

## TERCERA CLASE

17 DE SEPTIEMBRE DE 1990

*La función de la ficción. Ficción, Estado y novela. La novela como forma. La geografía de los géneros. Tradición y traducción. Literatura nacional y literatura mundial.*


En la reunión anterior desarrollamos la escisión entre novela y narración planteada por Benjamin. Esa tensión, por una parte, nos permitía discutir los problemas internos a la construcción de la novela. Por otra, la diferenciación entre la historia larga de la narración y la de la novela permite entrar en el debate sobre historia de la novela, historia cuyos principales puntos de discusión son las periodizaciones –siempre en disputa–, la constitución del género, su prehistoria y, sobre todo, la posibilidad de pensar o no en una evolución del género y en el sentido de esos cambios.

Comenzamos además a plantear una discusión más política acerca del lugar de la novela en la sociedad. *¿Cuál es la función de la ficción? ¿Cuál es el sentido de la novela como género? ¿Por qué se leen novelas y para qué?* También aquí es posible pensar en el género como una respuesta formal a un tipo de demanda que la sociedad propone. El realismo, la novela como evasión, la no ficción son modos de responder a

esa tensión entre cierto tipo de problemas sociales y ciertas respuestas de forma que da el género.

Para continuar con esa discusión, quisiera citar a Paul Valéry que, en un texto que se llama *Política del espíritu*, decía: “La era del orden es el imperio de la ficción. Ningún poder es capaz de sostenerse con la sola opresión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias”. Recuerdo esta frase porque la construcción de una creencia social, de un registro ficcional y de un campo de narración social es un modo de entrar en el debate sobre la relación entre la forma de la novela y la sociedad.

La frase de Valéry apunta a definir la relación entre la ficción y el Estado. Uno de los niveles fundamentales de la relación social es la narración. Contar historias es una actividad y una obligación social. Todos nosotros atravesamos momentos en los que estamos obligados a narrar, somos solicitados en tanto narradores.

Podemos imaginar que si conociéramos el conjunto de narraciones que circulan en la ciudad de Buenos Aires en un día, conoceríamos un tipo particular de funcionamiento de esta ciudad con bastante precisión. Y si nos restringimos a un día de la vida de cualquiera de nosotros, nos encontraríamos con un conjunto de narraciones múltiples y variadas que van desde sueños hasta encuentros, relatos, anécdotas que otros nos han narrado y volvemos a narrar.  Contar una película, por ejemplo, es un procedimiento privilegiado para llenar un vacío social, y ese es un registro al que Puig está muy atento.

Si tuviéramos la posibilidad, fantástica, de disponer de todas esas narraciones, podríamos detectar las grandes formas, los grandes núcleos formales a partir de los cuales se constituyen los relatos sociales. Y notaríamos con claridad que estamos determinados por ciertos modos de narrar. Del mismo modo que ciertas estructuras de la lengua nos ayudan

a hablar, hay estructuras narrativas dadas que usamos sin pensar y funcionan como elementos en el interior de los cuales los sujetos construimos nuestras pasiones y estilos personales.

La narración se constituye a partir de esos modos de narrar que circulan socialmente de distinta manera: desde las historias que se cuentan los amantes –con su particular registro de la biografía– hasta las grandes narraciones sociales en las que funciona un tipo de relato colectivo cristalizado: la narración pública. Quien concentra la narración pública es el Estado, que tiene una función clave en la constitución de las fuerzas ficticias de las que habla Paul Valéry.

Basta vivir en la Argentina para saber cómo es de sofisticada la constitución de las ficciones que vienen del Estado y cómo es posible escandir los tiempos políticos sobre la base del modelo de esa narración. Pensemos, por ejemplo, en el modelo de la narración de Menem, una combinación de narración teórica con folletín. Un relato filosófico continuo que teoriza acerca de cómo debe ser la solución de la gran catástrofe. Una narración con una pulsión teórica fuertísima. Todo el mundo dice cuál debe ser la resolución única de la catástrofe. Y eso, cruzado con un relato melodramático que va desde lo privado mismo a lo público desviado. El sujeto de esa narración es un héroe trágico destinado a ser liquidado por el relato que él mismo propone como relato futuro. Menem es el héroe de una narración que dice que, en su final, se constituirá una sociedad en la cual un sujeto como Menem no podrá tener lugar. Es imposible imaginar que en una sociedad tan moderna y tecnológica como la que se sueña en ese relato haya un presidente de la República que haga las cosas que hace Menem.

Esos relatos sociales, la trama de narraciones que circulan, son el contexto mayor de la novela. La novela no hace

↓

sino detener ese flujo. Basta pensar en Roberto Arlt y en cómo es posible una novelística como la suya para comprender el modo en que fue capaz de captar el rumor de la narración que circulaba. Un rumor que iba desde el milagro de la lotería hasta el complot y la sociedad secreta: todo ese registro de narraciones que se estructuran alrededor de la construcción de Arlt. Es allí donde hay que buscar la verdadera conexión de la ficción de Arlt con la sociedad. No hay en la novela una conexión inmediata con la problemática política del momento, no van a encontrar rastros ni signos inmediatos de acontecimientos políticos como el yrigoyenismo. Lo que hay es una relación con una materia social que ya tiene forma.

La novela está siempre en tensión con esa narración social. La escisión entre novela y narración, que plantea Benjamin, debe ser vista ahora como una relación entre la novela y la narración social, los contenidos de esas narraciones y la forma que toman.

No es posible definir el funcionamiento del género sin tener presente la tensión que la novela mantiene, desde su origen, con este campo del imaginario colectivo que es la ilusión social. En una sociedad tiene mucha importancia lo que todavía no es, lo que no existe, aquello de lo cual se habla ya sea porque no se quiere que exista o porque sí se quiere. Ese lugar es básico: es el lugar de la utopía, pero también el del procedimiento del terror —si pensamos en el discurso estatal, que tiende a construir lo posible sobre la base del temor—. En el discurso estatal de nuestro país, lo que todavía no es suele funcionar como el retorno. El temor al futuro está construido sobre la base de que puede ser igual que el pasado. En la política, el discurso de lo posible tiende a poner como amenaza lo que ya fue.

Esta tensión entre lo real y lo que no es, entre el discurso de lo posible y su antagónico, propuesto como utopía, como

ficción, como ilusión, es la novela. Basta pensar en el *Quijote*, que todos leemos como la primera novela, la que funda el género. Como sucede a menudo, en el principio está todo. En la constitución de un género está encerrada su historia futura. La tensión que se narra en la novela de Cervantes es la forma del género.

Lukács, en su *Teoría de la novela* —uno de los grandes libros del siglo, escrito en 1916 y publicado en 1920—, define el núcleo de una teoría del género que todos los que siguieron no hicieron sino discutir, repetir, reformular, desde Bajtin hasta Lévi-Strauss y Dumézil. Lo han seguido todos los que se han referido a los problemas de la novela pensando en el género como una respuesta formal a problemas sociales. Para Lukács, ese problema es la escisión entre la trivialidad del mundo y el mundo de los ideales, los valores, las ilusiones, lo que todavía no es. La novela trabaja esa escisión, dice Lukács, como si fueran dos mundos distintos. El héroe es el que está en el medio. Es el que intenta pasar de un mundo al otro y es el que fracasa en ese intento, en el intento de unir lo que no se puede unir: la vida con el sentido, lo posible con la utopía, lo real con la ilusión, los ideales con el peso de lo dado. Y justamente porque el héroe intenta establecer esa unidad imposible, la novela tiene la forma que tiene. La novela es la forma de esa unidad imposible.

Para Lukács, en la novela el contenido es la forma. Esa es la particularidad de su definición del género. La novela construye un espacio formal para hacer posible esa búsqueda de unidad. Benjamin diría que hay un mundo donde la experiencia está vacía. Lukács habla del mundo de la pura pecaminosidad, en el mismo sentido en que Baudelaire decía que el comercio era satánico, usando una metáfora religiosa para referirse al espacio capitalista donde solo las equivalencias del dinero definen las relaciones entre los sujetos. En ese mundo hay un héroe que busca la trascendencia. Es Ahab persiguien-

do la ballena blanca. El héroe siempre persigue una ballena blanca, porque persigue algo que le dé sentido a su vida, que lo saque del vacío.

El género es una forma de relación con un momento que puede ser definido, utilizando la metáfora de Nietzsche, como la muerte de Dios. La novela es la forma literaria que enfrenta a una sociedad sin religión, en la que no hay trascendencia y el sentido no es inmanente. No hay un cuerpo de valores y verdades que funcione, en el interior de la sociedad, como una serie de principios que rijan la vida cotidiana. El héroe de la novela es aquel que busca recuperar la intensidad de esa experiencia construida sobre el valor, la ilusión, el ideal.

El Estado hace lo mismo que la novela. Trabaja la relación entre el ideal y la realidad, pero de un modo inverso. El héroe del Estado es aquel que dice que hay que bajar los ideales por culpa del peso de lo real, que hay cosas que son verdaderas pero no se pueden hacer porque es necesario admitir ese peso de lo real. La frase de Perón "la única verdad es la realidad" define bien esa tensión entre lo ideal y lo real.

El héroe de la novela, en cambio, es el que sostiene que es necesario encontrar un ideal que le dé sentido a lo real. A menudo ese ideal solo vale para él. No se trata de una caracterización abstracta, moral, sino de la construcción de algo que le permita zafar de una realidad apagada, mustia. En *La ocasión* de Saer, por ejemplo, Bianco es el héroe que lucha contra el imperio de los positivistas, el que trata de decir que la realidad es más que eso y toda su vida persigue el sentido de una verdad que trasciende lo dado.

La novela hace, de esa tensión, una cuestión de contenido y de forma. De forma, porque el problema que plantea la novela es cómo termina una historia. Cuando leemos novelas tenemos que buscar el lugar donde se juega la significación. Lukács dice que el sentido de una forma y el sentido de un gé-

nero deben ser pensados en su manera de concluir, en el final. El problema de cerrar una historia no es solo técnico, tiene que ver también con la significación de esa historia. A menudo estos héroes, constitutivos de la forma, encuentran en el final el suicidio, la muerte o un procedimiento de conversión.

Muchos de los problemas que hemos planteado –la escisión entre novela y narración, la función de la ficción– están ligados a esta primera hipótesis de Lukács, muy presente en las posiciones de los escritores, sobre la tensión entre la utopía o lo ideal y lo real. Si ustedes quieren escribir una novela, tendrán que empezar, seguro, por un héroe al que el mundo, tal como está, no le gusta. Se fuga de algún lugar, busca otra cosa, cruza la frontera, se va de viaje. El momento inicial de una narración es salir de un mundo y pasar a otro.

La novela como género tiene de notable que ese pasaje a un mundo no real, que en la tradición metafísica ha sido una discusión abstracta, aquí está espacializado. Esa búsqueda del sentido, de la esencia, de la verdad, se convierte en un acontecimiento concreto. Los personajes de Hemingway, por ejemplo, van a buscarlo en la naturaleza, en la acción, es decir, van a buscar la experiencia intensa.

Nosotros, situados en la Argentina, vamos a reconstruir el modo en que el debate sobre la novela, su relación tensa con la narración, la función de la ficción, se ha realizado a partir de Macedonio Fernández. La idea es encontrar una tradición a partir de la cual se puedan definir y discutir las poéticas actuales. Pobre del escritor que no tenga tradición, decía Eliot. No hay escritor que no la tenga. Aunque no lo sepa, la tiene. El debate sobre la tradición es un debate sobre la poética, sobre el modo en que se define el lugar desde el cual se escribe. La frase de Shklovski “las musas son la tradición literaria” está diciendo que la inspiración es una relación con la tradición.

Para empezar a discutir todos estos problemas hay que preguntarse, en principio, qué se quiere decir con la localización. ¿Cambian porque los discutamos en nuestro país? ¿Acaso estos grandes debates se transforman o tienen alguna particularidad al ser formulados en el campo estricto de la literatura nacional?

Quando planteamos que los escritores definen su lectura desde una posición y desde un lugar, hay que pensar que, a menudo, esa posición y ese lugar son imaginados como un lugar geográfico. Son espacios desde los cuales se piensa el conjunto de la literatura. Más que de la historia de los géneros, entonces, hay que hablar de fronteras y de cruces espaciales de los géneros. Si, por un lado, es legítimo hablar de la novela moderna, también lo es hablar de la novela norteamericana. Existe la posibilidad de plantear una discusión geográfica de los géneros, esto es, de preguntarse qué significa establecer tradiciones que se desarrollan en espacios políticos, geográficos y lingüísticos determinados, y no tomar este problema como algo dado. Algo dado es decir "literatura argentina". Cada uno imagina lo que se quiere decir con eso, pero las fronteras de ese espacio no son iguales para todos, y las tramas y las tensiones en el interior de esos espacios tampoco tienen las mismas características.

Esta mirada espacial de las tradiciones está presente, por ejemplo, en las reflexiones de Gombrowicz en el *Diario* y en *Ferdydurke*, cuando defiende la importancia de la posición inferior, secundaria, de una cultura o una lengua como la polaca. Y también está presente en las reflexiones de Borges. Es justamente esa mirada la que constituye la posición de Borges en "El escritor argentino y la tradición", un texto que entra en el centro del debate de la vanguardia porque relaciona forma y sociedad. ¿Qué es ser un escritor argentino?, se pregunta allí Borges. Y lo primero que responde es que ser un escritor argentino no es hablar de temas argentinos.



Por eso hace el chiste de que en el Corán no hay camellos; es un texto demasiado árabe para que los haya. Hace un chiste sobre el color local y la presencia de lo nacional entendido como una simbología de contenido en los textos.

Entonces Borges se pregunta: ¿qué es ser un escritor argentino desde el punto de vista de la forma?, ¿cómo respondo formalmente a la pregunta por la argentinidad de un escritor?, ¿las formas cambian?, ¿cambian los géneros?, ¿existen, en esos espacios nacionales, modificaciones que toquen el funcionamiento mismo de la literatura?

“El escritor argentino y la tradición” es un gran ejemplo de la posición del escritor cuando lee. Se trata de uno de los grandes textos de la poética de Borges porque él se enfrenta allí con su propia escritura y con el debate que esa escritura está generando. Es una defensa de su obra que acompaña el acontecimiento del Premio Nacional de 1942, que no le dan a Borges, acusado de no ser lo suficientemente argentino: el jurado declara que sus textos funcionan en registros no identificables y él es definido como escritor cosmopolita.

La respuesta de Borges a este problema es que la cultura argentina, del mismo modo que la judía y la irlandesa, tiene la particularidad de relacionarse con la tradición de la literatura mundial desde un lugar marginal, secundario, y que está, digamos, en el borde. Hace una definición espacial del problema. No estamos en el centro, dice Borges, leemos desde un costado. Y porque estamos en ese lugar marginal hacemos un uso propio, “irreverente”, de las grandes tradiciones. Es decir que Borges define la tradición nacional como una posición: habría algo así como un espacio con escritores que están en el centro y otros que están en los bordes y ven las cosas al sesgo. Y define la literatura nacional como un determinado uso de la gran tradición, un determinado modo de leer. Lo nacional es ese modo

particular de usar la tradición existente y de apropiarse de ella. Esa manera de usar –que para Borges es, evidentemente, el apócrifo, el plagio, la traducción– es la que nos da cierta identidad.

Después que los textos de Borges y de Gombrowicz fueron escritos, estas posiciones han encontrado teóricos que han reflexionado sobre ellas. Bajtín, por ejemplo, en uno de sus últimos textos, “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*”, elabora el concepto de posición *extralocal* para decir que una tradición se entiende mejor desde un lugar ajeno a aquel donde esa tradición se ha construido. Este concepto permitiría pensar la tradición del europeísmo en la literatura argentina, por ejemplo.

En la misma dirección podríamos considerar el concepto de *literatura menor*, *lengua menor* y *cultura secundaria* que utilizan Deleuze y Guattari para analizar la particularidad de Kafka, escritor de origen checo que escribe en alemán, una lengua dominante, desde una posición secundaria y dominada. Desde ahí leen Deleuze y Guattari la construcción de la obra de Kafka y sus efectos políticos.

Discutir, entonces, la situación actual de la novela en la Argentina supone tener siempre en cuenta esa tensión entre literatura nacional y literatura mundial que forma parte de la tradición del género. ¿Qué quiere decir una novela argentina si el género parece haberse constituido como lo internacional mismo? La forma de la novela aparece ligada, de un modo directo, a problemas de la traducción. Se puede establecer una relación entre novela y traducción y, por lo tanto, considerar la circulación de la novela fuera de su lengua como un elemento clave en la historia y en la discusión del género.

En un artículo muy agudo de Virginia Woolf, “El punto de vista ruso”, ella dice algo así como que a todo el mundo le

gustan los escritores rusos; les gustan a los franceses, dice, nos gustan a nosotros —el gusto es aquí algo muy certero y definido por ellos mismos—; y cuando nos preguntan cuál es la mejor novela que se ha escrito todos decimos *La guerra y la paz*, pero todos la hemos leído en traducción. ¿Cómo será *La guerra y la paz* en ruso? Imagínense.

Una vez + de —  
acuerdo con V. Wolf

Siempre me ha llamado la atención que el filólogo alemán E.M. Curtius, en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, señalara que *romanzar* —la palabra que define la traducción del latín a las lenguas vulgares— es el origen de *romance*, una versión de novela en inglés, y de *roman*, el nombre en francés del género. La palabra *romance* que designa al género deriva de la técnica de traducir (*romanzar*, *enromancier*) y alude así al origen histórico del género, es decir, a la tensión entre las lenguas vernáculas y el latín escrito.

Es evidente que la novela, a diferencia de la poesía, está hecha para soportar la traducción. Se puede decir que una característica formal interna de la narración es que resiste a la traducción. Este es un debate importantísimo en la relación entre novela y medios de masas y entre novela y vanguardia. Una novela es algo que va más allá de la especificidad de la lengua en que ha sido escrita. El mismo Borges, en una posición que, como siempre, parece contraria a su propia prosa, dice que los grandes escritores son aquellos capaces de resistir la traducción. Tienen un *plus*. Y pone como ejemplo a Cervantes en contra de Quevedo y Góngora.

Yo me acordaba ahora de una reflexión que Pier Paolo Pasolini, que también es un gran crítico, hace en un libro que se llama *Empirismo herético*. Allí dice: Cuando yo leo una novela, miro la primera página y ya sé si es buena. Miro la textura verbal y juzgo el libro, porque desde Dumas las historias son siempre las mismas y lo único que importa en una novela es cómo está escrita. Pasolini habla desde la poesía, una po-

de acuerdo

sición antagónica a la de Borges. Lo que vale para él es lo que no pasa a la traducción. Por eso a Pasolini le gustaba Carlo Emilio Gadda, que es un autor difícil de traducir, y el mismo Pasolini, que en sus novelas trabajaba los dialectos, las jergas y los tonos populares de la lengua de los arrabales, también es casi imposible de traducir.

Entonces, a la relación entre novela y literatura nacional es imprescindible incorporarle el problema de la traducción, la circulación no nacional del género.

181

Roberto Arlt tenía muy claro este problema. Si ustedes releen el prólogo a *Los lanzallamas* recordarán que dice allí algo fundante: que las élites literarias hablan de Joyce poniendo los ojos en blanco porque Joyce no ha sido traducido, pero el día que esté al alcance de todos se olvidarán de él e inventarán un nuevo ídolo que no leerán más que media docena de iniciados. Arlt hace allí, con toda nitidez, una distinción entre lo que es una circulación legitimada de la lectura de un texto en otra lengua y esa espera del público de la cultura de masas que, como él, lee traducciones. Pero todos leemos novelas traducidas, porque no todo el mundo conoce todas las lenguas y en todas las lenguas hay novelas que leer.

Arlt está hablando en nombre de un público nuevo que se ha constituido a partir de la lectura de traducciones de novelas y ha cortado con la tradición de esa élite que solo leía en la lengua original, habitualmente en francés. A la vez, está anunciando la presencia del público de sus propias novelas. Él es el primer escritor argentino que se anima a decir que no conoce otra lengua y el primero que se anima a decir que no va a mandar los libros a los críticos de los periódicos, porque está harto de ellos. Siempre los escritores cuchichean sobre los críticos pero él lo escribe en el prólogo a *Los lanzallamas* y lo publica.

Alonso de Sola 70

Arlt está poniendo al lector de novelas como centro de la cuestión. La relación entre novela y traducción está en el Quijote (porque leemos en realidad una traducción del árabe), en el origen del género. Y Joyce es el fin de la novela porque el Finnegans Wake no se puede traducir. En ese sentido y solo por ese motivo, es el fin del género. Un texto escrito para que no pueda ser traducido pero, a la vez, con la ilusión de que pueda ser leído en todas las lenguas, porque tiene todas las lenguas dentro suyo.

La relación entre novela y traducción corta, por otro lado, la relación entre novela y poesía. La poesía no se puede traducir. El poeta es aquel que es fiel a su lengua. El novelista es aquel que quiere ser leído en cualquier lengua. La historia de las traducciones es una historia del estilo. A menudo las traducciones fijan el estado del estilo con más claridad que los propios escritores.

El gran problema teórico de Borges es el de la traducción. La traducción como relación entre culturas. De ahí "Pierre Menard, autor del *Quijote*", un texto sobre la novela y la traducción, sobre el doble contexto, pero sobre todo con una novela en el centro: el *Quijote*. Traducir, para Borges, es escribir una lectura. Escribir un texto que es el mismo y es otro. Mezclado con esto, el problema básico de la propiedad: ¿de quién es el texto traducido?, ¿qué relación con la propiedad tiene un traductor? Ese lugar incierto está en los textos de Borges.

El problema de la traducción es importantísimo también para definir el estilo en Puig. Cuando Puig gana un público internacional, empieza a dejar de escribir con ciertas particularidades lingüísticas ligadas a algunas zonas de la provincia de Buenos Aires y se vuelca, cada vez más, a una lengua de traducción, a una lengua que se puede leer en cualquier país de América Latina sin notar la diferenciación. Y Puig enfrenta de ese modo los problemas que había tenido con la traduc-

ción de sus dos primeras novelas, escritas con una entonación argentina y una sensibilidad hacia la lengua hablada que las hacía muy difíciles de traducir. Mientras que con *The Buenos Aires Affair* ya desde el título —que no necesita estar traducido— enfrenta la cuestión de un público mundial. Esta operación estilística se ve también, por ejemplo, en las grandes traducciones de Enrique Pezzoni, Wilcock, Pepe Bianco, Aurora Bernárdez, que consiguieron construir un estilo a partir de una lengua literaria sin marcas regionales, neutra, casi inexistente, y que puede ser leída en Madrid, en Buenos Aires o en Caracas sin notar particularidades.

También en Saer es importante el juego interno de la traducción. En “A medio borrar”, hay toda una cuestión alrededor del tema cuando Garay va a ver al poeta Washington No-riega, que está haciendo una traducción.

En “Nota al pie”, de Walsh, vamos a ver la importancia del traductor “bajo”, del traductor de género.

Toda la problemática espacial de la literatura sobre la que hoy hemos reflexionado (esa geografía de los géneros que nos permite hablar de fronteras y de cruces, pensar en las transformaciones que sufre un género al ingresar en otro espacio y en los problemas de la traducción, definir una tradición nacional como una posición en relación con una tradición mayor en una tensión siempre presente entre literatura nacional y mundial, otra manera de entender las fuerzas ficticias y la tensión entre Estado y narración o novela), toda esa problemática tiene que ser cruzada con el problema de la temporalidad: cuándo y por qué se corta una tradición para constituir otra. Y en nuestro caso, cuál es la tradición a partir de la cual se pueden definir las poéticas actuales, cuáles son los momentos de corte y de ruptura. Pero este será tema de la reunión que viene.

Les pediría que releen el final de *Los lanzallamas*, cuando ya Erdosain ha matado a la Bizca, pasa unos días en lo

del Comentador y va hacia el suicidio. En el modo en que Arlt plantea el final del héroe comienza el gran debate sobre el estado actual de la narración.

