

Significación actual del realismo críptico

Martín Kohan
Universidad de Buenos Aires

Cuál es el colmo del teórico del realismo literario: que lo acusen de formalista. No de dogmático, o de mecanicista, no de sectario, no de intolerante; porque el dogmatismo, o el mecanicismo, o el sectarismo, y aun la intolerancia, puede llegar a asumirlos, y hasta incluso, eventualmente, a reivindicarlos; pero el formalismo no. El formalismo no. Que le digan formalista a un teórico del realismo literario es el colmo, es *su* colmo. Y el colmo de los colmos es que se lo diga uno que se pretende más realista (y por ende, más antiformalista) que él.

Ésa es la manera, como sabemos, en que procedió Bertolt Brecht con Georg Lukács: lo corrió, como suele decirse, por izquierda (o lo que ellos entendían por izquierda, en una polémica literaria que no se concebía sino como modulación estética de una discusión política). Lukács no le dispensó a Brecht más que un reconocimiento parcial y demorado (lo que no era, con todo, tratándose de Lukács, el peor de los destinos posibles); pero Brecht descargó sobre él, en sus intervenciones teóricas de los años treinta, los argumentos más lacerantes, los más incisivos. No se le pasó por alto que la prescriptiva del realismo de Lukács incurría en rigideces varias, en la admisión extrema de una única manera posible de hacer realismo, y en una insistente mirada retrospectiva en la que el más mínimo sentido de la historicidad literaria parecía perderse sin remedio. Brecht cuestionó con precisión esa proclividad lukácsiana a establecer una fórmula única para el realismo li-

terario, no menos que su escasa atención al dato evidente de que, tanto los mecanismos de representación literaria, como la realidad a la que había que representar, se transformaban con el paso del tiempo¹.

Sobre estas líneas directrices fundamentales se han sucedido los asiduos cuestionamientos al realismo de Lukács. Roger Garaudy ha señalado que no es posible definir ni la realidad ni el realismo de un modo definitivo y rígido, y que no es posible omitir las variaciones que impone la historicidad literaria². André Gisselbrecht indicó que no puede establecerse una normativa realista, puesto que el realismo varía junto con la realidad histórica de la que quiere ser expresión³. Ernest Fischer por su parte ha insistido en que el realismo no tiene por qué limitarse a un único método de representación⁴. Todos ellos recuperan, aunque con variaciones, las premisas críticas de las objeciones de Brecht (y todo esto sin salirse, incluso en sus discrepancias, del horizonte estético del realismo literario. Adorno va sin dudas más lejos cuando plantea que el arte debe colocarse en contraposición a la realidad de hecho, y no buscar su reflejo; que la obra de arte, como antítesis de la realidad empírica, no debe tomar a lo inmediatamente real como su objeto⁵).

¹ Bertolt Brecht: “El realismo no es una cosa de pura forma. No se puede tomar la forma de un artista aislado (o de un número limitado de realistas) y llamarla *la forma realista*”; “para muchos todavía no es evidente una cosa: frente a las exigencias siempre nuevas del medio ambiente social siempre cambiante, seguir aferrado a las viejas formas convencionales es también formalismo” (*El compromiso en literatura y arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1984; págs. 215 y 211/2).

² Roger Garaudy: “Repitámoslo: ni la realidad ni el realismo pueden ser definidos de manera rígida (...). No puede existir realismo acabado en una realidad que jamás termina” (VV.AA., *Estética y marxismo*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986; págs.15 y 23).

³ André Gisselbrecht: “El realismo varía con la realidad histórica de la que quiere ser expresión. De lo cual se deduce lógicamente que...la estética del materialismo dialéctico –si debe existir algún día– no es ni puede ser normativa” (VV.AA., *Estética y marxismo*, op.cit., pág.24).

⁴ Ernest Fischer: “El no admitir más que un solo método de representación equivaldría a empobrecer la literatura” (“El problema de lo real en el arte moderno”, en VV.AA., *Polémica sobre el realismo*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982; pág.122).

⁵ Theodor Adorno: “El arte está en la realidad y es en ella donde desempeña su papel, teniendo, aún en sí mismo, una variada relación mediata con la realidad. Pero simultáneamente existe en tanto que arte, en virtud de su mismo concepto, en contraposición a la realidad de hecho” (...). La obra de arte no tiene como objeto lo inmediatamente

Es difícil dejar de admitir la estrechez inflexible que llega a haber en Lukács, al menos en el Lukács que parece acompañar la taxatividad política del socialismo en un solo país con la taxatividad estética de la literatura en un solo realismo. Probablemente no se le pueda conceder un reconocimiento mayor que el que le otorga la ecuanimidad teórica de Georg Steiner, cuando dice: “Aun cuando es sectario y polémico, un libro de Lukács tiene una nobleza curiosa”⁶; o la que le dispensa Susan Sontag, cuando le brinda todo el reconocimiento posible a su sensibilidad y sutileza de lector, pero encuentra el límite de una discrepancia ineludible en el punto de la exclusión del modernismo (evidentemente es difícil plegarse a una postura en la que Franz Kafka no tiene cabida)⁷.

Ahora bien, lo que Brecht le imputa a Lukács no es sólo dogmatismo, sino formalismo. Y no es sólo una escasa captación de las transformaciones históricas de la sociedad y de la literatura, sino una pernicioso fascinación por lo que fue la literatura burguesa por excelencia. Brecht se muestra, en cambio, más amplio y más elástico: todas las formas literarias pueden, desde su punto de vista, y desde la categoría fundamental de refuncionalización, emplearse en favor del realismo, ya que todas resultarán válidas en una obra que se proponga conseguir una reproducción fiel de la realidad para expresarla en su verdad objetiva. Por eso puede Brecht, con una agudeza cáustica, formular hacia Lukács esta exigencia: que un crítico del realismo no sólo abogue en favor del realismo, sino que proceda, él mismo, como realista; es decir, que dirima el carácter realista de una obra literaria tomando como referencia a la realidad misma, y no a la literatura. El parámetro del carácter realista de una obra literaria ha de ser la propia realidad, y no la literatura (un determinado modelo de literatura: el de la novela realista de Balzac o de Stendhal)⁸.

te real” (“Lukács y el equívoco del realismo”, en VV.AA., *Polémica sobre el realismo*, op.cit., págs.54 y 72).

⁶ Georg Steiner, “Georg Lukács y su pacto con el demonio: una crítica liberal”, en VV.AA., *Lukács*, Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969; pág.14.

⁷ Susan Sontag, “La crítica literaria de Georg Lukács”, en *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1969.

⁸ Bertolt Brecht: “Al realismo, del cual depende en absoluto la literatura de los antifascistas, no se le debería degradar y reducir a una cosa de pura fórmula. También

Así increpado, Georg Lukács se revela, acaso inesperadamente, como un crítico literario especialmente sensible a la cuestión de las formas (su cotejo de la descripción del teatro en Balzac y en Zola, por ejemplo, o el de la carrera de caballos en Tolstoi y en Zola, son de una sutileza extraordinaria), y a la vez como un teórico que siente más fervor por la literatura (por la literatura tal como cree que debe ser) que por la realidad (por la realidad tal como es). Harold Rosenberg ha dicho que Lukács busca en la literatura lo que no encuentra en la vida: que pretende que las condiciones de la existencia se transformen en la literatura antes que en la realidad⁹. Este aspecto, sin embargo, el de la predilección por la literatura, que es el que Brecht ataca, bien puede pese a todo dejarnos ver en Lukács un cierto matiz quijotiano (la decisión, finalmente conmovedora, de que el mundo de las novelas pueda ser preferible al mundo de la vida) y aun más, con todas las irreducibles diferencias teóricas del caso, un cierto matiz adorniano (el que apuesta a que el arte pueda ser aquello que el mundo empírico no es).

Después de todo, la exigencia brechtiana de establecer el grado de realismo de una obra literaria poniéndola en relación directa con la realidad misma, está más cerca de las flaquezas conceptuales de la inmediatez del reflejo que un enfoque como el de Lukács. Brecht, a quien Adorno reconoce el mérito de la mediación y la no-identidad en su teoría del distanciamiento¹⁰, resulta en este otro planteo menos sensible a las mediaciones que el propio Lukács. Mientras Brecht pretende sostener una verificación del realismo a través de una relación directa con la realidad a reflejar, Lukács está mejor dispuesto para advertir que, aun en el realismo, lo que hay de por medio es un determinado sistema de representación, esto es, la mediación de ciertas formas (en

como crítico se debería ser realista (y no únicamente ‘estar a favor del realismo’)” (*El compromiso en literatura y arte*, op.cit.; pág.214); “Es más importante que los artistas imiten la vida y no el arte” (*Escritos sobre el teatro*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970; pág.18).

⁹ Harold Rosenberg: “La concepción que se hace Lukács sobre la dialéctica materialista exige paradójicamente que las condiciones de la existencia se transformen en la literatura antes que en la vida real (...). Lukács busca en la literatura lo que no encuentra en la vida” (“Georg Lukács y la tercera dimensión”, en VV.AA, *Lukács*, op.cit., págs.116 y 120).

¹⁰ Theodor Adorno, *Teoría estética*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983; pág.322.

la misma dirección, si bien no con la misma resolución, que Barthes toma para decir que el principio de verosimilitud estética del realismo se basa en la conformidad, no con el modelo real, sino con las reglas culturales de la representación¹¹).

Evidentemente, una perspectiva como la de Bertolt Brecht promueve una concepción mucho menos restringida del realismo literario. Y más aun, podría decirse que promueve una concepción casi sin restricción alguna. Toda obra que logre la reproducción fiel de la realidad social será realista, sin importar la particularidad de las elecciones estéticas que involucre. Desde este punto de vista es que Garaudy, por ejemplo, plantea que “no hay arte auténtico que no sea realista”, porque siempre contendrá referencias a la realidad¹². Y aún el propio Lukács, a quien no por nada Kostas Axelos definió como “un especialista de la autocrítica”¹³, revisando sus posturas precedentes, concede hacia 1963 que todo gran arte es realista y que no hay motivos para delimitar una receta de cómo tiene que ser el realismo socialista¹⁴.

Queda claro que, por medio de esta revisión, se salva cualquier riesgo de incurrir en dogmatismos. Es preciso advertir, no obstante, que a cambio se empieza a correr otra clase de riesgos. A fuerza de amplitud y elasticidad, las definiciones del realismo comienzan a tornarse un tanto imprecisas. Decir que todo gran arte es realista resulta por lo menos vago. Si a esto se agrega la disposición a sancionar que todo arte realista es gran arte, se arribará a un frustrante resultado tautológico: arte realista es el arte realista. Brecht es sin dudas menos esquemático que Lukács, pero también más difuso; su planteo esquiva sagazmente la tentación de la normatividad, pero en definitiva no especifica –como sí lo hace Lukács– de qué manera se supone que la literatura

¹¹ Roland Barthes, “El efecto de lo real”, en VV.AA., *Polémica sobre el realismo*, op.cit., pág.149.

¹² Roger Garaudy, VV.AA, *Estética y marxismo*, op.cit.; págs.20/1.

¹³ Kostas Axelos, “Historia, conciencia, clases”, en VV.AA, *Lukács*, op.cit.; pág.45.

¹⁴ Georg Lukács en 1963: “Todo gran arte, repito, desde Homero en adelante, es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad (...). Lo que yo rechazo decididamente son las recetas sobre cómo debe presentarse el realismo (...). En general pienso que toda la verdadera y gran literatura es realistas” (“Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?”, en VV.AA., *Polémica sobre el realismo*, op.cit.; págs.13, 14 y 16).

ha de ser para que pueda decirse que representa fielmente a la realidad tal cual existe.

Parafraseando la idea de Ricardo Piglia de que todo puede ser leído como ficción, lo que no implica que todo lo sea, habría que decir que toda narración literaria puede ser leída como representación de la realidad, lo que no implica que sea realista. Tal empresa crítica, como sabemos, ya ha sido encarada: Erich Auerbach ha mostrado cómo puede leerse en términos de una representación de la realidad, no sólo a Stendhal, no sólo a Flaubert, sino también a Homero, a Cervantes, a Proust o a Virginia Woolf. Y no por eso hay que suponer que las novelas de Virginia Woolf son realistas. Una definición de realismo lo suficientemente abierta como para admitirla incluso a ella, fallaría precisamente por culpa de su excesiva abarcatividad: si incluye todo, si no excluye nada, resulta, como noción teórica, completamente inútil. Lukács advirtió perfectamente bien de qué manera una novela de Kafka podía ser considerada como una novela realista: leyéndola como un reflejo de la manipulación social y la deshumanización impersonal del capitalismo administrado del siglo XX (Flavio Wisniacki retoma esta idea en una lectura reciente, que se propone ver en Kafka un nuevo realismo¹⁵). Los argumentos de Lukács para descartar esa alternativa —que Kafka plasma una determinada realidad social, pero no las contradicciones objetivas que permitirán su superación histórica no habrán de convencernos desde el punto de vista literario, ante todo porque *no queremos* dejarnos convencer, porque *no queremos* tener que dejar a Kafka de lado. Pero esos argumentos son, desde el punto de vista de la consistencia de una teoría precisa del realismo, perfectamente coherentes: son en verdad inobjetables. Si no se quiere pertenecer a un club que no acepta a Franz Kafka entre sus socios, se podrá prescindir del realismo; pero ampliar una definición del realismo para que incluya también a Kafka, y a James Joyce, y a John Dos Passos, y a Beckett, acaba por inutilizar esa noción y por vaciarla de sentido. Una época como la nuestra, especialmente recelosa de las afirmaciones tajantes, puede desconfiar de una definición tan acotada de lo que es

¹⁵ Flavio Wisniacki, “A la búsqueda del realista (una lectura de Kafka a partir de la *Ontología* de Lukács)”, en Miguel Vedda (compil.), *György Lukács y la literatura alemana*, Herramienta ediciones, Buenos Aires, 2005.

el realismo; pero su extensión indiscriminada no promete otra cosa que el vaciamiento del concepto. *El proceso* de Kafka no es una novela realista, aunque se la pueda leer como expresión de la realidad existente, y aunque forme parte de lo que unánimemente se reconoce como gran arte.

Lukács carga y cargará con el estigma del teórico del reflejo literario: el del ingenuo que creía que la literatura podía reflejar pasivamente la realidad. Si algo falta, sin embargo, en su teoría, incluso en su período más rígido y mecanicista, es ingenuidad. La superación teórica de la noción de reflejo, que logra claramente en las objeciones al naturalismo de Flaubert o de Zola, deja ver hasta qué punto para Lukács el realismo es siempre más que la fidelidad del reflejo exacto. El realismo no se afirma en la eventual inmediatez de la transposición directa, sino en la mediación de una serie de aspectos formales (la selección de lo relevante, la articulación de lo relevante en una totalidad intensiva y no extensiva, la construcción de personajes típicos, la conexión narrativa de individuo y mundo, el predominio de lo dinámico sobre lo estático) en los que no puede verse otra cosa que un sistema de representación. El realismo de Lukács no se sostiene entonces en una confianza llana en el poder de la palabra para designar la cosa, ni en el de la literatura para designar el mundo, sino en un sistema de representación convenientemente delimitado, que excede en todo sentido la eficacia lineal de la sola referencialidad.

Esta prescindencia teórica del poder referencial de la literatura puede apreciarse con mayor nitidez en las consideraciones que hace Lukács a propósito de la novela histórica. Su defensa de cierta clase de novela histórica (la de Walter Scott) por sobre otra (la de Flaubert) se asemeja conceptualmente a la que hace de determinadas novelas (las de Balzac, las de Stendhal, las de Dickens, las de Tolstoi) por sobre otras (las de Zola, las de Flaubert). La captación y plasmación adecuadas de la realidad por parte de una novela histórica no dependen para nada de la mayor dosis de referencialidad que tendrían, en tanto que novelas históricas, por sobre las novelas realistas sin más. Los términos de su validación, por parte de Lukács, son los mismos en un caso y en el otro: la novela histórica no es más realista por estar “más cerca” de la realidad (por tomar personajes reales, acontecimientos reales, etc.), sino por adoptar (o no) ciertas características que son las mismas que

Lukács exige a la novela realista. Es más: podría hablarse incluso de cierta desconfianza de Lukács respecto de los elementos referenciales de un texto, toda vez que plantea el requisito de que los personajes reales de las novelas históricas, aquellos a los que toca directamente la referencialidad, aparezcan relegados en un segundo plano. Y es que el realismo, desde el punto de vista de Lukács, no tiene que ver con tales sobresalencias (aunque se trate de personajes reales, efectivamente existentes) sino con la representatividad promedial (aunque se trate de personajes ficcionales): Julián Sorel es existencialmente menos real que Napoleón Bonaparte, pero literariamente puede ser más realista.

La representación realista se apoya entonces en la justeza promedial (que se resuelve en lo típico) antes que en la referencialidad histórica verificable, la del personaje que realmente existió o el acontecimiento que realmente sucedió. Y el horizonte de esa tipicidad es lo social: lo social, más que lo histórico o lo político. El realismo literario procura esa dimensión social (la representatividad que se atribuye al tipo es una representatividad social, la dinámica que se pide a la narración es una dinámica social, la totalidad que se debe articular es una totalidad social, la selección de lo relevante sigue el criterio de lo socialmente relevante) y no dar cuenta de tal o cual hecho histórico o político. La realidad del mundo puede ser social, o histórica, o política; pero el realismo literario, siempre según Lukács, es ante todo social (es no solamente socialista, sino social).

No es imprescindible plegarse por completo al ciertamente superado enfoque crítico de Lukács, ni tampoco acatar dócilmente los imperativos doctrinarios de su concepción del realismo, para rescatar, pese a todo, su disposición a ofrecer una definición acotada y precisa de lo que es la representación realista en la literatura, y también algunas apreciaciones que pueden considerarse todavía interesantes. En definitiva, más allá de sus postulaciones demasiado drásticas, y más allá de esos descartes suyos que resultan tan difíciles de suscribir, hay en la teoría del realismo de Lukács un rigor teórico que bien puede servir para atenuar una celebración demasiado pronta de una vuelta al realismo, o el bautismo precipitado de nuevos realismos, o una elastización ilimitada de lo que va a entenderse como novela realista (cualquier novela a la que, independientemente de su sistema de representación específico, se pueda poner en relación con la realidad –crite-

rio que abarca acaso a todas las novelas existentes) o como novela histórica (cualquier novela en la que, independientemente de su sistema de representación específico, aparezcan hechos históricos o personajes históricos).

En un artículo sobre la extendida vigencia del realismo en la cultura de masas contemporánea, Scott Lash plantea una advertencia más que atendible acerca de la tendencia de diversos paradigmas culturales no realistas a usar el discurso del realismo estético para validarse. Este recurso puede aplicarse al *Ulises* de James Joyce, o al surrealismo, y lo que se pretende es que sus procedimientos formales en definitiva responden más adecuadamente a la realidad de su tiempo (así, por caso, aun la renuncia al sentido, o aun la renuncia a la representación, habrían de verse como formas del realismo)¹⁶. Frente a esta clase de indiscriminación puede ser útil recuperar para el realismo las premisas de un sistema particular de representación literaria de la realidad, y nadie avanzó tanto en ese terreno –incluso hasta quedar, a fuerza de avance, completamente desubicado, completamente fuera de lugar– como lo hizo Georg Lukács.

Su apreciación de lo promedial –con el fundamento de la tipicidad– como garantía de una adecuada captación de lo socialmente relevante, es un aporte teórico que hoy no resulta para nada insostenible. Tampoco lo es la distinción metodológica entre la referencialidad directa y la mediación formal del realismo literario. Son aportes que aún pueden servir para contrarrestar los deslices del realismo equívoco (las atribuciones en falso del realismo), del realismo como subterfugio (Lash: que un paradigma no realista quiera hacerse pasar por realista) o del realismo críptico (cuando, en el empeño de vencer dogmas y definiciones rígidas, ya no sabemos de qué hablamos cuando hablamos de realismo).

La literatura argentina contemporánea parecería haber “vuelto” al realismo: a veces da esa impresión. Para que haya vuelta, no obstante, debería haber habido un corte, una discontinuidad, una falta de realismo que luego habilitara la posibilidad de una vuelta. Si se traza una línea (una línea de realismo en la literatura argentina del siglo vein-

¹⁶ Nicholas Abercrombie, Scott Lash y Brian Longhurst, “Popular representation: recasting realism”, en Scott Lash y Jonathan Friedman (edit.), *Modernity & Identity*, Blackwell, Oxford, 1992).

te) que empiece por ejemplo en Manuel Gálvez, siga por ejemplo con Roberto Mariani, después con Bernardo Kordon, después con Germán Rozenmacher, después con Jorge Asís, después con Silvina Bullrich, después con Dal Masetto, después con Guillermo Saccomano, y llegue, en pleno presente, hasta Sergio Olguín o Florencia Abbate, ¿dónde está la discontinuidad? ¿dónde está la discontinuidad que autorizaría a hablar de una vuelta al realismo?¹⁷. Lo que en todo caso sí puede registrarse, como inflexión particular de la literatura argentina de un cierto tiempo a esta parte, es una serie de variaciones sobre los tópicos del realismo: determinadas operaciones narrativas que, sin resolverse en realismo —no apuntan a una vuelta al realismo, ni tampoco a su continuidad afectan o se ven afectadas por tal o cual aspecto que remite al universo de la representación realista en la literatura.

Una de esas operaciones narrativas es la completa liquidación de la referencialidad. El caso más notorio, por el empleo a ultranza del recurso, es sin dudas *El pasado* de Alan Pauls. La supresión absoluta de toda indicación epocal a lo largo de la novela fuerza a la lectura a preguntarse precisamente por esos datos: cuándo y dónde está pasando todo lo que pasa (y entonces se distinguen esporádicas pistas sueltas, y resulta que la historia transcurre en Argentina, durante la última dictadura militar). En *El pasado* la realidad brilla literalmente por su ausencia; se hace notar tan sólo a fuerza de omisión. Con todo, el ámbito y el conflicto en este texto se plantean en una dimensión exclusivamente íntima y personal, de total subjetivismo, bien lejos de un horizonte realista. Distinto es el caso de *Boca de lobo* de Sergio Chejfec. Porque en *Boca de lobo* los materiales narrativos son precisamente los de la más nítida tradición realista: la ciudad pobre de suburbio, el mundo fabril, la vida opaca de una obrera mustia. Y todo eso se cuenta, sin embargo, sin la más mínima indicación referencial. Como si se operase sobre una bomba previamente desactivada, Chejfec retoma todos los materiales que son más propios de la estética realista, pero les ha quitado el detonador de la referencialidad. Es el mundo del realismo, pero no es el mundo de la realidad. *Boca de lobo* funciona así como

¹⁷ Yo sé dónde está: está en nuestra lectura, en que estos no son los autores que habitualmente más leemos; pero eso habla de nuestra relación crítica con el realismo existente, no del realismo en sí.

una reversión del realismo: no su ejercicio, desde luego, pero tampoco su abandono; más bien su reversión, o su desactivación.

En muchas novelas de César Aira puede advertirse un mecanismo opuesto: la acentuación destellante de la referencialidad; pero, en definitiva, el resultado narrativo no es otro que la liquidación implacable de cualquier verosímil realista (y aun de cualquier verosímil, sin más). Aira apuesta a menudo al efecto denotativo de las referencias más marcadas: en los personajes (Carlos Fuentes en *El congreso de literatura*, Alberto Giordano en *Los misterios de Rosario*, César Aira en *Embalse*, Domingo Cavallo en *El sueño*); en los lugares de la ciudad (las calles de Flores en *El sueño*, la villa del Bajo Flores en *La villa*); o en la captación casi costumbrista de una medianía social típica (en *La luz argentina* o en *Los fantasmas*). Pero es evidente que si Aira dispone esos elementos no es para llevar al realismo a sus extremos, sino para volatilizarlo con golpes certeros de absoluta irrealidad. El viraje disparatado que suele imprimir hacia el final de sus novelas incide sobre la realidad representada como podrían hacerlo justamente esos agentes que los relatos ponen en juego: la aparición onírica de un OVNI succionador o el desencadenamiento pesadillesco de una hecatombe nuclear. La irrealidad más descabellada irrumpe y se impone, en el plano de lo representado no menos que en el plano de la representación. Aira no revierte el realismo, ni mucho menos lo extrema; hace algo más complicado y más artero: primero lo convoca (las calles reales, los personajes reales, las situaciones reales) y luego lo obliga a suicidarse, con una copa de cicuta que colmó de inverosimilitud. La exaltación de sus desenlaces tiene que ver con la victoria celebrada de la irrealidad sin límites.

Lo que escribe Alberto Laiseca en *El gusano máximo de la vida misma*, bajo el rótulo de realismo delirante, es delirante, pero no es realismo. Lo que escribe Washington Cucurto en *Cosa de negros*, bajo el rótulo de realismo sucio, es sucio, pero no es realismo. *Montevideo* de Federico Jeanmaire tiene a Sarmiento como protagonista, pero sólo el hábito periodístico de hablar de libros leyendo exclusivamente sus contratapas pudo hacer que se la viera como una novela histórica. Ignacio Apolo, en *Memoria falsa*, ancla su historia en la realidad reconocible del día concreto en que Maradona fue excluido del Mundial de fútbol de Estados Unidos; pero la historia en sí que narra en nada

toca lo real (excepto como alegoría: ese mismo día, y sin que nada lo explique, una persona desaparece). Matilde Sánchez, en *El Dock*, ensaya un roce: roza la realidad como si fuera a tocarla, pero no la toca, la roza como si fuera a evitarla, pero no la evita. Un roce: el de la alusión. Un ejercicio de oblicuidad: aparecen los hechos nada lejanos del ataque al regimiento de La Tablada; es la violencia, es la política, es la pura y próxima realidad. Pero *El Dock* no la dice sino con una reticencia: la de la supresión de la referencia directa. O mejor dicho, la de su reemplazo por referencias inventadas (Matilde Sánchez procede como Emma Zunz: cuenta todo tal cual fue, sólo altera algún lugar, unas horas, un par de nombres propios). Luego la novela entera retoma y efectúa este mismo repliegue: se pone a distancia del acontecimiento real, se entrega a otra cosa.

Lo que en rigor parecería verificarse en la narrativa argentina de este tiempo es una cierta vuelta a la realidad. A la realidad, eventualmente, pero no por eso al realismo; siempre que se adopte una definición literaria (a la manera de Lukács, aunque no se trate de la misma definición de Lukács), según la cual el realismo responde a un determinado sistema de representación, y no una definición meramente empirista (a la manera de Brecht), según la cual el realismo respondería a la sola voluntad de decir la verdad acerca de las cosas reales. Esta vuelta a la realidad (la de la represión en los años setenta: Luis Gusmán en *Villa*, la de la miseria social en los años noventa: Gloria Pampillo en *Pegamento*) no presupone para nada la confianza y las certezas que el realismo garantiza. Al contrario, lo que presupone es el escepticismo, la desconfianza irreductible hacia la idea de que la realidad se deje representar dócilmente por la literatura (una desconfianza aprendida, en lo más inmediato, en Saer, en Piglia, en Andrés Rivera, en el propio Gusmán, en Héctor Libertella; y antes en Borges o en Macedonio Fernández).

Una vuelta cabal al realismo literario, que no ignore estos reparos, sino que confronte con ellos, comporta, de por sí, un cierto desafío. Fogwill asume precisamente ese gesto, en el prólogo de *La experiencia sensible*. Desafía: el realismo estaba mal visto en los años setenta,

dice, pero acá está esta novela, escrita en esos años, y esta novela es realista¹⁸. Lo es como lo es *Vivir afuera*, también de Fogwill, o como lo es *Vértice*, de Gustavo Ferreyra. Sus personajes son prototípicos, socialmente reconocibles; las referencias (por ejemplo, las marcas en Fogwill) no quieren ser sino signos de una indicación social genérica; se elige la tipicidad y no la sobresaliencia (una esquina cualquiera en la novela de Ferreyra: la de Cabildo y Manuel Ugarte); el mundo captado se articula como conjunto en un proceso social integral (el fervor de la plata dulce durante la dictadura militar, la combinación contrastante de miseria y de yuppies durante el menemismo).

Habría que establecer una definición bien circunscripta de realismo literario (vale decir, una menos temerosa de potenciales dogmatismos que de efectivas vaguedades), para apreciar con justeza la significación actual de estas novelas realistas; novelas que se distinguen de las variaciones no realistas sobre los temas del realismo, no menos que del realismo tan sólo aparente y no menos que del realismo que insiste en su credo sin problematizarse nada. Ya no se piensa que las novelas deban renunciar a la narración de los hechos reales. Pero difícilmente la pregunta por cómo narrar los hechos reales pueda eludirse, una vez que se la formuló. Esa inocencia, que a lo largo del siglo XX no ha cesado de perderse, sólo puede sobrevivir como impostura. Sólo que también ha comenzado a volverse impostura (y acaso también inocencia) la renuncia displicente a la representación de la realidad.

Versión digital: www.celarg.org

¹⁸ Ver Graciela Speranza, “Magias parciales del realismo”, *milpalabras. letras y artes en revista*, número 2, verano de 2001 y Martín Kohan, “*La experiencia sensible* de Fogwill: el futuro de los años setenta” (ponencia presentada en el XI Congreso Nacional de Literatura Argentina, organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, y desarrollado en dicha Facultad los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2001).