

Una literatura ignorante: notas sobre una novela

Paloma Vidal*

RESUMEN

Este artículo reconstruye algunos elementos de la elaboración de la novela *Mar azul*, de la misma autora, a partir de la noción de "literatura ignorante", en una trayectoria que pasa, entre otras, por las reflexiones de Jacques Rancière y Rosalind Krauss, para retomar una discusión sobre la transmisión en la literatura. En particular, se interesa por la posibilidad de pensar la forma inespecífica como una confrontación de la literatura con el sinsentido. En este artículo, la autora sostiene que vale la pena retomar una discusión sobre la transmisión en la literatura y su posible relación con una "ausencia de sabiduría". En esa línea, se pregunta si es posible para la literatura un lugar "ignorante", en el sentido que le da Rancière, como abandono del privilegio de una mirada pedagógica, sin que por ello se descarte la idea de que un texto transmite un saber y no es solamente una mercancía con la firma de un autor.

Palabras clave:
*Transmisión; No-saber;
Literatura*

An ignorant literature: notes on a novel

ABSTRACT

This article reconstructs elements of the elaboration of the novel *Mar azul*, by the same author, as of the notion of "ignorant literature" in a path that involves the reflections of Jacques Rancière and Rosalind Krauss, among others, in order to resume a discussion on the question of transmission in the literature. In particular, is interested in the possibility of thinking the nonspecific form of literature in confrontation with meaninglessness. The author argues that it is worth recalling a discussion on transmission in literature and its possible relationship with a "lack of wisdom". In that vein, she wonders if it is possible an "ignorant" place for literature, in the sense that gives Rancière, as an abandonment of the privilege of a pedagogical overview, without discarding the idea that a text conveys a knowledge and not only a commodity with the signing of an author.

Key words:
*Transmission; Not-
knowing; Literature*

* Es escritora y docente de Teoría Literaria en la Universidad Federal de São Paulo. Publicó los libros de cuentos *A duas mãos* (2003) y *Mais ao sul* (2008), las novelas *Algum lugar* (2009) y *Mar azul* (2012) y los ensayos *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul* (2004) y *Escrever de fora: viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea* (2011). Sus textos han sido traducidos al castellano, al inglés y al alemán. Mantiene el blog <http://www.esritosgeograficos.blogspot.com> y es editora de la revista *Grumo*.

*Pienso que la literatura es, entre otras cosas,
un avance laborioso a través de la propia estupidez*
Rodolfo Walsh

El punto de partida para estas notas es un comentario de Florencia Garramuño en un trabajo reciente que trata de la inespecificidad en el arte y en la literatura contemporáneos (Garramuño, en prensa). El contexto de su argumento es una referencia al libro *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy (2010), compuesto de fragmentos de situaciones, recuerdos, escenas, que tratan de la pérdida de memoria de una amiga. Garramuño subraya que esta pérdida de memoria es también “el peligro de la pérdida del pasado de la otra” y, a su vez, que estas pérdidas relacionadas entre sí toman una forma inespecífica que se da como una negativa a poner límites entre la realidad y la ficción, y señalan una inestabilidad de la autonomía de lo literario. Me interesó sobre todo la posibilidad de pensar la forma inespecífica como una confrontación de la literatura con el sinsentido, como si de alguna manera las pérdidas que se observan en la experiencia pasaran a la literatura en tanto forma perdida, es decir, indefinida, abierta a sus propias limitaciones y fronteras. Sobre esto escribe la autora: “Como si el arte buscara refugiarse en la ausencia de sabiduría y se volviera –extrapolando las consideraciones que Jacques Rancière hace en el *El espectador emancipado*– algo que podríamos llamar ‘una literatura ignorante’”.

La discusión sobre la “ignorancia” de la literatura no es nueva, por supuesto. Es un tópico romántico por excelencia que el mismo Rancière analiza brillantemente en *La palabra muda*, y que acaso se podría resumir en su iluminadora fórmula: “El doble riesgo de hacer ver demasiado o de no hacer ver nada” (2009: 230). Comentando esta trayectoria específicamente en el romanticismo alemán, Phillipe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy indican que se trata de la “inauguración del proyecto *teórico* en la literatura” (2012: 17, el subrayado es de los autores). Es un momento de apertura teórica justamente porque se vuelven indefinidos los campos de conocimiento, las reglas genéricas y los niveles de representación, a la vez que surge, con el mismo movimiento, lo que hasta el día de hoy entendemos como literatura en tanto esfera autónoma. Al borde de la paradoja, a partir de este momento, la literatura buscará, por ejemplo en lo que se refiere a la cuestión genérica, no tanto una superación del género sino el anhelo por el género absoluto, por la obra “infinitamente inédita”, según la expresión de Lacoue-Labarthe y Nancy (2012).

Inacabamiento e infinito no serán opuestos sino las caras de la misma expansión de lo literario, que abarca la vida misma. Prota-

gonista en la vida social, con una función inédita y única, el escritor hará pasar por la literatura toda su experiencia. Iluminan esta idea las palabras de Dorothea Schlegel: “Más vale hacer que la propia vida pase a través de la poesía romántica” (citado en Lacoue-Labarthe y Nancy 2012: 24), y la conclusión de Schlegel sobre la novela en su conocida carta: “Lo mejor en las mejores novelas no es otra cosa que una confesión de sí mismo, más o menos velada del autor, el resultado de su experiencia, la quintaesencia de su particularidad” (citado en Lacoue-Labarthe y Nancy 2012: 408).

Así, cartas, anotaciones, diarios de viaje podrán volverse novela para que sus fronteras se expandan infinitamente; pero también se hará necesaria una constante re-autoddefinición, un ejercicio reflexivo incansable de afirmación como forma singular, para encontrar su lugar de legitimidad, aunque sea fijando su sentido en la apropiación de otros discursos (historia, poesía, confesión, teoría). Cabría preguntarse, entonces, si, como sugieren Lacoue-Labarthe y Nancy, estamos en lo mismo o, para decirlo con sus palabras, si “existe hoy un verdadero *inconsciente* romántico, identificable en la mayor parte de los grandes motivos de nuestra ‘modernidad’” (2012: 40, el subrayado es de los autores).

Efectivamente, la literatura se constituye a partir de estos movimientos contradictorios, esta “revolución silenciosa”, como la llama Rancière, mostrando que es inherente a un modo histórico de comprender las obras de arte escritas, un cambio de paradigma que destruye el sistema de reglas de las Bellas Artes y produce un deslizamiento de la palabra “literatura” hacia una práctica singular de lenguaje. Esto, a su vez, contradice la definición misma de literatura, entre una escritura de las cosas y la palabra que busca su propio silencio; movimiento que se reproduce a lo largo del siglo XIX como “guerra de escrituras” entre la palabra encarnada y la palabra visionaria, e igualmente como tentativa de conciliación entre las dos.

La novela será una de las formas de esta conciliación. En Flaubert, ejemplar en este sentido, se lo hace a través del estilo: “La respuesta al doble dilema puede darse entonces en los términos estrictos de una apuesta de escritura, de la apuesta por una escritura que produzca el equivalente romántico del poema substancial en el que el individuo Homero escribía, como individuo, el ‘libro de la vida’ de un pueblo y una edad del mundo”, afirma Rancière (2009: 137). Y la respuesta vendrá como “libro sobre nada” para que se

pueda afirmar toda la potencia del estilo en tanto “manera absoluta de ver las cosas”, lo que significa que no se trata de la mirada de un individuo sino de algo más, una ampliación, acaso una desindividualización, que haría la unión de subjetivismo y objetivismo.

Sin embargo, la literatura permanece en el terreno de la paradoja, nuevamente amenazada por el silencio. Se percibe que el estilo pone en evidencia una impotencia, una subjetividad vacía, una *palabra muda* que perdió el apoyo del sistema de reglas clásico y busca redimirse en una locuacidad que vuelve visible un mundo tan sólo para hacer evidente el tedio que recubre toda la experiencia. Basta que recordemos, en este caso, las aventuras malogradas de Bouvard y Pécuchet. Pero la literatura no abandonará tan fácilmente sus pretensiones absolutas, y quizás la novela inacabada de Flaubert sea una prueba misma de este esfuerzo al borde del delirio, si pensamos que él mismo, para escribir la aventura imposible de sus dos copiadotes, tuvo que leer más de 1500 libros¹.

En este punto se podría pensar que la literatura, no tan alejada de la pedagogía, padeció una relación paradójica con lo que Rancière llama, en *El maestro ignorante*, “sociedad del orden progresivo”, es decir, “el orden idéntico a la autoridad de los que saben sobre los que ignoran” (2011: 10). Extrapolando su argumento para pensar la literatura², podríamos decir que en este caso, desautorizada por la ausencia de un sistema de reglas que rijan su valor, su legitimidad dependería justamente de una desigualdad presupuesta entre el escritor y los otros, que le garantizaría un lugar superior, privilegiado, y la volvería agente de una estabilización y una jerarquización de los saberes.

La literatura parece recientemente bastante liberada de la pedagogía, aunque quizás no tanto por voluntad propia sino más bien porque el lugar que antes ocupaba fue desplazado por otras artes más masivas, sobre todo el cine. De modo sugestivo, esa liberación viene a explicitar la paradoja de que, anulado el lugar privilegiado de su saber, la literatura aparenta estar cada vez más abandonada al mercado, dependiente y pendiente de los avatares de la imagen del escritor, que se transformó en una especie de entretenedor de ferias, fiestas y otros tipos de eventos literarios.

Por eso pienso que vale la pena retomar una discusión sobre la transmisión en la literatura y su posible relación con una “ausencia de sabiduría”, retomando la cita de Garramuño y la relación entre escritura y sinsentido. Es decir, me parece que no está de más preguntarse si es posible un lugar “ignorante”, en el sentido que le da Rancière, como abandono del privilegio de una mirada pedagógica, sin que por ello se descarte la idea de que un texto transmite un saber y no es solamente una mercancía con la firma de un autor.

1 “¿Sabe usted a cuántos llegan los volúmenes que tuve que absorber para mis dos señores? ¡Más de 1500!”, escribe Flaubert en una carta a Zola (Gothot-Mersch, 2005: 15). La traducción me pertenece.

2 El mismo Rancière explicita en *El espectador emancipado* su argumento sobre cómo la pedagogía, aun en sus modos más progresistas, sustenta una desigualdad fundadora de su actividad, en una reflexión sobre el teatro: “Es la lógica del pedagogo embrutecedor, la lógica de la transmisión derecha a lo idéntico: hay algo, un saber, una capacidad, una energía que está de un lado —en un cuerpo o en un espíritu— y que debe pasar a otro. Lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro le *enseña* [N. del T.: en francés “aprender” y “enseñar” se dicen con el mismo verbo “*apprendre*”, paralelismo que no se puede mantener en castellano]. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director le *hace ver*”. (2008: 20, los subrayados son del autor).

Y, siguiendo ese sendero, ¿qué se podría decir sobre esa transmisión? ¿De qué orden sería?

Una parte importante de la escritura de mi última novela, *Mar azul*, publicada a fines de 2012, se dio utilizando fragmentos de textos de otros que habían sido previamente registrados, en momentos diversos, en un cuaderno de notas. El registro empezó a comienzos de 2009. Después de ver la película *Las playas de Agnès* —un filme autobiográfico de la cineasta francesa Agnès Varda— anoté en un cuaderno una frase que me llamó la atención y que decía lo siguiente: “*Je me souviens pendant que je vis*”, “Recuerdo mientras vivo”. Esta frase no aparece dentro del libro propiamente, sino como epígrafe, pero parecería que la protagonista estuviera por enunciarla a lo largo de toda la novela.

Estos cuadernos siguieron guiados por algunos fragmentos que constituyen el libro, que lo hacen ser lo que es más allá de mí, más allá de lo que pensé que pudiera ser. Menciono algunas fundamentales: “¿Qué es un padre?/ Sueño que todavía lo tengo”, de un poema de *El ghetto* (2011), de Tamara Kamenszain; “¿Cuánto tiempo dura un duelo?”, de *Diario de duelo* (2009) de Roland Barthes; y algunos fragmentos de los papeles de Rodolfo Walsh editados por Daniel Link con el título *Ese hombre y otros papeles personales* (2007), entre ellos: “Me gustaría ser capaz de salir ahora mismo, caminando, juntar mis pocas cosas, irme para siempre”; “Trazar un plan de vida y de acción”; “Siento a veces que he perdido mi interioridad, que he perdido un mundo”; “Mi biblioteca, mis papeles, un libro de bitácora”; “La política entró tardíamente en mi vida”; “¿Qué hago yo con todo esto?”; “Me gustaría verte sonreír una vez más”.

Los fragmentos de Walsh aparecieron en un primer momento en los diarios del padre de la protagonista de *Mar Azul*, una mujer que se exilió en Brasil, con poco más de veinte años, después del golpe de 1976. El proyecto inicial era que los diarios de él se intercalaran con el relato en primera persona de ella, desde la vejez, sobre la relación con ese hombre. Ella encuentra los diarios después de su muerte y empieza a escribir atrás de sus páginas. Escribe por lo tanto a partir de una ausencia. Su padre es alguien que no llega a comprender. Sus cuadernos no lo completan, más bien lo contrario, por eso, al empezar efectivamente a escribir el texto, me pareció que no tenía sentido mantenerlos porque era como forzar una reconstrucción que la novela no realizaría. Pero hubo algo en la decisión que se relacionó también al hecho de que una reconstrucción de ese tipo me había resultado imposible.

En la figura del padre yo quería de algún modo hacer presente, más allá de lo que había pasado entre su hija y él, un conflicto entre vida y política, entre individuo y sociedad, en un momento específico de la historia argentina que iría desde el golpe a Perón en 1955 a la última dictadura militar. De ahí que los papeles de Walsh me parecieron desde un primer momento imprescindibles. A la vez, la idea de una invención de un personaje a partir de esos cuadernos me parecía incómoda. Me producía mucha desconfianza el pastiche que podría advenir de ahí.

Como lo comenta Rosalind Krauss en su ensayo sobre *Los papeles de Picasso* (2006), esta desconfianza es constitutiva no sólo de la literatura moderna sino también de su crítica. Para hablar sobre el doble Picasso, modernista y falsificador, Krauss abre su libro con una lectura de *Los monederos falsos* de André Gide (1925), y lo que dice sobre esta novela nos reconduce a las reflexiones de Rancière sobre la palabra muda: “En la literatura el fraude no solo encierra la amenaza de aspirar a la pureza, al terminar escribiendo una *novela* falsa, sino también anuncia el peligro de que la abstracción, traficando el símbolo como signo totalmente vacío, pueda llevar a un lenguaje que no signifique absolutamente nada” (Krauss, 2006: 31, el subrayado es de la autora³). La novela de Gide vuelve a explicitar, a través de la *mise en abîme*, las paradojas de la literatura en la modernidad: novela dentro de la novela, ficción y metaficción, desplegados además en los diarios de la novela, símbolo de la literatura misma en tanto falsificación, que surge, sugestivamente, a partir de un recorte de realidad, los *fait-divers* de los diarios de su época. Lo que está condensado en la obra de Gide aparecería en Picasso desdoblado en dos etapas: su momento modernista, revolucionario, crítico, antes de la Primera Guerra, y su momento neoclásico, en que empieza a hacer pastiches de obras de artistas “clásicos”, falsificando el proyecto modernista. Esta sería, para Krauss, la lectura adorniana de Picasso, a la cual ella se va a contraponer en este libro, complejizando la dicotomía entre *collage* y pastiche, que en Adorno encarnan Schoenberg y Stravinsky, respectivamente⁴. Lo hace fundamentando su idea en el hecho de que en ambos casos estaríamos, como en Gide, ante el “arte sobre arte”, que “redobla la idea de la inmanencia modernista y de la autorreferencia” (2006: 38), en el caso del *collage*, en el nivel de la forma; y el pastiche, en el del contenido. Este argumento continúa y expande lo que la misma Krauss había desarrollado en el artículo “In the name of Picasso” (1986) en que, en la estela del posestructuralismo, ponía en jaque las lecturas autobiográficas del pintor⁵.

3 La traducción me pertenece.

4 “Tal vez el modelo teórico más abarcador de semejanza entre la pureza modernista y de su Otro falso es lo que Theodor Adorno elaboró para el desarrollo de la música del siglo XX marcando las construcciones dodecafónicas de Schoenberg en contraste con el sistema de pastiche de Stravinsky. Pues, a medida que Adorno orquesta esa oposición, los problemas no son sólo la abstracción *versus* “el naturalismo”, sino lo que el envolvimento con uno u otro implica para el destino del sujeto individual en la cultura industrial tecnolozada y regimentada” (Krauss, 2006: 34).

5 “En el momento mismo en que el *collage* de Picasso se vuelve especialmente pertinente para los términos y condiciones generales de posmodernismo, estamos testimoniando el estallido de una estética de la autobiografía, lo que antes llamé una historia del arte del nombre propio. Que esta maniobra de encontrar un referente (histórico) exacto para cada signo pictórico, fijando y limitando de ese modo el juego del significado, debería ser cuestionable en relación con el arte en general es obvio. Pero que debería aplicarse a Picasso en particular es altamente objetable, y al *collage* –el sistema mismo inaugurado sobre la indeterminación del referente y sobre la ausencia– es grotesco. Porque es el *collage* que lleva la investigación de los trabajos *impersonales* de la forma pictórica, que empezó en el cubismo analítico, a otro nivel: las operaciones impersonales de lenguaje que son el tema del *collage*” (Krauss, 1986: 39, el subrayado es de la autora).

Volviendo a mi desconfianza sobre el pastiche, diría que está atravesada por esta discusión. Lo que me parece interesante destacar es que, finalmente, como lo muestra muy bien Krauss, el pastiche puede encontrarse del mismo lado del *collage* en tanto estrategia modernista autorreflexiva, que cuestiona el estatuto de la representación. Pero justamente, en el caso de la escritura de la novela, si era incómodo un uso ingenuo del pastiche bajo la ilusión representativa, tampoco me interesaba exactamente su uso crítico, deconstructivo, como en el Picasso de Krauss, porque de alguna manera esto parecía ubicar una vez más a la literatura en un lugar de privilegio, señora y dueña de sus límites, de su forma autónoma, aun, como quiere Krauss, cuando ésta “se fundamente en ese empobrecimiento forzado de su fundamento, un fundamento a la vez suplementado y suplantado” (Krauss, 1986: 38), según su argumentación en defensa de un Picasso posmoderno.

Retomando, la pregunta quizá sea si la literatura puede trabajar con la palabra del otro de otra manera; si ésta puede constituir un lugar de saber y de no-saber a la vez; si los fragmentos de Walsh pueden estar ahí como un testimonio de la experiencia, de una experiencia, individual y compartida, que se necesita transmitir; pero también, y justamente, estar ahí porque quien escribe sólo puede ser testimonio de un saber inestable. Los fragmentos mueven, de ese modo, una búsqueda de quien escribe atravesada por esas palabras que se pierden en el texto, que siguen sus propios caminos, que lo producen más allá de quien escribe y también más allá de quien lo lee, pero también más allá de la literatura misma, en el mundo, como las palabras de una carta que puede o no llegar a su destino.

Dicho esto, tengo que admitir que este intento de recuperación de un recorrido con fines reflexivos le da una vuelta de tuerca más al proceso mismo, y no deja de correr el riesgo de cerrar, o al menos de estrechar, lo que se quisiera abierto e inacabado. En este momento, entonces, me amparan las palabras de Blanchot:

“Por más que el escritor sepa que no puede ir más acá de cierto punto sin mascarar, por su sombra, lo que vino a contemplar: la atracción de las fuentes, la necesidad de capturar de frente lo que siempre se esquivo, el cuidado en fin de ligarse a la investigación sin preocuparse por los resultados, es más fuerte que las dudas, e incluso las dudas mismas nos impelen más que nos detienen. ¿Los intentos poéticos más firmes y menos soñados de nuestro tiempo no pertenecen a ese sueño?” (1999: 259). X

Bibliografía

- Barthes, Roland (2009) [1979]. *Diario de duelo*, Buenos Aires: Paidós.
- Blanchot, Maurice (1999). *Le libre à venir*. Paris: Seuil.
- Garramuño, Florencia (en prensa). “Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea”. *Entrecriticas*. Editora Rocco.
- Gothot-Mersch, Claudine (2005). “Introduction”, *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Gallimard.
- Kamenzain, Tamara (2003). *El ghetto*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Krauss, Rosalind (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Boston: MIT Press.
- Krauss, Rosalind (2006). *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rancière, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rancière, Jacques (2011). *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Vidal, Paloma (2012). *Mar azul*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Walsh, Rodolfo (2008) *Ese hombre y otros papeles personales*. Edición a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.