

Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea¹

por Sandra Contreras
(Universidad Nacional de Rosario-CONICET)

RESUMEN

A partir de las recientes lecturas sobre el realismo argentino de, centralmente, Martín Kohan, Graciela Speranza, Nora Avaro y Analía Capdevila, se piensan y discuten hipótesis en torno de los siguientes ejes: 1. los límites del alcance y de la vigencia de la categoría de realismo en su relación con la narrativa argentina actual; 2. alcances y límites de una relectura de la teoría lukacsiana hoy; 3. el problema de la definición del tipo realista; 4. variaciones realistas en la narrativa argentina contemporánea.

Palabras clave: realismo – narrativa argentina contemporánea – usos críticos del concepto de “realismo”

From recent readings on Argentine realism of, mainly, Martín Kohan, Graciela Speranza, Nora Avaro and Analía Capdevila, hypotheses around the following axes are thought and discussed: 1. scope and present situation of the category of realism in relation to the current Argentine narrative; 2. scope and limits of a new reading of Lukács theory today; 3. problem of the definition of the realist type; 4. realist variations in contemporary Argentine narrative.

Key words: realism – Argentinean contemporary narrative – literary criticism

Hace un par de años, en unas jornadas de crítica en Rosario, Miguel Dalmaroni comenzaba su lectura crítica del volumen *El Imperio Realista*, coordinado por María Teresa Gramuglio para la *Historia Crítica* dirigida por Noé Jitrik, con esta pregunta: “¿Qué utilidad crítica puede tener una noción como la de “realismo”, o cuánta puede conservar aún, para leer e historizar una literatura como esa que llamamos “literatura argentina”?” (Dalmaroni 2002) La pregunta apuntaba a cuestionar el uso impertinente –o demasiado amplio, o demasiado restringido, en cualquier caso inapropiado– que se hacía del término en el volumen. Las jornadas “Realismos” que organizamos –también en Rosario– el pasado diciembre podrían dar la pauta no sé si de la utilidad crítica que todavía pueda conservar el concepto pero sí de las discusiones que todavía puede promover.² Supongo que esa pasión en las intervenciones y las divergencias –el subtítulo del encuentro, “Jornadas de discusión”, se volvió literal– no es meramente anecdótico. En su insistencia –seguimos discutiendo, ¡a principios del XXI!, sobre realismo– la confrontación es seguramente un indicio de cuán central o estructurante es el problema en la literatura argentina, de cuánto la define, pero también, y esto me parece todavía más importante, de cuánto *interés* todavía contiene y suscita una categoría “clásicamente” literaria, del modo en que persiste, en el contexto de nuestra época y su cuestionamiento de la noción misma de literatura, un *deseo* –llamémoslo así– por definir el concepto y, más aún, por *apropiárselo*: algo de nuestro amor anacrónico por la literatura debió estar manifestándose allí.

En lo que sigue quisiera volver sobre algunas de las intervenciones de esos días, para seguir pensando posibles preguntas e hipótesis, básicamente en torno de los presupuestos que subyacen en las discusiones sobre la vigencia, los límites y las transformaciones del realismo, hoy, en la narrativa argentina.

La primera o la gran cuestión que presidió todo el tiempo las intervenciones fue, desde luego, la de la definición de la categoría de realismo y, más específicamente, la de los límites de su alcance y

¹ Este artículo es la versión corregida, a partir de las generosas lecturas de Nora Avaro, Miguel Dalmaroni, Judith Podlubne y Alberto Giordano, de la ponencia leída en el VIº Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria, “Las Tradiciones críticas”, La Plata, mayo de 2006.

² “Realismos”, Jornadas de discusión. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, 9 y 10 de diciembre de 2005. Organizadas por Sandra Contreras y Analía Capdevila, integrantes del PID “Problemas del realismo en la narrativa argentina contemporánea”.

de su vigencia, más específicamente todavía, en su relación con la narrativa argentina que se está escribiendo. ¿De qué hablamos, o mejor: de qué queremos hablar o de qué queremos seguir hablando cuando el tema es el realismo? ¿Cuánto o hasta dónde es posible transformar la noción clásica a fin de ajustarla a las nuevas experimentaciones de escritura sin por eso hacerla perder especificidad y, por lo tanto, sentido? Los artículos de Graciela Speranza y de Martín Kohan (Speranza 2005; Kohan 2005) mostraron a las claras la preocupación por la pregunta y sobre todo –y una vez admitido que el realismo clásico decimonónico es ya impracticable– un interés por deslindar los usos legítimos o todavía pertinentes del concepto de sus expansiones abusivas, tal como parece estar siendo implementado en lecturas recientes o en una zona de la autopercepción de la narrativa argentina más contemporánea: una excesiva ampliación del concepto, dice Kohan, que termina volviéndolo una categoría vacía y por lo tanto teóricamente inútil; su presunta generalización o bien a cierto costumbrismo aggiornado o bien a experimentaciones claramente vanguardistas, lo que es, dice Speranza, un error de interpretación. Los presupuestos de una y otra argumentación muestran no sólo las variantes de una preocupación teórica todavía posible en la tradición crítica argentina del realismo sino –y esto me parece más interesante– los valores que se ponen en juego en la lectura: qué y cómo se quiere leer lo que se está escribiendo hoy.

Para fundamentar su objeción a la excesiva ligereza con la que se habla de una vuelta al realismo en gran parte de la narrativa argentina actual, Martín Kohan apuesta a recuperar el dogmatismo teórico de Lukács y para eso revisa los términos de su polémica con Brecht. Antes de abrir los paréntesis necesarios a la operación, vale la pena decir que el mérito, importante creo, de la intervención de Kohan reside en poner en claro las coordenadas formales que definen el dogmatismo de Lukács, y en rescatar, por consiguiente, su teoría del malentendido que lo condenó con el estigma del teórico del reflejo literario: el realismo de Lukács, precisa Kohan, no se sostiene en una confianza llana en el poder de la palabra para designar la cosa sino en la mediación de una serie de aspectos formales, en un sistema de representación convenientemente delimitado que excede en todo sentido la eficacia lineal de la sola referencialidad. La contraparte de la operación de Kohan consiste en postular que es Brecht, en cambio, el que al establecer el grado de realismo de una obra literaria tomando como referencia la realidad misma y no un determinado modelo de literatura, el que al no especificar de qué modo –según qué formas– ha de ser la literatura para que pueda decirse que representa fielmente a la realidad, “está más cerca de las flaquezas conceptuales de la inmediatez del reflejo que un enfoque como el de Lukács”.³ No me interesa, sin embargo, revisar aquí las interpretaciones teóricas de Kohan sino las consecuencias que extrae de la ampliación del concepto de realismo brechtiano para la lectura crítica de nuestros realismos contemporáneos. La perspectiva de Brecht, dice Kohan, promueve una concepción del realismo literario casi sin restricción alguna, de un modo tal que, si bien se salva de cualquier dogmatismo, incurre, a fuerza de amplitud y elasticidad, en el riesgo de la extensión indiscriminada que termina por inutilizar la noción y vaciarla de sentido. Lo que le preocupa a Kohan, sin embargo, no es tanto que por esa amplitud puedan entrar en el canon realista Kafka y Joyce y Beckett, sino que hoy, y aquí, podamos aprovecharnos de ella e incurramos en el riesgo de una “celebración demasiado pronta de una vuelta al realismo”, cuando de lo que se trata, en todo caso, es de una “vuelta a la realidad” (por ejemplo, a la realidad de los años 70 aunque sin presuponer las certezas que el realismo garantiza: tal el caso de *Villa de Gusmán* o *Pegamento* de Pampillo). Más todavía, que incurramos en el riesgo de un bautismo precipitado de nuevos realismos, cuando de lo que se trata, en todo caso, es de *variaciones no realistas*, es decir no resueltas según la estética del realismo, sobre los *tópicos* del realismo (así en *El pasado* de Pauls, en las novelas de Aira, o en *Boca de lobo* de Chejfec), o bien, directamente, de otra cosa cuando en el colmo de la elasticidad se

³ Ante esta atribución a Brecht de inmediatez formal sería conveniente recordar las precisiones de Piglia: para Brecht el realismo no es un simple método de composición, no es una cuestión de formas, pero sí es una posición de clase; para Brecht no es realista quien “refleja” la realidad sino quien es capaz de producir “otra realidad”. Solo que esa “otra realidad”, precisa Piglia, es también un “efecto”, una realidad “construida”, que tiene leyes propias y exhibe sus convenciones, y éstas, leyes y convenciones, están determinadas por una posición realista (es decir, de clase) respecto al funcionamiento de la realidad, a las fuerzas en lucha, a las tendencias dominantes. (Piglia 1975: 9)

pretende salvar la adscripción al realismo mediante el solo expediente de la adjetivación: realismo delirante, realismo sucio. Kohan propone entonces rescatar de Lukács, en principio, su dogmatismo: su disposición a ofrecer una “definición acotada y precisa” de realismo para formular, acorde con ese “rigor teórico”, una definición con la que evitar los deslices del realismo equívoco o, en el peor de los casos, crítico, y con la que apreciar, al mismo tiempo, con justeza, “la significación actual de las cabales novelas realistas contemporáneas”. Sin embargo, creo que no es sólo esa disposición a circunscribir el concepto lo que Kohan quiere extraer de Lukács sino también el parámetro formal que, entiende, hoy podría seguir teniendo vigencia en nuestras actuales coyunturas (históricas, estéticas) para medir o establecer las “vueltas cabales al realismo”. Y ese parámetro lukacsiano es, para Kohan, básicamente, “la justeza promedial” que se resuelve en “lo típico” y cuyo horizonte es siempre social (una representatividad social, una dinámica social, una totalidad social). En este sentido, las auténticas novelas realistas del momento (ni variaciones no realistas sobre tópicos realistas, ni realismo ingenuo y banal) serían, por ejemplo, *La experiencia sensible* y *Vivir afuera* de Fogwill, o *Vértice* de Gustavo Ferreyra; y lo serían fundamentalmente por la tipicidad social –y la consiguiente renuncia a la sobresalencia– de personajes, referencias y situaciones.

Ahora bien, transpuesto de este modo el parámetro del tipo, se advierte que Kohan, que rescata a Lukács del malentendido del teórico del reflejo, incurre en otro no menos extendido: el de atribuir a la noción de tipo lukacsiano el carácter de “lo promedial”, de “la medianía de todos los días”, que es, justamente, lo que Lukács atribuye al naturalismo en clarísimo contraste con el gran realismo de Balzac. Léase si no la introducción a *Ensayos sobre el realismo*: “Realismo significa reconocimiento del hecho de que la creación no se fundamenta sobre una abstracta ‘medianía’, como cree el naturalismo; ni sobre un principio individual que se disuelve en sí mismo y se desvanece en la nada.” Y más adelante:

El tipo es tal no por su carácter medio y mucho menos sólo por su carácter individual [...] sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes [...] de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos *en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una extrema representación de los extremos* que concreta tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época. (Lukács 1965: 13, el subrayado es mío).

Entiendo, en este sentido, que leer el realismo de Lukács como definiéndose por lo promedial, por “la tipicidad sin sobresalencias” –lo que creo percibir como una interpretación lo suficientemente extendida como para considerarla, al menos inmediatamente, consensuada en parte de la crítica argentina⁴–, supone leerlo desde la generalidad que se desprende de la fórmula de Engels (“la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas”), o bien desde la perspectiva de Auerbach que define la pauta formal del realismo en la derrota de la distinción clásica de estilos bajos y elevados, y en la consiguiente atribución de valor estético a lo cotidiano y vulgar. Y esto conlleva, según creo, para la lectura de Lukács, desatender la complejísima tensión que se anuda en el tipo y según la cual la generalidad se concibe, siempre, como llevada a su expresión extrema, a su máximo desenvolvimiento. Claro que al formularlo de este modo me estoy refiriendo, selectivamente, al Lukács de los *Ensayos sobre el realismo*, y no al de *Significación actual del realismo crítico*, donde es evidente que gana masivamente terreno el dogmatismo, uno de cuyos signos más interesantes, para mí, está dado por el modo en que la desmesura en la que el Lukács de los 30 cifraba la grandeza del realismo balzaciano se convierte ahora en “deformidad” colocada en su “justo lugar”, y por el modo en que, siendo aquí prioritario señalar los caminos por los que la obra no caiga en la decadencia solipsista, las pasiones individuales más extremas de los personajes representativos se leen ahora como contenidas, y normalizadas, en un trabajo de perspectiva con “las justas proporciones” (Lukács 1963: 37, 40). Hecha esta salvedad no deja de ser interesante observar, sin embargo, que dada esta diferencia

⁴ De hecho, en las Jornadas, la formulación de Kohan contó con un acuerdo si no unánime sí lo suficientemente amplio como para considerarlo representativo de una zona de lo que podríamos llamar un estado actual de la cuestión.

de perspectiva entre el Lukács lector de Balzac y el Lukács detractor de las vanguardias, es esta focalización en el Lukács más cerradamente dogmático, y también esta desestimación de los caracteres excepcionales a favor de los tipos socialmente normales, lo que parece primar como criterio en la definición del realismo lukacsiano, y por extensión del realismo “clásico”, en la crítica argentina.⁵

Planteadas así las cosas, yo diría que si se quiere rescatar el rigor de Lukács para leer el realismo contemporáneo –y entiendo que puede ser de veras interesante revisar y releer no, claro está, las teorizaciones que estuvieron atadas a un franco compromiso con las necesidades políticas y las estrategias culturales del PC, sino sus primeras y geniales intuiciones artísticas; y revisarlas no para transponerlas de un modo simple sino para pensar qué se puede hacer “con” eso, hoy–, definir ese realismo por su apelación a lo promedial, al tipo entendido como prototipo generalizable, implica llevar la teoría lukacsiana a su punto, creo yo, menos potente o menos productivo (por no decir más ineficaz) para su revisión –su “uso”– en las actuales coyunturas. La novela lukacsiana –la cabal novela realista según el parámetro lukacsiano que hoy podríamos (quisiéramos) conservar– no sería, de ningún modo, *Vértice*, de Gustavo Ferreyra (2004). ¿Por qué lo sería? ¿Porque en una esquina cualquiera de Buenos Aires terminan cruzándose la historia de un chico de la calle perseguido por la paranoia de un kiosquero exponente de la clase media derrumbada (chico y kiosquero que, de tan ingenuo y tan sumido en su presente uno, de tan enredado y abatido en la astucia de sus planes siempre fracasados el otro, están al borde de la pareja víctima-victimario), el itinerario en auto de un estudiante cuyo mundo íntimo se revela cruzado por señales de engaño y de malicia, y el trayecto, también en auto, de un director de escuela cuyo monólogo nos ha revelado una vida común de frustraciones, la pérdida de una novela incestuosa y un regodeo –bien discreto por cierto– en el ¿Mal? Es cierto que, como leyó Oliverio Coelho (a quien parafraseé en parte en las líneas precedentes), “un temor azota a los protagonistas cada vez que calculan las posibilidades de su deseo”, que todos padecen esa aceleración de la inteligencia propia del paranoico y buscan o creen encontrar el intersticio alucinado por el que asoma la presencia intrusa del otro, de la violencia, de la enfermedad (Coelho 2004). Pero no creo que esos puntos de fuga, contenidos en la “medianía” de perspectiva que hegemoniza toda la narración –un sentido común generalizado– alcancen para atribuir a estos personajes, como lo pretende Coelho, el carácter de “monstruos in vitro” (y señalo esto porque esta monstruosidad es lo que podría hacerlos ir más allá de esa medianía generalizada), ni que la alternancia y confluencia de las historias paralelas en un vértice –“cortándose al azar en un punto que es la trasposición del infinito” dice Coelho; “resignándose, de nuevo, a la realidad”, diría yo, citando la frase de la novela que, creo, condensa su punto de vista (Ferreyra 2004: 46)– alcance para dar expresión dramática, llevándolas a su máximo desenvolvimiento –esto leía Lukács–, a las fuerzas en tensión de una totalidad social. Si queremos conservar el dogmatismo formal lukacsiano para no perdernos en vaguedades ni caprichos críticos –y si queremos poner por un momento entre paréntesis la advertencia, que seguramente todos compartimos, de que sería un error metodológico transponer sin más la definición del sistema de representación realista propuesto por Lukács a nuestras actuales coyunturas–, la novela lukacsiana sería en cambio, como lo demuestra en su magnífico ensayo Nora Avaro, *El traductor* de Salvador Benesdra. Una novela en la que, al revés, o mejor dicho, llevando a su máximo desenvolvimiento las posibilidades inmanentes del tipo, se trata de fundamentar positivamente la actitud sobresaliente, singular, de los personajes, su distancia existencial con la medianía, en un movimiento que desciende de la norma a la locura y que, en esa pendiente, rebasa al

⁵ Por ejemplo, en la introducción que escribe para el tomo *El imperio realista*, María Teresa Gramuglio recorre las controversias en torno al realismo a las que contribuyeron “las prescripciones normativas de Lukács”, que “opuso dogmáticamente la perspectiva integradora del realismo en la visión fragmentaria de las vanguardias, que consideraba una herencia de los errores del naturalismo”, lo cual define para Gramuglio “los límites estrechos del modelo lukácsiano” que pretendería “la reproducción o reflejo de alguna realidad por medio de un conjunto invariable de procedimientos” (Gramuglio 2002: 16, 22). Para Graciela Speranza, la “ambición realista clásica” es, con Engels, la de “reflejar la realidad objetiva plasmando caracteres típicos en circunstancias típicas”, los “fundamentos del realismo moderno” se definen certeramente en Auerbach (tratamiento serio de la realidad cotidiano, inclusión de personas y sucesos anodinos en el *fluir* de la historia), pero a la vez su ideal estaría sintetizado en “Narrar y describir” de Lukács (Speranza 2001: 61-63).

estereotipo. Es cierto, precisa Avaro, que Benesdra no se priva de retratar en un alarde extraordinario de pintoresquismo el folclore local de las izquierdas, pero también es cierto que el sarcasmo más bien desencantado es la fuerza que lo salva de derrapar en el mero inventario naturalista, porque “no se trata aquí de hacer sociología, definir casos testigos o formatear padrones –en el gran realismo nunca se trata de eso– sino, muy por el contrario, de enfatizar sabiamente los rasgos típicos para desneutralizar la tipología, y con un objetivo, claro está, revelador: ninguna ecuanimidad sino, y siempre, un drama cerrado” (Avaro 2005: 40, 43). (Entre paréntesis, no sería un elemento extra para atribuirle, hoy, a *El traductor* un carácter lukacsiano, “clásicamente” realista, el raro anacronismo que la atraviesa, en su volumen, en su forma, en la lectura.)

Como sea, lo que me parece interesante pensar es la serie realista argentina que resulta cuando se entiende el tipo lukacsiano como lo promedial. Cuando cuestiona la pretendida vuelta al realismo en la narrativa argentina contemporánea, Kohan cuestiona, en primer lugar, la impertinencia de la idea de “vuelta” dado que, argumenta, la línea del realismo, desde Manuel Gálvez hasta Sergio Olguín y Florencia Abbate, pasando por Mariani, Kordon, Rozenmacher, Asís, Bullrich, Dal Masetto, Viñas, no se ha cortado nunca en la literatura argentina. Ahora bien: si queremos ser dogmáticos a lo Lukács ¿tiene sentido plantearnos una línea que tenga su punto de partida en Gálvez y tenga hoy su proyección o su punto de cierre, pongamos, en *Lanús* de Sergio Olguín? Por supuesto que Kohan no deja de advertir: los críticos no vemos la continuidad del realismo en esta línea porque ésta no es la literatura que leemos, que queremos leer. Pero la nota al pie no borra, con todo, la línea de su argumentación: recuperemos la disposición dogmática de Lukács, es decir, no busquemos realismos donde no los hay, y no digamos por lo tanto que hay una vuelta al realismo cuando realismo hubo siempre en la literatura argentina, como bien lo demuestran sus actuales expresiones. En este sentido yo diría: puedo compartir la premisa de Kohan (no busquemos realismo donde no lo hay), pero no su silogismo. Textos de un convencionalismo hoy ya insostenible y hasta insólito, como por ejemplo el de esta novela de Olguín, no podrían, justamente en función del rigor teórico lukacsiano, entrar siquiera en consideración.

Entiendo, de este modo, que la melancólica comprobación de Dalmaroni en aquel artículo (no hay en la literatura argentina una tradición realista: nostalgia inútil de Stendhal, de Balzac, de Zola, de Dickens o de Melville), melancólica comprobación que inmediatamente tendemos a compartir, sólo tiene sentido si partimos del presupuesto de que para hablar de realismo en Argentina tendríamos que tener obras equivalentes, o similares en su forma, a las de Balzac, Zola, Dickens (tener, digamos, nuestro John Irving). Y si concluimos, por lo tanto, que

a excepción de unos contadísimos casos, los libros argentinos cuya significación no podría explicarse sin una vinculación fuerte de sus poéticas con las estéticas realistas (tomadas en un sentido definido, amplio pero retórica e históricamente preciso), pertenecen más bien a la historia de la mala literatura y son pocos: todo Manuel Gálvez, la mayor parte de la simpática obra de Payró, buena parte del llamado “teatro nacional”, algo de cierta narrativa “regionalista”; no mucho más que eso (Dalmaroni 2002).

¿Pero y si admitiéramos que nuestra tradición realista, que nuestro realismo clásico, lo inaugura, directa y magistralmente, Roberto Arlt? ¿Por qué habríamos de situar el comienzo de nuestra tradición realista en la serie inaugurada por Gálvez para pensar, a partir de esa versión “escolar y epigonal”, de esa “versión simplificada del realismo decimonónico más tradicional” (Gramuglio 2002: 149-150), sus variaciones y desvíos? La perspectiva para leer el realismo de Arlt que viene proponiendo Analía Capdevila apunta, justamente, a situar en Arlt no sólo un progreso respecto de las formas epigonales del paradigma del realismo sino un *salto cualitativo*⁶ que tiene que ver con un replanteamiento esencial de la función mimético representativa. Arlt, propone Capdevila, crea para la novela argentina un nuevo realismo que, a través de la “visión”, “provoca una verdadera revolución formal”: si en la formulación tradicional el reconocimiento de un referente histórico determinado,

⁶ Me gustaría recordar aquí que es en el *salto cualitativo* de los escritores del 37 que Viñas sitúa el *comienzo* de la literatura argentina.

tipificado por el verosímil, se sustenta en la observación de la realidad en términos perceptivos, la *visión* se convierte en las novelas de Arlt en el procedimiento apropiado para trascender el orden perceptivo –en particular el de la mirada– y descubrir, de la realidad social, su “configuración dinámica”, su “fisonomía latente”, aspectos en los que se constata *cierto* devenir (histórico). (Capdevila 2004) En este sentido yo diría que, si de rigor conceptual se trata, el único que estaría a la altura del dogmatismo lukacsiano sería el “realismo visionario” de Arlt (Arlt: entre paréntesis, un delirante, que por otro lado viene de Rusia como completando la triangulación lukacsiana: Balzac, Dostoievski, Arlt; Arlt, que, con toda lógica, Kohan no incluye en aquella serie). Y no porque su literatura sea comparable en sus métodos y propósitos con la de Balzac, sino porque la forma –singular, única, inédita– que inventa para la novela argentina responde a un principio, peculiarísimo y fundamental, para Lukács, del gran realismo: *una forma que socialmente y por su contenido está siempre conforme a la realidad pero cuya expresión extrema trasciende el plano de la vida cotidiana*. En Balzac, dice Lukács, es la catástrofe la que *expresa “formalmente”* una verdad de contenido social, y eso no supone la descripción de la medianía de todos los días sino, por el contrario, su rebasamiento. Más aún: es la impresión compleja del conjunto balzaciano, allí donde todo desemboca en la acción, la que corresponde perfectamente a la estructura de la realidad objetiva, que nosotros –con nuestro modo de pensar demasiado abstracto, siempre demasiado rígido y lineal– no estamos jamás en grado de concebir adecuadamente en toda su riqueza (Lukács 1965: 77-81). Si quisiéramos ser lukacsianos hoy, para asegurarnos un rigor teórico que nos resguarde de las vaguedades crípticas y voluntaristas de la crítica, y si de adoptar criterios de definición se trata, creo que éste sería el parámetro más apto para la transposición teórica del concepto: el que postula la *captación* de las fuerzas latentes de una sociedad y su *expresión* a través de la *invención de una forma que crea* sus propios paradigmas. Que esa forma suponga, en su composición, una superación, una turbación, un alejamiento del verosímil no es más que la consecuencia formal de la exigencia artística de desenvolver, al máximo, las posibilidades de la expresión.

La cuestión, entiendo, reside en dónde queremos situar la tradición realista de la serie argentina, mejor dicho: su momento clásico. Si en los sistemas de representación fundados en términos perceptivos y en la ambición ingenua de imitar y representar la realidad. O si en la invención de formas que transforman, transfiguran, en su naturaleza misma, el fundamento de la percepción. Es decir: si situamos el clasicismo realista argentino en su momento más deprimido, bajo, o en su momento más alto, de máxima exigencia. Las series que resultan son bien distintas. Si elegimos la primera opción, el resultado es la serie del costumbrismo mimético, nuestro boedismo, que bien puede terminar en Olgúin. Si elegimos la segunda opción, el resultado es la tradición alta inaugurada por Arlt, cuya lógica serial no es la de la continuidad sino la de los cortes y los saltos. Podríamos decir: en el auténtico comienzo está Arlt y después hay que dar un salto a ese gran realista que, en términos de Avaro, es Salvador Benesdra, para dar con su más estricto heredero (un yo traductor que no gasta ni un minuto en formatear los elementos de su universo y abstrae en cambio de ese mundo solo el mapa de sus tensiones). O bien: en el auténtico comienzo está Arlt y después hay que dar un gran salto para ver qué hacen “con” eso, con la *ambición* de realismo, con el problema del realismo, obras como las de Juan José Saer o César Aira.

Con todo, ya es hora de preguntarnos qué sentido podría tener una lectura de Lukács, hoy. Y de sacar del paréntesis nuestra precaución metodológica: nuestro saber de que sería un error transponer sin más la definición del sistema de representación realista propuesto por Lukács a nuestras actuales coyunturas. En otro lugar intenté fundamentar, a partir de lo que dejan pensar, leídas por Aira, algunas de las formulaciones del Lukács lector de Balzac, una lectura de las experimentaciones “con” (quisiera enfatizar aún más esta expresión: *con*) el realismo en la narrativa argentina contemporánea más vanguardista, para retomar la expresión de Speranza (Contreras 2005). Ante esta opción, que he propuesto, no quisiera olvidar la precisa advertencia de Ariel Schettini en las Jornadas: Lukács no lee más que obras y autores en un momento específico, concreto, de la evolución de la historia (de la historia de las clases sociales y de la historia de los géneros) y lo más probable es que, a pesar de nuestro voluntarismo crítico, ya sea imposible leer con Lukács en nuestra posmodernidad fragmentaria, a menos que se quiera pasar por alto el problema, por lo demás tan central para Lukács, del conocimiento objetivo de las condiciones materiales de producción y se pretenda volver,

malentendiendo o tergiversando directamente su premisa teórica de base, a un mundo y una forma de representación hoy inviables. Ante lo cual yo diría: de acuerdo, absolutamente. Pero preguntaría también: ¿tampoco es posible extraer lecciones? ¿tampoco es posible “usar” a Lukács para pensar?, ¿sobre todo cuando sus geniales intuiciones artísticas destraban modos de leer –la tradición del realismo argentino, por ejemplo, presuntamente asociado al costumbrismo mimético– y *hacen pensar* en otra dirección –la tradición alta del realismo que es la que inaugura sin duda Roberto Arlt? Y ante la objeción, más específica, a la posibilidad de releer un Lukács desde la interpretación –errónea, por supuesto: ahí está la gracia– de un escritor de nuestro fin de siglo (Contreras 2005: 22-23), volvería a preguntar: ¿pero no es posible extraer de una teoría lo que nos puede hacer pensar hoy, en nuestras coyunturas? ¿Y no es ésta la más potente lección de Lukács: a coyunturas –realidades– nuevas, formas nuevas? Habría que ver, en este sentido, qué relación tiene el pensamiento con el error, o qué se puede extraer del error para pensar.

Otra cuestión, antes de terminar. La lectura que viene haciendo Graciela Speranza de las vueltas al realismo en la narrativa argentina contemporánea, a partir de la trilogía de Fogwill (*La experiencia sensible, En otro orden de cosas, Urbana*) se orientan en otra dirección (Speranza 2001, 2005). Preocupada también por la cuestión de los límites de la noción, el punto de vista de su lectura se afirma en la idea de que la tradición para el escritor, hoy, no puede ser sino de la de Bouvard y Pécuchet que sepultan, para siempre, y registrando ese desencanto, la ambición ingenua de imitar o representar la realidad; en la idea, por lo tanto, de que lo único que nos es dable leer son los diversos modos a través de los cuales el escritor niega, enfrenta, o intenta burlar, esa falta de paralelismo. Y esos modos, una vez admitido que el realismo decimonónico ya es impracticable, serían “nuevas vías de exploración de lo real”. (Speranza 2005) En este contexto, la pregunta, no explícita pero claramente presupuesta, de Speranza es: ¿en qué experimentaciones podemos leer legítimamente una vuelta al realismo? Y dice: si el atajo hacia lo real es el del escritor que con renovado espíritu etnográfico se documenta con lo que ve y oye en las calles de Boedo, la bailanta o el chat (léase: Fabián Casas, Cucurto, Alejandro López), se trata entonces de una vuelta hacia atrás resuelta en un costumbrismo *aggiornado* sorprendentemente fácil, y sorprendentemente ineficaz. Si lo que se pretende es leer una vuelta al realismo en la narrativa más vanguardista, en la que la fábula destruye, con toda evidencia, el verosímil y el sentido (léase: Aira), la lectura es decididamente errónea. No al pintoresquismo trasnochado, entonces, pero sí a la verosimilitud y el sentido, sí a la observación de la cotidianeidad burguesa en una trama rigurosamente calculada (esto es: que no se desbarranca en el absurdo), para hablar legítimamente, como podríamos hacerlo a partir *Rabia* de Sergio Bizzio, de variables contemporáneas de lo que todavía puede llamarse novela realista. Hechos estos deslindes, Speranza elige –se trata, claramente, y para fortuna en el ejercicio de la crítica, de una apuesta estética– como nuevas exploraciones de lo real las ensayadas por Eduardo Muslip y Martín Rejtman en *Plaza Irlanda* y *Literatura y otros cuentos*, respectivamente. Y lo que lee en ambos libros es la constatación de las cosas y las personas, súbitamente extrañadas, en un mundo real en el que se ha barrido por completo el sentido sin por eso derivar en el absurdo, la notación de una realidad regida por el azar de los encuentros y los desencuentros, por las pasiones inútiles y sin objeto. En uno y otro caso el parámetro para leer estas experimentaciones formales como modos legítimos de explorar, hoy, un contacto con lo real, parece darlo, en la lectura de Speranza, la distancia de “un observador lúcido y algo neurótico”: el minimalismo de la percepción, el realismo de superficie que opera por una percepción desafectada.

Dos preguntas se me imponen a partir de estas hipótesis. Por una parte, si de circunscribir la noción de realismo se trata, a fin de evitar su expansión impertinente, me pregunto, siguiendo la propuesta de Speranza, qué puede haber de realismo en la historia de las sensaciones, los recuerdos, las ideas, que acontecen en quien ha perdido, inesperadamente, a su mujer en un accidente, que es, según creo, la trama de *Plaza Irlanda*. ¿Será que del realismo queda un modo de mirar el mundo –una percepción– hoy necesariamente transfigurada en desafección? ¿Un tipo específico de sensibilidad? ¿Como si la experimentación con el realismo, aun –y fundamentalmente tal vez– en sus nuevas versiones, exigiera cierto ascetismo, la distancia de los estilos sobrios, contenidos, y excluyera o fuera incompatible con los estilos enfáticos, precipitados, desbordados? ¿O será –y esta opción me parece más productiva– que estos nuevos realismos suponen –exigen– no sólo una transformación de los modos de representación sino, antes bien, de la noción misma de real? De hecho, la lectura de

Speranza de estas “variables” realistas se hace desde la “incisiva ontología de lo real” de Clement Rosset, una ontología centrada en el carácter insólito, singular, incognoscible, sin espejo y sin doble, esto es, en “el carácter *idiota* de lo real”, en relación con lo cual habría dos grandes posibilidades de contacto: “un contacto liso, pulido, reflejado, que reemplaza la presencia de las cosas por su aparición en imágenes.” (el que Speranza detectaría en López y Cucurto), o, el que elige Speranza, un “contacto rugoso que tropieza con las cosas y no extrae de ellas más que el sentimiento de su presencia silenciosa”. Como se ve, no se trataría ya, en estas nuevas variables, de la totalidad social lukacsiana sino de una realidad –más específicamente ahora: de un contacto con lo real, de una exploración de “lo real”– definida en términos por completo nuevos. La adopción de esta perspectiva, me apresuro a decirlo, es absolutamente indispensable: una lectura de “nuevos realismos” exige, hoy, justamente, dar cuenta no sólo de nuevas formas de representación de la realidad – ¡como si la realidad pudiera concebirse siempre del mismo modo!– sino antes bien de la transformación, en las nuevas coyunturas históricas, de la *noción misma de “real”*. Pero entonces, si esto es así, ¿por qué descartar de plano la posibilidad de pensar, por ejemplo, qué nueva definición de lo real implica la literatura de Aira y qué nueva forma inventa para expresarla? ¿O no es toda su obra –no una novelita suelta sino *toda* la obra– una insistente exploración de lo real? Claro que, *a la vez*, el verosímil siempre explota, y eso hace que, *desde luego*, sus relatos no sean novelas realistas en el sentido clásico del término. Pero eso no obsta, creo yo, para pensar qué hace Aira *con* el realismo, para leer la radical *transfiguración* (insisto: transfiguración) del nudo formal del realismo que supone esta experimentación. ¿Y si esa explosión del verosímil fuera la forma que la literatura de Aira inventa para expresar el problema –la ambición– de un salto a lo real, a “lo real” definido de un modo por completo nuevo?

De algún modo, tal vez porque la cuestión de fondo sea la misma –y que según veo es la apuesta por un tipo específico de sensibilidad asociada a la estética o a la pulsión, como quiera llamársela, realista–, asocio estas preguntas a la hipótesis, que algunos compartíamos en las jornadas, de que no hay realismo sin ambición; o mejor: de que no hay gran realismo –y esa grandeza sería inherente a su naturaleza– sin ambición. No nos referíamos al “deseo de lo real” como deseo imposible –como bien acota Speranza: ¿qué autor no haría suyo este deseo?– ni a la conciente meditación de un “proyecto realista” cuya grandeza pudiera medirse por su grado de realización –no podríamos sino coincidir con Speranza citando a Aira: la literatura es esa máquina de invertir y desviar las intenciones que procede mediante el error. Nos referíamos, en cambio, a esa ambición de tamaño inusitado, “el supremo esfuerzo del realismo” dice Benesdra, que, como bien precisa Avaro, ignora todo obstáculo en su realización y exige, para sostenerse, una competencia tan colosal como anacrónica. Yo diría: es cierto, nada deprime más que los proyectos realizados de los escritores, pero tratándose del realismo, cierta ambición (la ambición del artista), y por consiguiente cierta desmesura y también cierto delirio (precisamente de esos que invierten y desvían las intenciones del comienzo), serán siempre necesarios. Realismo y mediocridad se excluyen. Aunque es cierto que también habría que decir: quizás esa ambición (desmesura de Balzac, delirio de Arlt) hoy ya sea impracticable, a no ser revestida de un fulgor de anacronismo (como en ese universo completo que es la única novela, la novela total, de Salvador Benesdra), a no ser como gesto, como duplicación o como transfiguración y catástrofe (re-realismo de Saer o des-realismo de Aira en las precisas palabras de Sergio Delgado en las jornadas).

La mención del artículo de Sergio Delgado (Delgado 2005) me interesa aquí, para terminar, para acusar recibo del plus que su intervención supuso en las jornadas: el de mostrar a un escritor que, situándose en el marco del realismo (ésta, dice, es la situación en la que se dirime gran parte de la narrativa argentina actual), elige leer los legados (hoy, dice, ineludibles) de los realismos personalísimos de Saer y de Aira y su sistema de construcción de personajes. Los elige, sin embargo, sin adoptarlos ni refutarlos como “escuela” porque elige también, al mismo tiempo, en su escritura, la dispersión (la indeterminación) y la orfandad como las mejores condiciones para la práctica de un realismo que hoy, dice, ya no puede ser sino “personal” y devenir por lo tanto, y sin temor a la expansión de la categoría, plural: “realismos”. Éste, podría decirse, es el punto de fuga que abre el escritor en una discusión que, si no parte de los parámetros y los términos que las mismas obras inventan corre el serio riesgo de convertirse en una estéril discusión de críticos.

BIBLIOGRAFÍA

- AVARO, Nora (2005). "Salvador Benesdra, el gran realista". *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, diciembre.
- CAPDEVILA, Analía (2004). "Roberto Arlt: por un realismo visionario (La figuración de la violencia política en *Los siete locos – Los Lanzallamas*)". *Actas del Simposio Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin*, Berlín.
- COELHO, Oliverio (2004). "Fracturas de lo real". www.bazaramericano.com
- CONTRERAS, Sandra (2005). "En torno al realismo". *Confines*, nº 17, diciembre.
- DALMARONI, Miguel (2002). "El imperativo y sus destiempos". *Anclajes*. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso, VI, 6, Parte II, diciembre.
- DELGADO, Sergio (2005). "El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual". *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre.
- FERREYRA, Gustavo (2004). *Vértice*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2002). "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina" y "Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez". María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik, t. VI, Buenos Aires, Emecé.
- KOHAN, Martín (2005). "Significación actual del realismo crítico". *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre.
- LUKÁCS, Georg (1965) [1948]. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- LUKÁCS, Georg (1963) [1958]. *Significación actual del realismo crítico*. México, Ediciones Era.
- PIGLIA, Ricardo (1975). "Notas sobre Brecht" en *Los libros*, nº 40, marzo-abril.
- SPERANZA, Graciela (2001). "Magias parciales del realismo" en *milpalabras*, nº 2, verano.
- SPERANZA, Graciela (2005). "Por un realismo idiota". *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre.