

RICARDO PIGLIA

Las tres vanguardias

Saer, Puig, Walsh



Este volumen reúne las once clases del seminario que dictó Ricardo Piglia en la Universidad de Buenos Aires en 1990. Los textos se proponen como un punto de partida para abordar los problemas que se plantean en la discusión contemporánea sobre la poética de la novela, con el concepto de vanguardia como contexto. Después de cerrado el período de constitución de las grandes poéticas «argentinas» de la novela iniciado con Macedonio Fernández y que tiene entre sus figuras a Arlt, Marechal, Borges y Cortázar, se empiezan a constituir otras poéticas. Piglia toma las obras de Walsh, Puig y Saer como textos centrales en la constitución de estas otras poéticas y desde ahí intenta definir las, con sus continuidades y cortes.

Una obra extraordinaria, que combina la lucidez del mayor crítico y narrador de la Argentina con la claridad expositiva y calidez que impone el discurso oral.

Para Luis Guzmán,
los brillos de la amistad.

NOTA A ESTA EDICIÓN

Las once clases que reúne este volumen corresponden al seminario dictado por Ricardo Piglia en 1990 en la Universidad de Buenos Aires. Fue el primero de varios y fue un acontecimiento. El escritor que había sacudido el aletargado campo de la literatura nacional con *Respiración artificial*, el crítico cuyas intervenciones y ensayos en revistas y periódicos eran siempre motivo para el debate llegaba ahora a la Facultad de Filosofía y Letras. Pocas veces se había visto tanta gente en el edificio de la calle Puán: eran cientos los alumnos y curiosos que se agolpaban cada lunes en el aula 324 para escucharlo. Desde la intervención de la Universidad en 1966, Piglia había sostenido su lugar de profesor en grupos de estudio privados, que por entonces se habían convertido en un inesperado espacio de libertad para la discusión y formación.

La primera transcripción de estas clases fue realizada a pedido de Ricardo Piglia por Darío Weiner y Elena Vinelli, que cursaban el seminario como alumnos. Una primera revisión estuvo a cargo de Cecilia Palmeiro. La presente edición, apoyada en esa rigurosa transcripción, buscó mantenerse fiel al espíritu y al ritmo y el tono del curso, del que yo misma participé como alumna. Se trata, por lo tanto, de grabaciones de clases, levemente corregidas, que deben ser leídas como puntos de partida de una discusión. He enmendado algunos errores involuntarios, y completado las lagunas y referencias necesarias para una lectura autónoma, sin abundar en precisiones y sin recurrir a notas aclaratorias. Como en las viejas novelas de caballería, los títulos que en-

cabezan cada clase funcionan como un mapa del recorrido de cada una.

PATRICIA SOMOZA

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 ar-

gentina. 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 empeña 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 cuelga 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 te-

nemos 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 supone 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 reacciona 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