

PRIMERA CLASE

3 DE SEPTIEMBRE DE 1990



La narrativa argentina después de Borges. Saer, Puig y Walsh: tres respuestas a la situación actual de la novela. La tensión con los medios de masas. El problema de la vanguardia.

En la discusión acerca del estado de la literatura argentina actual, que va a ser el centro de este seminario, vamos a plantearnos una serie de problemas. El primero se refiere al tipo de debate que existe hoy en la literatura argentina, vamos a considerar cómo está planteado, en términos de las poéticas narrativas, después de haberse cerrado el período de constitución de las grandes poéticas “argentinas” de la novela, iniciado con la obra de Macedonio Fernández y que tiene entre sus figuras a Roberto Arlt, a Leopoldo Marechal, a Jorge Luis Borges, a Julio Cortázar. A partir de Macedonio podemos hablar de continuidad porque se van definiendo una poética y una serie de lazos y de relaciones entre tradiciones que constituyen un gran momento de la literatura argentina. Ese momento se cierra, digamos, con *Rayuela* o, si quieren, con el *Museo de la novela de la Eterna*, que se publica en 1967.

Tenemos, entonces, ese momento de cierre y el enigma que como cierre produce. Para nosotros, la cuestión va a ser cómo se empiezan a constituir otras poéticas. Así, vamos a tomar las

obras de Rodolfo Walsh, de Manuel Puig y de Juan José Saer como textos centrales en la constitución de estas otras poéticas que tienen una relación de continuidad y de corte con uno de los grandes momentos de la literatura argentina.

Al discutir la situación de la novela en la Argentina vamos a tratar –y en esto también Borges nos sirve como punto de referencia– de no pensar que la literatura argentina está dentro de una pecera. No vamos a hacer el gesto tan artificial, construido y formal, de leer la literatura argentina como si nunca entrara nada ni nadie en ella y permaneciera ajena a la circulación de los debates y de las polémicas alternativas o paralelas en la literatura contemporánea. Por lo tanto, el problema de discutir las tradiciones de la narración en la Argentina plantea, al mismo tiempo, la discusión acerca de cómo la literatura nacional incorpora tradiciones extralocales. Macedonio Fernández leía a Laurence Sterne, no leía todo el tiempo a Cambaceres. Podemos establecer una relación entre Macedonio y Cambaceres, pero esa relación no se entiende si no tenemos presente la relación entre Macedonio y Laurence Sterne.

Lo interesante es que este debate sobre el estado actual de las poéticas de la novela en la Argentina se da en un momento en que, por fin, la literatura nacional no está en una relación asincrónica o de desajuste respecto del estado de la narrativa en cualquier otra lengua. Lo que hicieron Borges, Macedonio Fernández, Bioy Casares, Marechal o Cortázar fue muy importante para que esa situación de asincronía terminara. Si pensamos este problema en términos de larga duración, o los problemas de los géneros en términos de la gran tradición, podemos decir que en más de un aspecto asistimos a una literatura que nace en una situación de asincronía entre los grandes debates de la literatura en otras lenguas y los que se estaban dando simultáneamente en la Argentina.

Piensen ustedes que Sarmiento es contemporáneo de Flaubert. Cuando Flaubert le escribe a su amante Louise Colet –en una carta privada que es un gran manifiesto de la literatura moderna y que ha sido muy citada– y le dice “Quiero escribir un libro sobre nada, quiero escribir una novela que sea solo estilo”, está proponiendo un tipo de relación entre el escritor y la sociedad. En esa carta, Flaubert plantea la autonomía extrema de la literatura, la obra de arte no debe responder a ninguna función que no sea puramente estética. Quiere hacer un texto que no sirva para nada, un objeto que tenga una fuerte actualidad antisocial, y que se oponga a las poéticas de la utilidad y a cualquier posibilidad de función. Busca el grado de esteticidad en ese vacío por el cual el texto se propone como contrario a cualquier expectativa de una sociedad que tiene a la utilidad como elemento central.

La carta de Flaubert a Louise Colet es de enero de 1852. En ese mismo año Sarmiento está escribiendo *Campaña en el Ejército Grande* y trata de convencer a Urquiza de la eficacia y la utilidad de la escritura como elemento central en la derrota del rosismo. Trata de hacerle ver lo importante que es la escritura en la guerra y el papel de los letrados en la recomposición de la situación política y social. Sin embargo, la distancia estética entre Sarmiento y Flaubert es menor que la distancia que hay desde el punto de vista de la posición social de sus poéticas. Sarmiento y Flaubert eran por entonces los mejores escritores en su lengua; nosotros podemos poner el *Facundo* al lado de *Madame Bovary*, pero siempre teniendo presente la diferencia de posición respecto de lo que significa definir una poética o una literatura. “¿Qué son nuestras mejores manifestaciones comparadas con la producción europea?, la suela de un paseante”, escribió Sarmiento. En “Escritor fracasado”, Roberto Arlt tematiza esa posición con lucidez y sarcasmo: percibe la mirada estrábica y la escisión como comparación: “¿Qué era mi obra? ¿Existía o no pasaba de ser

una ficción colonial, una de esas pobres realizaciones que la inmensa sandez del terruño endiosa a falta de algo mejor?”. La pregunta del escritor fracasado recorre la literatura argentina. La comparación anula. Podríamos decir que la comparación es la condición del fracaso. A esa situación, en el relato, Arlt la llamaba la “grieta”.

Si tomamos ese momento como un paradigma de asincronía y de temporalidad diferenciada, podemos decir que, en el presente, esa asincronía ha terminado y que discutir hoy la poética de Saer o de Puig es lo mismo que discutir la de Thomas Pynchon o la de Peter Handke. Estamos en sincro, y Borges tiene mucho que ver con esto. De modo que cuando discutamos los problemas de la poética de la novela en la Argentina, simultáneamente estaremos discutiendo el estado actual del debate sobre la novela después de Joyce, en el presente, sin que haya demasiadas diferencias respecto de lo que podría ser un debate sobre la situación de la novela en los Estados Unidos o en Alemania. El objetivo es definir el concepto de poética de la novela en términos de los debates actuales a partir de los cuales es posible establecer la serie de respuestas narrativas que vamos a considerar: las de Saer, Puig y Walsh.

El problema de la contemporaneidad de las tradiciones nos va a acompañar a lo largo de toda la discusión y va a estar implícito en el debate sobre la tensión entre literatura nacional y literatura mundial. Es necesario definir qué quiere decir literatura nacional y cómo ese concepto está en tensión con el de literatura mundial. Muchos novelistas que están haciendo lo mismo en distintas lenguas tienden a constituir una poética común.

Uno de los puntos de este debate es cómo lograr que la novela vuelva a ganar un público que ha perdido como género y que ha dado como resultado que hoy las experiencias más renovadoras de la narración tengan un espacio entre los críticos, entre los escritores, entre los lectores “especializados”, cuando, en verdad, se trata de una forma que nació teniendo

como modelo, precisamente, al lector no especializado por excelencia. En el siglo XIX, el género llegaba a todos lados.

La cuestión no es preguntarse cómo cada escritor individual puede ganar un público o haberlo perdido, sino cómo la novela perdió el público. El género novela ha quedado desplazado por otros modos de narrar que han pasado a ocupar el lugar que tradicionalmente tuvo la novela, el cine por ejemplo. El relato cinematográfico ha captado el imaginario social y ha desplazado a la novela.

Hay que considerar, por lo tanto, la relación entre novela y medios de masas. Para eso, los textos de Walter Benjamin nos van a servir como punto de partida: tanto “El narrador” como “Experiencia y pobreza” pueden ser leídos como la teoría de la novela que Benjamin no escribió pero que está planteada de modo implícito en esos textos.

Benjamin plantea un problema central. Por un lado, establece una historia de la narración que se remonta a los relatos más arcaicos, orales. Y, por otro, construye una morfología del género. Benjamin se pregunta cómo se constituyó el género, qué tradición narrativa es la que funciona para que ese género aparezca. Pero —y esto es lo más importante— sus textos nos permiten pensar la tensión actual entre la narración y la situación de la novela. Porque él establece una tensión y una diferencia entre novela y narración. Siempre habrá narración, dice, pero no necesariamente siempre habrá novela.

→ Cuando el público de la novela del siglo XIX se desplazó hacia el cine, fueron posibles las obras de Joyce, de Musil y de Proust. Cuando el cine es relegado como medio masivo por la televisión, los cineastas de *Cahiers du cinéma* rescatan a los viejos artesanos de Hollywood como grandes artistas. ¿Qué lógica es esta? Lo que envejece y pierde vigencia queda suelto y más libre; lo que caduca y está “atrasado” se vuelve artístico.


Esta tensión entre novela y narración es otro de los puntos de la discusión actual, y tiene distintas manifestaciones.

Una de las más visibles en el debate literario argentino –pero no solo en él– es la idea de que la novela tiene que ser más narrativa. Es algo que se escucha y se lee todo el tiempo: que la novela tiene que volverse más narrativa porque así va a poder resolver el dilema en el que pareciera se ha empantanado; que tiene que abandonar las grandes estrategias de los novelistas de la década de 1920 como Joyce o Musil porque –en algún sentido, esta es la hipótesis– la novela ha perdido su público por culpa de Faulkner o por culpa de Joyce. Cuando en realidad es al revés: Joyce y Faulkner han sido posibles porque la novela ha quedado desligada de la relación tradicional entre un público de masas y otro especializado.

Más adelante vamos a hablar de un texto de Gombrowicz que se llama “Contra los poetas”, pero yo me acordaba ahora –con los estudiantes que siguen llegando y la puerta que se abre y se cierra a cada rato– de que en el prólogo a *Ferdydurke* él dice que el novelista se empecina en la perfección de la prosa y no tiene en cuenta que una mosca es capaz de distraer al lector. El novelista trabaja largamente para construir un efecto y por la aparición de esa mosca el lector se saltea el párrafo. Es lo que Benjamin llamaba “lectura distraída” como una característica básica de la recepción moderna. Uno está leyendo un libro mientras escucha la radio, mientras mira la televisión y mientras se cuele por la ventana una cadena de publicidad que coloca un discurso automático y paralelo. Esa mezcla es, de algún modo, la situación actual. Este tipo de lector es totalmente antagónico al lector especializado y totalmente contrario a la idea del lector que establece una relación de desciframiento con el texto. Parecería que en la novela siempre se ha tenido presente el hecho de que las puertas se abren, que siempre puede estar pasando otra cosa cuando uno está leyendo.

Uno de los ángulos desde el cual ha estado planteada –yo diría que dramáticamente– la tensión entre novela y medios

de masas es desde las características de la recepción. Los que pensamos en los asuntos de la narración tenemos presente *Madame Bovary* porque Flaubert es el que inicia y plantea todos los problemas modernos de la novela. Flaubert es, para nosotros, un punto de referencia de la vanguardia. Él pone en la señora Bovary el modelo de lector ideal de la novela. De algún modo, como lectora, madame Bovary es la ilusión de todo novelista porque ella cree en la ficción, lee para vivir lo que lee, se enamora según el modelo de construcción de la experiencia que propone la ficción. En este sentido, *Madame Bovary* está ligada a una problemática presente en el género desde el origen. Desde Cervantes, la novela ha planteado la cuestión de cómo pasa a la vida lo que se lee y ha sostenido una posición si se quiere optimista en la relación entre arte y vida. ¿Cómo se actúa sobre la vida del otro? ¿Por qué cierto tipo de estructuración imaginaria produce determinados efectos en la realidad? Ese es, por supuesto, el gran tema de Puig. ✓ Él percibe esa relación entre modelo de experiencia y vida —una vida confusa, vacía, sin ilusión—, frente a la cual se levanta una especie de mundo alternativo donde todo es más intenso y tiene una forma más pura. Para Puig, esa es una problemática básica de la novela, que en su obra está planteada con toda claridad en relación con la cultura de masas: el bovarismo, el efecto Bovary, los relatos de los medios de masas como modeladores de la experiencia.

Pero el problema es que madame Bovary, presentada como una heroína desde esta perspectiva de lectora “perfecta” de novelas, no hubiera leído *Madame Bovary*. A ella le gustaban los folletines, las novelitas rosas. Era como Molly Bloom, el personaje de Joyce, que leía novelitas de Paul de Coq. En esa situación contradictoria, el género está en debate desde entonces hasta hoy. En la novela de Flaubert ya está presente esa tensión: frente a una suerte de narración social “baja”, frente a los géneros populares y las formas estructuradas y estereotipadas de 

narración, aparece el modelo de la novela misma *Madame Bovary*, que propone una poética contraria a aquella que yo relacionaba con el lector no especializado, el lector de novelas, el lector crédulo.

Esta figura de lector es una de las grandes discusiones en los debates sobre la novela. Hay una posición muy habitual que está presente cuando uno se pregunta cuándo habrá alguien que consiga el efecto que producían las novelas de Salgari o de Verne, lo que es un modo de decir que uno quisiera tener la lectura que tuvo cuando, de adolescente o de chico, leía a Salgari o a Verne. Pero se trata del *recuerdo* del efecto que producían esas novelas. Lo que queda es la ilusión de ese público previo, de ese lector que fue uno mismo. Por eso, “madame Bovary soy yo” quiere decir “yo también creo en la ficción”. Por lo tanto, un novelista tiene que saber ser crédulo y tiene que saber ser vulgar, pero al mismo tiempo está atado al conflicto entre el arte y el entretenimiento, tematizado y explicitado por todos los escritores que han hablado sobre el género, como Flaubert o Henry James.

Hay un escrito de Henry James de 1884, “El arte de la ficción”, uno de los grandes textos de poética de la novela moderna, en el que se plantea con decisión que ha llegado el momento de pensar el género. En ese texto comienza toda la discusión técnica sobre qué cosa es narrar, discusión que ha encontrado después una expansión –un poco enfermiza, podría decirse– en la narratología y en la crítica narratológica. Pero lo que allí plantea James es la tensión entre arte y diversión como un elemento básico de la construcción del género. Fue, entonces, Henry James quien, en una relación intensísima con Flaubert, decidió poner este problema en términos de un debate teórico. Para muchos, como para René Wellek, la “mirada técnica Henry James” es, en sí misma, el mayor aporte a la crítica literaria del siglo XIX porque fue capaz de instalar el debate sobre el género en un terreno absolutamente renovador respecto de qué supo-

ne construir una novela. Y respecto de esa tensión entre arte y entretenimiento, constitutiva del género, lo que plantea él, por supuesto, es que la misión del novelista es trabajar en la novela como arte, poder sacar al género de ese lugar relativamente “inferior” que tenía respecto de las grandes formas de la alta cultura y darle esa cualidad artística que Flaubert había comenzado a practicar y a definir, y que ha sido, después de Henry James, el gran camino de la novela contemporánea que siguieron Proust o Conrad, entre otros.

De modo que, en el origen mismo del debate, está esa tensión que nosotros encontramos hoy, nítida y violenta, entre novela y medios de masas, entre la novela como arte y los géneros estereotipados, “bajos”, del relato cinematográfico, del relato televisivo. Los novelistas enfrentamos esta cuestión diciendo que la novela como arte es un espacio de experimentación. La respuesta actual –pero no la solución– parece ser volver a la narración, sacar a la novela del lugar cerrado en el que está. Y esto supone plantear qué es el género, cómo se debe entender el género, cómo debe ser leído.

→ Saer, Puig y Walsh son tres respuestas muy definidas a este problema, tres poéticas muy distintas. En el lugar que ocupa cada uno de ellos, podríamos poner a un escritor contemporáneo de otra lengua. Por ejemplo, podríamos ubicar a Peter Handke donde está Saer, a Thomas Pynchon donde está Puig y a Alexander Kluge donde está Walsh. Esto significa que las poéticas que nosotros vamos a estudiar en la trama de las propias tradiciones de la literatura argentina son también un modo de discutir la situación del género fuera del ámbito cerrado de la literatura nacional.

Entonces, vamos a entrar en el debate acerca del estado de la novela en función de esa distinción, muy nítida y lúcida, que Benjamin hacía entre novela y narración, planteando los problemas de la narración en la situación contemporánea. Es decir, preguntándonos dónde está puesta la narración y cómo reac-

ciona la novela frente a esa suerte de mar de relatos que parecen haber capturado al que había sido el público del género.

Por último, quisiera proponer un modo de lectura para los textos. Vamos a leerlos como respuestas formales a estos debates que hemos estado planteando, es decir, por lo que valen y no como síntomas de nada. Vamos a detenernos en el modo en que *La ocasión* de Saer, *The Buenos Aires Affair* de Puig y “Cartas” y “Fotos” de Walsh funcionan en el contexto de esos debates.

En este sentido, quisiera también establecer un criterio en relación con la lectura, que se vincula con lo que podríamos llamar la “poética implícita”. Esto supone una diferencia entre la lectura del crítico y la del escritor, una diferencia que, a mi juicio, está conectada con el problema de la vanguardia. Por supuesto, no hago de esta distinción ningún juicio de valor; nadie más alejado que yo de la actitud de desconfianza respecto de la tradición crítica. Pero es importante empezar a insistir —para la historia de la crítica misma, para los debates internos en una Facultad como esta y para la construcción de las tradiciones de lectura en la literatura argentina y fuera de ella— en el tipo de utilización de la literatura que tienen los escritores. Es necesario empezar a leer la tradición de lectura de los escritores en el mismo lugar en que se leen las grandes tradiciones de la crítica y los debates internos de la teoría literaria.

¿En qué consistiría la lectura de un escritor? Como sabemos, el debate de los críticos está planteado en términos de cuál es el mejor lector y qué instrumentos tiene que manejar el que puede ser considerado el lector ideal. Y uno podría analizar este debate y la historia de la crítica intentando definir las características que tiene aquel que, por fin, es capaz de leer ya no la verdad del texto, sino aquello que ustedes puedan considerar en cualquier momento como la lectura pertinente. ¿Qué quiere decir leer bien? Hoy está vigente la lectura de las

redes, una lectura que desplaza la problemática de la verdad del texto y su sentido único. Pero la posición del debate de la crítica es siempre la misma.

La historia posible de la lectura de los escritores tiende a plantear el problema de la lectura en los términos del lugar desde donde el texto fue escrito, con la cantidad de problemas que esa escritura supone. Es decir, considerando el modo en que ese texto pudo haber sido otro, con todas las alternativas que estuvieron en juego en el momento y los problemas que el sujeto que maneja la narración ha enfrentado para resolver la construcción de esa ficción. Nabokov, que es uno de los grandes ejemplos de este modo de leer, decía en su *Curso de literatura*: "Solo me interesa aquel que es capaz de identificarse con la conciencia del novelista que ha construido la obra". Y Flaubert, en otra carta a Louise Colet, del 27 de enero de 1854, escribe: "Cada obra tiene su propia poética en sí, que es necesario encontrar". Estas dos citas están planteando que una obra dice cómo quiere ser leída, y que para saber cuál es el lugar desde el cual quiere ser leída hay que saber construir la poética interna desde la cual el texto fue escrito. Esto significa preguntarse contra quién se luchó al escribirlo. Porque la construcción de una poética supone una lucha con otras poéticas que la anulan. Lucha que, yo diría, define la historia de la vanguardia. Puesto que si una novela o un texto son leídos desde la poética contra la cual se enfrentan, ese texto o esa novela no valen nada. Este es un punto clave en las enemistades literarias y en la guerra entre los escritores.

Y también, pero en sentido inverso, se lee desde donde se escribe, y esa sería otra característica de la lectura de escritor, de la que Borges es un muy buen ejemplo. Se lee desde donde se escribe, se construye la tradición desde el lugar en el que se está definiendo la propia escritura y se intenta construir esa lectura como un espacio desde el cual los textos que se van a escribir o se están escribiendo puedan funcionar. Borges constru-

ye una tradición con sus lecturas porque no quiere ser leído como Mallea. Es decir, no quiere ser leído desde una tradición narrativa en el interior de la cual sus textos no valgan nada. Si Borges es leído desde Dostoievsky o desde Proust, no queda nada de él. Como no quedó nada durante años porque era, se decía, “algebraico”, “cerebral”, en sus textos no había “vida”.

→ Esto quiere decir que Borges hizo y construyó toda una red de lecturas –alguna vez habrá que hacer un seminario sobre él como crítico– hasta terminar por imponer el contexto dentro del cual quería que sus textos fueran leídos. De ahí su insistencia en Stevenson, en Chesterton, en Wells, en la novela policial, es decir, en escritores y géneros muy menores respecto de la gran tradición de la novela. ¿A quién se le puede ocurrir comparar a Wells con Proust? Solo a Borges, que va a decir que Wells es mejor. Pero no es que sea mejor, sino que funciona mejor en la poética a partir de la cual Borges escribe y lee. La operación de Borges ha sido imponer su propia poética como un criterio de lectura que hoy todo el mundo acepta. Y la difusión de Stevenson y de Conrad, al menos, le debe mucho al empecinamiento de Borges.

Se trata de ver cómo un escritor inventa su tradición, cómo la construye a partir del lugar desde el cual escribe y cómo lee desde ahí. Esa lectura es, por lo tanto, una guerra. Porque leído en el contexto equivocado, un texto cae. Y la lucha entre los escritores no es nada más que eso. Cuando se dice que un texto no vale nada, lo que se dice, en realidad, es “ese texto no corresponde a mi poética”. Cuando Nabokov tilda a Faulkner de regionalista y se pregunta a quién se le puede ocurrir hablar de ese escritor sureño, está simplemente diciendo que sus novelas no pueden ser leídas desde Faulkner porque van a parecer juegos de salón de un aristócrata decadente.

Así, entramos en lo que llamaría la definición de las poéticas como momentos de la historia de la lectura de los escritores. Una primera característica de la definición de las poéticas así

entendidas es que instalan el valor como un problema central en el debate: se establece una relación de absoluta identidad entre historia literaria y valor. Es inimaginable una historia de la literatura que no suponga la reestructuración de las jerarquías y que no suponga eludir y sacar del juego de la tradición a un conjunto de textos para poner otros. En esa reestructuración se ve funcionar un modelo de historia literaria que me parece mucho más apropiado que otros, porque toca con bastante nitidez la característica misma que tiene la historia de la literatura: que el objeto debe ser definido, que lo histórico como tal no está dado. Definir una historia de la literatura supone, entonces, definir primero sobre qué la voy a hacer; hay que definir primero qué entendemos por literatura. Y eso no sucede con la constitución de ningún otro objeto histórico.

Poner el valor como central en la construcción de una tradición de relectura de los textos es esencial en este tipo de lectura. Lectura que tiene, como marca visible, el hecho de que la historia se construye desde el presente. Es por eso que la historia de la literatura es tan lábil –un mérito de los escritores–. Yo llamaría a esto una *lectura estratégica*, es decir, una lectura que supone que hay un campo de batalla, una lucha entre poéticas. En esa lucha, al escritor le están en juego la vida y la persistencia y permanencia de su propia obra. No es nada inocente ese tipo de enfrentamiento: se trata de ser leído desde el lugar desde el que se ha escrito.

Nosotros vamos a tratar de ir definiendo los lugares de Saer, de Puig y de Walsh. Pobre el que lea Puig desde Saer, porque no va a quedar nada de Puig, como bien ha dicho Saer. Lo que no quiere decir que Saer tenga razón, porque son dos grandes novelistas. Pero tiene razón en el sentido en que si Saer es leído desde Puig tampoco queda nada de él: resulta demasiado lento, demasiado solemne, tiene poca gracia. Si empezamos a construir los espacios de tensión, vamos a ver que la situación en el interior de la cual leemos no es neutral y que la constitu-

ción de esas poéticas tan nítidas –tenemos la suerte de haber resuelto la asincronía porque en otras literaturas nacionales de América Latina eso no es tan claro– se da en la medida en que, cruzadas de lecturas, buscan de un modo loco y obsesivo el espacio propio, la voz propia y el lugar desde el cual definirse. Porque es obvio que Saer ha leído a Faulkner y a Pavese. Pero no se trata de eso. Se nota menos todo lo que Saer ha leído a Faulkner que todo lo que ha leído a Onetti. La pregunta de por qué se nota menos –que no pone en juego el valor– es una pregunta interesante. Supone plantear no solo el problema de cómo Saer, Walsh y Puig han construido sus poéticas y en contra de quiénes lo hicieron, sino también la cuestión de que lo han hecho en relación con una problemática que es la situación contemporánea, que nosotros tenemos que reconstruir.

Cualquiera que escribe sabe que el problema que enfrenta un novelista es el de cómo hacer posible una historia determinada. Esto implica enfrentar una red de cuestiones que no son solo literarias. En este punto, vamos a incorporar la noción de vanguardia. Toda la problemática de la lectura del escritor podría traducirse como el problema de la historia de la vanguardia. Ha sido Benjamin quien ha hecho la genealogía más lúcida del concepto. En sus textos sobre Baudelaire está el nudo de lo que se debe entender por vanguardia.

Toda esta red de luchas, tradiciones, traiciones –si queremos usar esa relación– y enfrentamientos entre poéticas es vista por Benjamin como una reacción o respuesta formal a una nueva condición social en el interior de la cual se desarrolla la literatura a partir de Baudelaire. Y esta concepción pone en escena lo que Benjamin define, en “El autor como productor”, como un problema central en el debate sobre literatura. No hay que preguntarse, dice, por el modo en que la literatura habla de las relaciones sociales o se ubica ante ellas, sino por el modo en que *está en ellas*. O sea, cómo la literatura está en la sociedad, cómo interviene.

En esa relación, Benjamin ve el origen mismo de la vanguardia. Él observa una nueva situación en la producción artística y una nueva relación con el mercado. Concibe a la vanguardia como una respuesta formal al problema de la mercantilización estética y desde ahí lee, de un modo genial, a Baudelaire. Encuentra en Baudelaire el doble movimiento clásico de la vanguardia. La vanguardia repudia el carácter demoníaco del comercio y constituye un objeto imposible de comprar —el momento que Benjamin llama heroico/patético—. El artista es un espía en territorio enemigo. Está contra el funcionamiento mismo de la sociedad y lo que produce es un rechazo de esa lógica social fundada en el dinero, en la ganancia y en la productividad. Pero —dice Benjamin— al constituir ese objeto está, a su vez, ofreciendo al mercado un objeto nuevo, una novedad, una moda. Benjamin capta el núcleo mismo del funcionamiento histórico de la vanguardia, una ambivalencia que él plantea en la primera frase de su trabajo sobre *Las flores del mal*: Baudelaire escribe para lectores a los cuales su lírica pone incómodos. La lucha entre los poetas, dice Benjamin, es histórica. Pero ahora pelean en una situación totalmente nueva. Pelean en el espacio del mercado. Hay nuevas condiciones de circulación y de consumo de la obra.

Nosotros vamos a ver a la vanguardia como una realización social de la lectura del escritor, una socialización de ese combate entre poéticas, un modo de intervenir en las jerarquías y las tradiciones de la historia literaria. La vanguardia enfrenta y dice algo sobre una característica de la literatura que a menudo no se percibe con nitidez. No hay, en la literatura, ningún lugar de poder desde el que se pueda establecer el valor. La literatura es una sociedad sin Estado. Puedo ir a la escuela y todo el mundo me puede decir que *Don Segundo Sombra* es un gran libro, pero nadie puede obligarme a que me guste. Por más que se institucionalice, se premie, se constituya en un canon indiscutible, nadie puede imponer ese va-

lor. Así es que alguien como Borges, por ejemplo, puede decir tranquilamente que Proust no le interesa. El carácter inestable del valor es, entonces, un asunto de discusión muy intenso en la relectura de la historia literaria y en el establecimiento de las relaciones de las fuerzas en el presente.

En “La obra de arte en la era de la reproducción técnica”, “El autor como productor”, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, “Experiencia y pobreza” y “El narrador” está el núcleo del modo cómo Benjamin piensa las condiciones en el interior de las cuales surge la problemática de la tradición de la vanguardia con, por supuesto, Baudelaire en el centro. Junto al problema del mercado aparece el de la reproducción. ¿Dónde está lo auténtico y lo original? Y, por último, la problemática de la irrupción de las masas como un elemento que altera la recepción y la producción artísticas.

Además de los textos de Benjamin, vamos a considerar *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger; *Teoría del arte de vanguardia* de Renato Poggioli; “Modernidad versus posmodernidad” de Habermas; “Qué es la vanguardia”, un texto en el que Bürger responde al trabajo de Habermas; “Vanguardia, sociedad, compromiso” de Eduardo Sanguinetti, y “Las aporías de la vanguardia” de Hans Magnus Enzensberger.

Ahora bien, dado que este seminario se llama “Las tres vanguardias”, vamos a definir, desde la vanguardia, la posición de las poéticas narrativas actuales, particularmente las de Saer, Puig y Walsh, en función de la tensión con los medios de masas. Así, vamos a discutir la cuestión de la lectura estratégica y, por lo tanto, el modo en que estos tres escritores han definido su espacio y se han constituido en sus relaciones con la tradición.

En el caso de Walsh, por ejemplo, interesa determinar cómo ha establecido un tipo particular de conexión con la tradición de los prosistas nacionalistas, cómo ha sabido ver en la retórica

de construcción de los panfletos de Anzoátegui, Ibarguren, Sánchez Sorondo, Irazusta un modelo de estilo mucho más legítimo —y creo que con razón— que lo que podríamos llamar la gran tradición ensayística liberal de Martínez Estrada, Murena, Mallea. Desde el punto de vista de la construcción estilística, los prosistas nacionalistas han hecho un uso de la diatriba, del panfleto, de la injuria, que los distingue en forma nítida de la tradición liberal y que permite entender algo del funcionamiento de la escritura final de Walsh: ese lugar del sujeto que, desde una ética antagónica con cierto estereotipo, construye una escritura enfurecida. Walsh, cuya relación con Borges está muy presente en ciertas instancias de la construcción de su obra, encuentra, a la vez, un lugar preciso en lo que podríamos llamar estas escrituras entre autobiográficas e históricas, hechas desde un sujeto muy definido. Un tipo de escritura que el mismo Borges —que está más cerca de esa tradición que de la tradición de los Mallea o los Martínez Estrada— tenía presente en la utilización de cierto estilo de polémica.

En el caso de Puig, vamos a ver cómo se constituye esa especie de red en relación con lo que podríamos llamar la narración cinematográfica como máquina presente en un texto.

En el caso de Saer, es muy interesante detenerse en el modo en que él mismo plantea su relación con la lírica, su relación mítica con Juan L. Ortiz, con la poesía narrativa de Juanele, con esa utopía de captar el instante que está tan presente en su obra.

Junto con la lectura estratégica, que pone en escena problemas de valor y de relaciones y luchas entre poéticas, vamos a hacer un segundo movimiento: buscar la ficcionalización de las poéticas. Es decir, el modo en que un escritor ficcionaliza en sus relatos ciertos rasgos del mundo literario y en los que es posible leer posiciones de combate respecto de problemas como la crítica, el mercado, otro tipo de tradiciones. *Adán*



Buenosayres es un gran modelo de esto que llamamos la ficcionalización de las poéticas. Así, en *The Buenos Aires Affair* de Puig vamos a detenernos en la manera en que ficcionaliza el éxito que ha tenido con *Boquitas pintadas* y el modo en que trabaja el género policial para narrar la tensión entre el artista y el crítico. También nos va a interesar la construcción del imaginario de Puig acerca de cómo funciona un artista en relación con la legitimidad, con los materiales, con su propio sistema de construcción de la obra. Es interesante que el género de la novela sea el policial y que la relación paranoica entre el escritor y el crítico esté resuelta desde el punto de vista del género: en la novela es el crítico el que persigue y quiere matar al artista, que es una mujer que hace su obra con materiales “bajos”, no artísticos digamos.

De modo que podemos leer ese texto como una ficcionalización transparente de la poética de Puig, con la presencia del psicoanálisis como un elemento importantísimo en la constitución de la poética del artista, todo en términos de esta segunda marca de la lectura del escritor que a menudo es necesario buscar en la ficcionalización de lo que llamaría las “intrigas literarias”.



En el caso de Saer, vamos a leer “Sombras sobre vidrio esmerilado”, la historia de una “poetisa” –como la llama Saer– en la que se juega de modo trágico la relación entre arte y vida. Una historia en la que Tomatis funciona, como siempre, con ese tono epigramático que atraviesa la tensión entre forma y experiencia, interna a la obra de Saer. Una obra en la que está siempre presente la pregunta acerca de cómo darle forma a la experiencia y al desorden de la vida misma. Esa mujer está tratando de escribir un poema y el relato –que es uno de los grandes relatos de la literatura argentina– muestra que lo escribe con su propia vida y muestra cómo lo hace. Leemos el poema mientras este se construye y, a la vez, vemos la figura de la artista que

ha pagado con su cuerpo y con su vida esa especie de pasión por el arte. Más allá del juego irónico de Saer en sus textos, encontramos allí una pulsión artística fuerte, vanguardista. El artista se quema en la llama del arte y hace de su vida lo que sea con tal de poner en la lengua una marca.

Si en Puig tenemos el debate en la figura de una artista que saca sus materiales de la basura y lucha contra la incompreensión de los críticos, en Saer encontramos ficcionalizada una lucha interna de las poéticas. La mujer de "Sombras..." es casi un ejemplo de la ética del artista que se enfrenta a la utilidad. Una ética más bien patética porque siempre se trata de artistas suicidas. A los grandes artistas adolescentes que encarnan la figura de aquel que enfrenta la utilidad (Jorge Malabia en Onetti, Quentin Compson en Faulkner, Stephen Dedalus en Joyce), paradójicamente, siempre les va mal. Pero en el sentido en que, como decía Benjamin, el artista al que le va mal es al que le va bien. Porque el hecho de que le vaya bien implica que se entregó, que entró en el estereotipo y en la convención. Por lo tanto, el artista es el que sostiene la ética con su propia vida.

De Saer, además de "Sombras sobre vidrio esmerilado", vamos a leer "La mayor", "A medio borrar" y *La ocasión*.

En el caso de Walsh, vamos a trabajar sobre "Nota al pie", donde encontramos al escritor hundido en la cultura de masas, en la traducción, con una suerte de *pathos* alrededor de su figura, ya que se trata de un artista que también se suicida. Vamos a ver también "Esa mujer", "Fotos" y "Cartas".

Se podría hacer una historia de la literatura argentina siguiendo los distintos momentos de la relación entre el artista y la sociedad literaria y el mercado, convertidos en intriga ficcional, en un recorrido que podría partir de *El mal metafísico* de Gálvez, y pasar por "El perseguidor" de Cortázar, "Escritor fracasado" de Arlt, "El aleph" de Borges y *Aventuras de un novelista atonal* de Laiseca.

La tercera marca que vamos a buscar para construir la poética implícita y la lectura del escritor es la *lectura técnica*. Podemos decir que un escritor es aquel que está preocupado por la construcción y no por la interpretación. O mejor: preocupado por la interpretación una vez que ha quedado claro cómo el texto está construido. Aquí podríamos usar, si hiciera falta, dos textos de Freud: “Construcción en análisis” y “Análisis terminable e interminable”. Veríamos allí cómo es posible establecer una distinción teórica respecto de algo que los escritores decimos todo el tiempo: que una cosa es *construir* una historia y otra es *interpretarla*. Freud hace de esa distinción un elemento importantísimo: primero es necesario construir la historia que se está contando en la trama desplazada del relato psicoanalítico para poder después interpretarla. Son dos operaciones diferentes. Por eso, cuando se repite que un escritor no puede decir nada sobre literatura, se tiene razón si se piensa en la interpretación de los textos, pero no se la tiene si se piensa en que puede hablar sobre cómo construyó ese texto. Hay un saber técnico, un conocimiento de la construcción y de los problemas que están presentes en los procedimientos narrativos y que son un dato importantísimo en la definición de las poéticas actuales de la novela. En *Local Knowledge*, Clifford Geertz señala que, en todas las culturas, el arte se describe por medio de lo que podría llamarse *craft terms* –progresiones tonales, relaciones cromáticas o estructuras narrativas–, esto es, con criterios formales y análisis técnico. Lo que quiere decir es que los artistas no hablan de su arte del modo en que lo hace el observador. Esto resulta particularmente cierto dado que la crítica artística no es “sino una tentativa de generalizar ese enfoque”. El secreto del poder estético, concluye Geertz, está localizado en las relaciones formales.

En los textos de Saer, Walsh y Puig vamos a leer una cuestión que ha entrado de manera central en el debate de la novela como técnica: es la pregunta acerca de quién narra y

cómo se establece una relación entre la posición del que narra y la historia narrada. En estos escritores vamos a encontrar respuestas fuertes a problemas del debate actual de la narración, como la temporalidad y los finales, problemas que se vienen discutiendo en esa suerte de historia de los escritos de los escritores sobre la novela: cómo cerrar una historia, cuánto dura, quién la narra, dónde está puesto el que narra, cuándo una historia se convierte en otra, cuándo tiene unidad y permite la digresión.

➤ Hemos definido de un modo tentativo lo que va a ser la dirección del seminario. Centralmente, esto que llamamos la lectura del escritor con sus tres movimientos, los problemas que se plantean en la discusión actual de la poética de la novela y el concepto de vanguardia como contexto de todo este debate. Es interesante poner hoy a la vanguardia como contexto, cuando todo el mundo dice que la vanguardia ya no muerde. Vamos a discutir este asunto para entender qué se quiere decir cuando se repite que ya no hay vanguardia y que esa posición ha sido superada por otra.

Lean, entonces, los textos de Benjamin. Y también la conferencia de Gombrowicz, "Contra los poetas", para ver cómo actúa una lectura estratégica y cómo funciona un modelo altísimo de ese tipo de lectura.