese yo que narra con el autor. En las entrevistas que rodearon la publicación de la novela, Bizzio articuló

una estrategia ambigua: por una parte, a pesar de las características en común, nunca se refirió a esa primera persona como a sí mismo; pero, al mismo tiempo, insinuó que ese giro hacia la primera persona fue obligado por la manera en que su propia experiencia interviene en la novela⁵. El autor, como dije, carga a ese yo con una de sus facetas de desempeño profesional: la escritura de guiones televisivos. En su propia autofiguración como escritor Bizzio ha mantenido separados su práctica literaria y su trabajo como escritor de guiones para televisión. Ha insistido en que ambas actividades son incompatibles⁶. La novela parece poner en juego esa autofiguración para ponerla en entredicho. No solo utiliza ciertos mecanismos de tensión entre palabra e imagen sino que el fracaso de ese yo, en contraste con la figura de Vera, parece residir en la obstinación de haber mantenido ambas prácticas totalmente separadas. Se instala una pregunta sobre el valor de la propia escritura y sobre los modos de pensarla: porque de hecho, si bien Bizzio ha escrito mucho, también lo ha hecho el yo que narra y, sin embargo, nada de lo que ha producido puede ser valorado como verdadera literatura.

3. Polémica en torno a *Era el cielo*: trabajo, valor, literatura

La aparición de *Era el cielo* generó una interesante sucesión de artículos y reseñas que, en tono polémico, discutieron en torno a la novela. Las intervenciones se publicaron a comienzos de 2008, la primera en *Radar libros* y el resto en blogs o páginas personales de diferentes escritores: primero la reseña de Mariana Enríquez (“Con anestesia”), luego la de Hernán Iglesias Illa (“Berreta lo berreta”), inmediatamente la de Maximiliano Tomas (“Ser o no ser eficaz”) y finalmente dos notas de Quintín (“Minuto cero” y “Miedo a volar”). En esta sucesión de artículos se puso en el centro la discusión sobre el trabajo de la escritura y el valor literario que ese trabajo puede otorgarle, aunque extrañamente solo el último de los polemistas explicitó que es eso lo que la novela pone en escena.

En la primera intervención, Enríquez le critica a Bizzio la falta de compenetración y, simultáneamente, la falta de trabajo que estarían en la base de lo que piensa como el fracaso de *Era el cielo* como novela. La falta de compenetración se ejemplifica con el desapego afectivo del narrador con respecto a la escena de la violación. La falta de trabajo, al calificar la lógica de la sucesión como inconexa y al marcar la pérdida de personajes que ésta implica. La idea de literatura que está en la base de la crítica que articula Enríquez supone simultáneamente, sin plantearse como problema, el trabajo calculado y la pasión. Le exige a Bizzio menos distancia (menos puntillismo) pero, al mismo tiempo, un narrador menos perezoso, que no deje que los personajes se pierdan en el camino. Para sumar argumentos que avalen esta crítica, la reseñista sale de la novela

⁵ Cf. Gómez (2008) y Stoppello (2008).

⁶ Bizzio ha sostenido esa distancia en diversas entrevistas. Claro ejemplo de la división tajante que suele presentar es lo que le responde a Cristian Vázquez: “[con la televisión] tengo una relación mercenaria. Yo hace 15 años que vivo de escribir para la televisión. Es mi trabajo, mi única fuente de ingresos. (...) Muchísimas veces me ofrecieron hacer otras cosas en tele, y yo las rechacé. ¿Por qué? Porque prefiero que el compromiso intelectual y estético con la televisión sea mínimo (...) Prefiero un compromiso intelectual mínimo con la TV, porque además es agotadora, puede llegar a ser demoledora, ocupa toda tu vida. Ahora por suerte no lo hago, pero el año pasado, que escribía un programa diario, hasta soñaba con la televisión. Y no es lindo soñar con Osvaldo Laport.” (2006: s/p). Cf también Frieras (2008).

y apela a una entrevista que Sonia Budassi y Hernán Arias le realizaron a Bizzio, junto a Daniel Guebel y Alan Pauls, a propósito de la aparición de la novela. En ella el autor expone sus prevenciones ante la idea de eficacia en literatura: “Yo arranco siempre lleno de enemigos. El mercado, la idea de eficacia, los lectores que buscan historias entretenidas, sólidas, consistentes” (Arias, Budassi, 2007: 8). Lo que parece interesarle a Enriquez es realizar una lectura de la novela para reaccionar contra esta afirmación, antes que utilizar esta afirmación en diálogo con la novela. En ese movimiento, por una parte, omite que es eso lo que problematiza *Era el cielo* y, por otra, entabla una relación lineal entre declaraciones del autor y novela. Lo que se dice en la vida y lo que se hace en la obra se corresponden, en la lectura de la reseñista, sin problemas. Correspondencia problemática en la medida en que esa es una de las variantes que la novela pone en juego y problematiza a través de la ambigüedad del yo.

Inmediatamente, Hernán Iglesias Illa publica una reseña en la que apoya la crítica que Enriquez le ha realizado a Bizzio. En ella explicita algo que la primera intervención solo decía entre líneas: la discusión es, en parte, sobre la mala literatura convertida en valor. Valor que, según el reseñista, la poética de Bizzio defendería, en conjunto con otros escritores argentinos como Fabián Casas. Iglesias Illa se ubica en contra de este tipo de literatura: “Me cuesta entender del todo esta pulsión por la desprolijidad y la ineficacia: lo choto a propósito. Para mí, un párrafo mirado mil veces casi siempre es mejor que uno apenas pispiado de reajo.” (2008: s/p). Amplía así la problemática y la saca del ejemplo singular que supondría *Era el cielo*. La valoración de lo berreta implicaría una teoría de la literatura como “falla, error, mala escritura” (2008: s/p) en la que trabajo calculado e inspiración se excluyen, valorándose la segunda. A partir de esta explicitación de lo que está en juego en la polémica en torno a la novela de Bizzio, el reseñista complejiza el panorama al sumar dos problemas más: el realismo y la posmodernidad. En el armado del campo que realiza Iglesia Illa el realismo queda asociado a la posibilidad de valorar la eficacia en literatura (en tanto trabajo sobre la escritura), lo que permitiría una relación menos conflictiva con el público y el mercado. Por su parte, la mala literatura como valor queda asociada a un posmodernismo que se califica ambiguamente como literario, que busca transgredir las reglas rechazando cualquier tipo de relación posible con el lector:

No sé. Escribir mal a propósito no me parece ni punk ni pop, sino rock chabón: discurso popular, alma conservadora. Pero no lo tengo del todo claro. Sí sé que si un día de éstos alguien organiza un gran partido de fútbol entre realistas y literarios, por decirlo de alguna manera, y me obligaran a elegir, yo me pondría la casaca colorinche de los realistas (pero no sé qué camiseta, obligado a elegir, se pondría Casas). Les ganaríamos por goleada a los literarios-posmodernos, vestidos de gris, que se dejarían perder, para generar tensión en las reglas del juego y confundir al árbitro y a las 30.000 personas que los putean desde las tribunas. “El mercado no tiene ni puta idea”, le dirán después, jadeantes y cancheros, a Tití Fernández. Pero lo bueno es que no estamos obligados a elegir. (2008: s/p)

Puede decirse que, en ambas reseñas, la discusión entre líneas es sobre la literatura del futuro y sobre los valores que ocuparán el centro del campo literario argentino. Tanto Enriquez como Iglesia Illa forman parte del “joven periodismo cultural” y de la “joven narrativa argentina” y polemizan desde un lugar que buscan consolidar ante generaciones

anteriores⁷. Ese lugar, como lo planteará Quintín, supone una relación diferente entre trabajo, eficacia y literatura que la que propondría la “generación” de Bizzio. Para plantear esta cuestión, reeditan discusiones que se dieron a comienzos de los años noventa en el campo literario argentino, en torno a lo que se pensó, en una primera instancia, como la generación de *Babel*, de la que Bizzio formó parte. En esas discusiones también se opuso realismo a posmodernismo diseñando mediante esa confrontación diferentes relaciones con el público y el mercado⁸. Ante la necesidad de crear genealogías alternativas, esas discusiones aparecen como no saldadas y pueden abrir nuevos interrogantes.

El tercer escritor que participa en esta polémica es Maximiliano Tomas⁹. El mérito de su texto es señalar esta reedición de problemáticas. El inconveniente es que las desestima como anacronismos sin interrogarse por qué el problema de la eficacia y la relación con el público y el mercado vuelve a plantearse en los mismos términos. Tomas introduce en su texto el referente faltante en los otros dos: la poética de César Aira. Es esa poética la que para el autor ha puesto en el centro la “desprolijidad” como valor¹⁰. Pero Tomas, lejos de problematizar la relación entre trabajo, literatura y valor, resuelve la cuestión en una separación: una cosa es lo que los autores dicen y otra lo que hacen en su literatura. Si Enríquez e Iglesias Illia leen correspondencias lineales entre lo que se dice en una entrevista y lo que se hace en la novela, Tomas escinde actuando con la misma linealidad sin ver que la novela está problematizando esa relación. A pesar de que Bizzio afirme escribir mal, lo cierto es, para Tomas, que escribe muy bien. El reseñista sostiene entonces que el problema de Enríquez e Iglesias Illia es que no entienden de lo que está hablando Bizzio cuando rechaza la idea de eficacia. Se los explica: Bizzio está en

⁷ Mariana Enríquez es periodista y escritora. Ha publicado tres novelas (*Bajar es lo peor* (1994), *Como desaparecer completamente* (2004) y *Chicos que vuelven* (2011)), un libro de cuento (*Los peligros de fumar en la cama* (2009)) y uno de ensayo (*Mitología celta* (2007)). Hernán Iglesias Illia se presenta en su propia página (http://hernanii.net/#a7c/custom_plain) como escritor “freelance”. Escribe para diversos diarios y revistas y ha publicado dos libros de no ficción (*Golden Boys* (2008) y *Miami. Turistas, colonos y aventureros en la última frontera de América Latina* (2010)).

⁸ *Babel. Revista de libros* se publicó entre abril de 1988 y marzo de 1991. Sus directores fueron Martín Caparrós y Jorge Dorio. En torno a ella se nucleó un grupo de escritores compuesto por Alan Pauls, Daniel Guebel, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Luis Chitarroni, C. E. Feiling, además de los directores. La posibilidad de pensar a ese conjunto heterogéneo de escritores como grupo se vio incentivada por la publicación previa a la aparición de *Babel* de una especie de manifiesto que Martín Caparrós reproducirá en el número 10 de la revista (julio de 1989) y que hizo que fueran identificados, a propósito de ciertas menciones del mismo, como “grupo Shanghai”. A esto se sumó la oposición a otro grupo de escritores, que publicaban a comienzos de los años noventa en la colección “Biblioteca del Sur” de la editorial Planeta, oposición que se planteó como “Babélicos vs Planetarios”. Sin embargo, los cruces y diferencias son tantos que este grupo evadiría incluso los límites laxos de la idea de formación williamsiana. Sobre las problematizaciones en torno al realismo y a la posmodernidad en relación con el mercado editorial en la revista he trabajado en Catalin (2008). Sobre el lugar que ocupó *Babel* en el campo literario argentino y su oposición con los denominados planetarios Cf. Delgado (1996), Rodríguez Carranza (1996), De diego (2001), Patiño (2003), Zina (2004) y Molina (2010).

⁹ Maximiliano Tomas pertenece también al joven periodismo cultural. Publicó una antología con sus crónicas *La Argentina crónica*. (2007) y ha publicado cuentos en diversas revistas.

¹⁰ La poética de César Aira, en tanto se ha vuelto central en la literatura argentina, ha sido objeto de múltiples abordajes. Para pensar particularmente la literatura mala esgrimida como valor, son fundamentales los acercamientos de Sandra Contreras (2002 y Cárcamo Huechante y otros 2007). Cf. también Montaldo (1998), García Díaz (2006) y Prieto (2008).

contra de “la escritura serial, de taller literario, de los narradores de brújula y planos que escriben pensando en quién y cómo los van a leer, que aspiran a la eternidad mientras miran de reojo el próximo premio literario que piensan ganar -si es que logran arreglar con sus agentes” (2008: s/p). Lo cierto es que los otros dos reseñistas antes que no entender de lo que está hablando Bizzio, buscan poner en el centro una literatura que no rechaza la relación con los premios literarios, que planifica el trabajo de escritura y que piensa en quién la va a leer sin que esto suponga una pérdida de valor.

Los textos de Quintín, el cuarto polemista, colocan a cada uno de los participantes y de los mencionados en la polémica en su lugar, realizando un mapeo de las posiciones que ocuparían en el campo literario argentino: Bizzio (y también Alan Pauls) queda ubicado dentro del grupo de los dandy de centro; Fabián Casas dentro de los dandy de izquierda; Mariana Enriquez dentro de los deudores del *American Way of Writing*; Iglesias Illia dentro del grupo que plantea al escritor como jornalero de la literatura. Así, si bien Quintín delimita los problemas, refuerza la operación de Tomas: planteada en estos términos, los cuestionamientos que se generan a través de los diferentes textos parecen una nueva versión de las polémicas de los noventa. Se neutralizan así las modulaciones que proponían los textos de Enriquez y de Iglesia Illia: la necesidad de repensar en el nuevo contexto la relación entre literatura, trabajo sobre la escritura, eficacia y público

Era el cielo insiste en narrar y dramatizar la relación entre trabajo, escritura y literatura, a través de una relación extrañada entre literatura y vida. La polémica permite ver el impacto que ese planteo tuvo, aunque en la mayoría de las intervenciones no se reconozca como tal. Permite observar también que los modos de interacción entre escritura, trabajo y literatura es algo que los “nuevos” escritores necesitan discutir como modo de elaborar una genealogía posible para sus producciones. La disposición que propone Quintín, que opone a dandis y jornaleros, es sólo una de las respuestas posibles a las tensiones que se generan en los cruces entre los artículos. Es necesario leer en la tensión temporal que propone la polémica. Si bien los problemas que se plantean reeditan debates anteriores, y se vuelve necesario marcar esa relación como lo hacen Quintín y Tomas, también es cierto que pueden volverse verdaderos anacronismos, en el sentido en que lo plantea Giorgio Agamben (2010). El diálogo que abre la puesta en relación de la novela con las críticas de Enriquez e Iglesias Illia se vuelve contemporáneo en la medida en que justamente a través de esa falta de coincidencia con su época, del anacronismo, permiten percibir y aprehender interrogantes fundamentales del presente.

4. Polémica y novela: algunas consideraciones finales

Si en la entrevista que cita Enriquez, Bizzio sostiene su “repugnancia a la eficacia”, es evidente que *Era el cielo* pone en cuestión esa repugnancia, trabaja sobre ella, la reformula a través de, como vimos, los conflictos que se le plantean al yo que articula la novela. En el juego extrañado que arma Bizzio de la relación de ese yo con el afuera (a través de las referencias biográficas) se ponen en entredicho las declaraciones del escritor. Pero no sólo por lo que justifica Tomas: que a pesar de que Bizzio diga que escribe mal en realidad lo hace bien. Sino porque *Era el cielo* se arriesga realmente a una lógica del balance, a plantear nuevamente esa relación (literatura, trabajo y vida), que podría resquebrajar ciertos rasgos de su autfiguración como escritor. Que la entrevista

que cita Enriquez sea en conjunto con Alan Pauls y Daniel Guebel y que constantemente las reseñas necesiten destacar un origen generacional, supone que esa interrogación puede llegar a extenderse a la idea de literatura que se defendió a comienzos de los noventa en *Babel*, publicación en la que los tres participaron. Bizzio propone un escritor como personaje, algo que hasta *Era el cielo*, sólo había hecho en su primera novela, *El divino convertible*. Un escritor que no ha escrito más que guiones televisivos y que, sin embargo, se arroga el derecho de juzgar el trabajo de los otros y de calificar cuán lejos o cerca están de la literatura. Cuestionamiento en el que Bizzio se arriesga a repensar qué es verdaderamente lo que otorga valor a la (propia) escritura y a abrir así el interrogante sobre los modos de otorgar valor en la literatura argentina.

///BIBLIOGRAFÍA///

- AGAMBEN, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Otra parte*, 20. Otoño de 2010, pp. 77-80
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Michigan: University of Michigan Press, 1981.
- BIZZIO, Sergio. *Era el cielo*. Buenos Aires: Interzona, 2007.
- BUDASSI, S.; ARIAS, H. “Contra la literatura de la buena conciencia. Una charla con Sergio Bizzio, Daniel Guebel y Alan Pauls”. *Perfil*, 18 de noviembre de 2007, <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0209/articulo.php?art=4076&ced=0209>
- CÁRCAMO HUECHANTE, L y otros (Comps.). *El valor de la cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2007.
- CARRICARBURO, Norma. *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Circeto, 2008.
- CATALIN, Mariana. “Vueltas sobre *Babel*. *Revista de Libros: valoraciones de Literal y reflexiones sobre realismo*”. *Cuadernos del Sur-Letras*, 38. Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, diciembre 2008, pp. 205-226.
- “Sergio Bizzio: el presente entre la novela y la televisión”. *Los límites de la literatura. Cuadernos de seminario 1*, Alberto Giordano (ed.). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010, pp. 189-210.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de Cesar Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- DE DIEGO, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y Escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2001.
- DELGADO, Verónica. “Babel en los ’80: una relectura”. *Orbis Tertius*, 2/3. 1996, pp. 275-302.
- ENRIQUEZ, Mariana. “Con anestesia”. *Radar libros*, 6 de enero de 2008, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2882-2008-01-07.html>
- FRIERA, Silvina. “Un miedo me llevó a otro”. *Página/12*, 17 de diciembre de 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-8663-2007-12-17.html>
- GARCÍA DÍAZ, Teresa (coord.) *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Xalapa: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 2006.

- GIORDANO, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- GÓMEZ, Mercedes. "El realismo es lo que escapa". 1 de enero de 2008, http://andromedamil.blogspot.com/2008_01_01_archive.html
- IGLESIAS ILLIA, Hernan. "Berreta lo berreta". 7 de enero de 2008, <http://www.hernanii.typepad.com/blog/2008/01/dos-pildoritas.html>
- KOHAN, Martín. "La realidad en directo". *Milpalabras*, 2. 2001, pp. 52-56.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editores, 2010.
- MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.
- MOLINA, Diego. "Babélicos versus planetarios. Puro grupo". *Literatura argentina siglo XX. De Alfonsín al menemato (1983 – 2001)*, Carbone, R. y Ojeda, A. (comps). Buenos Aires: Paradiso - Fundación Crónica General, 2010, pp. 205-213.
- MONTALDO, Graciela. "Borges, Aira y la literatura para multitudes". *Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, 6. Rosario, octubre de 1998, pp. 7-17.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús. *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del río de la plata*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2008.
- PATIÑO, Roxana. "Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa". *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*, Autores Varios. Córdoba: Epoké ediciones, 2003, pp. 15-45.
- PRIETO, Julio. "Vanguardia y 'mala literatura' de Macedonio a César Aira". *"Malas" escrituras. Ilegibilidad del estilo en Latinoamérica*. www.malescribir.de/archives/tag/vanguardia, 23 de mayo de 2009.
- QUINTÍN. "Minuto cero". <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2008/01/08/minuto-cero/>, 8 de enero de 2008a.
- ". "Miedo a volar". <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2008/01/11/miedo-de-volar/>, 11 de enero de 2008b.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz. "Las destrucciones de Babel". *América-Cahiers du CRICCAL*, 15-16. 1996, pp. 465-476.
- STOPPELLO, Julián. "Bizzio y el oficio imparable". *El Diario*, 19 de septiembre de 2008, <http://www.eldiariodeparana.com.ar/textocomp.asp?id=158438>, 19-09-08.
- TOMAS, Maximiliano. "Ser o no ser eficaz". <http://www.tomashotel.com.ar/archives/698>, 7 de enero de 2008.
- VAZQUEZ, Cristian. "Entrevista a Sergio Bizzio, escritor y artista polifuncional". *Revista teína*, 13. Noviembre-Diciembre de 2006 <http://www.revistateina.org/teina13/lit6.htm>
- ZINA, Alejandra. "Babel: un modo de nombrar el comienzo". *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Segunda época, 3. Buenos Aires: Corregidor, 2004, pp. 11-21.