

## Autenticidad e ironía en el nuevo realismo

Brigitte Adriaensen

NWO – Radboud Universiteit Nijmegen

Aunque sigue siendo un autor relativamente poco comentado, Daniel Guebel se podría considerar como otro representante digno de las literaturas ‘posautónomas’ de Ludmer o del ‘nuevo realismo’ asociado con frecuencia con Aira. En obras como *El terrorista* (1998), *El perseguido* (2001) o *Carrera y Fracassi* (2004), Guebel comparte con Aira lo que Andrea Pagni ha llamado la ‘estética de la frivolidad’,<sup>1</sup> es decir: la acumulación vertiginosa de acontecimientos, la ausencia de la verosimilitud y la aparición de lo absurdo.<sup>2</sup> Su prosa también se caracteriza por lo que Beatriz Sarlo calificó como el “abandono de la trama”, esta “especie de cansancio del narrador con su propia trama, que es un cansancio (contemporáneo) de la ficción” (2007: 43). Además, el lenguaje estereotipado abunda en sus novelas: piénsese en *Carrera y Fracassi*, cuya trama parece componerse de retazos de una serie televisiva, igual que su lenguaje es una amalgama de clichés difícilmente superables.

Al analizar la obra de Guebel, uno se topa con un problema fundamental de lectura: ¿cómo aproximarse a una obra que parece repetir hasta la saciedad estereotipos y que parece regocijarse ante la mediocridad literaria? ¿Hay que interpretar esta mediocridad como un flirteo gozoso con lo trivial? ¿Hay ironía en este flirteo? ¿O hay que interpretarlo más bien como un lenguaje gastado, estereotipado, que sí intenta expresar algo auténtico, transmitir una experiencia verdadera? ¿Es lícito preguntarse por la calidad de esta literatura?

Varias de estas preguntas también se las plantea Josefina Ludmer en su ensayo sobre las literaturas posautónomas. Según Ludmer, en la obra de escritores como César Aira, Daniel Link o Fabián Casas, se opera un vaciamiento del sentido, que implica que ya no hay obra ni autor en el sentido tradicional, ni hay densidad o paradoja: sólo hay ambivalencia. Estos textos “son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad” (2007: 73). La clave está efectivamente en su relación con la realidad: no intentan representarla, reflejarla, sino que la categoría misma de realidad se ve reformulada. Estas obras, igual que la de Guebel, se nutren de lo que Ludmer llama “la realidad cotidiana”, “una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación” (ibídem: 74).

Ludmer además insiste en que la literatura, al nutrirse de esta realidad cotidiana, pierde su propia autonomía. Hemos entrado en una era donde la literatura es al mismo tiempo ficción y realidad, donde los medios de comunicación determinan nuevas condiciones de producción, de circulación y de consumo. Esta constatación le lleva a Ludmer a una afirmación que me parece fundamental:

O se lee este proceso de transformación de las esferas o pérdida de la autonomía o de ‘literaturidad’ y sus atributos y se cambia la lectura, o se sigue sosteniendo una lectura interior a la literatura autónoma y a la ‘literaturidad’, y entonces aparece el valor literario

---

1 Andrea Pagni destaca esta “estética de la frivolidad” (1996: 192) como característica común de la obra de Aira y la de Guebel.

2 Véase Sarlo 2007: 43.

en primer plano. Dicho de otro modo: o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces sigue habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura. (Ibidem: 77)

En resumidas cuentas: los lenguajes de otros ámbitos invaden el texto literario, a menudo abundan los estereotipos, los discursos huecos que son sacados directamente de las telenovelas (piénsese en *Bizarra* o en *Derrumbe* de Guebel), de los discursos políticos (piénsese en *La novela de Perón*), de los panfletos revolucionarios (*El terrorista*). Esto nos obliga pues a no leer el texto en busca del valor literario, sino de cambiar nuestra actitud ante el texto. Pero sigue en pie la pregunta, ¿cuáles pueden ser entonces estos nuevos parámetros de lectura?

Creo que una posible respuesta a la pregunta de Ludmer la encontramos en el artículo ‘El efecto Duchamp’ (2009) de Luz Rodríguez. En vez del concepto de “literaturas posautónomas”, Rodríguez maneja el término de “nuevo realismo” para designar la literatura actual que no quiere representar ninguna realidad histórica referencial y verosímil, sino que es indicial de un presente, necesariamente estereotipado, por ser, como decía Ludmer, una realidad que ya es pura representación. Según Rodríguez, comentando autores como Bizzio, Aira, Fadanelli o Toscana, el lenguaje es como un *ready made* que nos hace especialmente conscientes del vacío absoluto: detrás de la huella, del lenguaje, no hay origen, no queda nada. En el *ready made* de la literatura actual, no queda sino el silencio. Pero, este silencio no significa indiferencia: al contrario, los personajes “usan con naturalidad estereotipos provenientes de todos los archivos –la sacrosanta memoria popular- que no significan nada, pero que sorpresivamente son escuchados –detenidos- por alguien que escucha en ellos su propia verdad.” (Rodríguez en prensa: 13). Es decir: el estereotipo nos lleva a otra verdad, nuestra propia verdad, nuestra autenticidad. El placer de la nueva literatura consiste en que los lectores están “libres de componer sus propios *ready made* con esos materiales conocidos y desvalorizados, relacionándolos con sus propias experiencias y recuerdos sin que nadie los obligue ni a participar en la interpretación de otro ni a juzgarla.” (Ibidem: 15)

Esto nos hace preguntar por el valor subversivo, emancipador que todavía pueda tener la literatura. Si la autenticidad subjetiva adquiere un papel tan destacado, ¿cómo jamás trascender entonces este nivel del individuo? Es ilustrativo al respecto el análisis que propone Rodríguez –siguiendo en este caso los pasos de Sarlo- de la novela *Los pichiciegos* de Fogwill. A diferencia de otros críticos, que analizaban la novela en el marco ideológico de la dictadura y específicamente del proyecto de identidad nacional que quería promover Galtieri a través de su expedición a las Malvinas, Sarlo propone deshacer *Los pichiciegos* de esta carga histórica/política/subversiva:

Con alguna razón, Fogwill ha dicho que su novela no es pacifista. En efecto, el pacifismo plantea los problemas de la legitimidad de la guerra y concluye que la guerra no es un recurso último sino un extremo indeseable. Esa cuestión no es la de *Los pichiciegos*: la novela no quiere demostrar nada y sus personajes no están en condiciones ideológicas ni discursivas para reflexionar. Los pichis carecen absolutamente de futuro, caminan hacia la muerte, y, en consecuencia, sólo pueden razonar en términos de estrategias de supervivencia. Su tiempo es puro presente: y sin temporalidad no hay configuración del pasado, comprensión del presente ni proyecto. (Sarlo 1994, en línea)

En otras palabras: *Los pichiciegos* no nos habla de la historia, ni de la realidad histórica; es una novela sumergida en la experiencia aterradora de sus personajes, que no puede ni debe ser extrapolada ni abstraída hacia su contexto más amplio.

Algo similar hace Luz Rodríguez en su análisis de *Rabia* de Bizzio. Igual que *Los pichiciegos*, esta novela ha sido acogida principalmente desde su contexto histórico y social: al recibir el Premio Internacional de la Diversidad en España, queda obvio que fue leída antes que nada como una acusación del racismo en Argentina frente a los trabajadores oriundos de los países vecinos. Esta interpretación que subraya la dimensión subversiva de la novela difiere sustancialmente de la lectura que efectúa Rodríguez. Ella destaca, al contrario, la función de los estereotipos populares en *Rabia*, cuyos personajes sólo pueden registrar lo que perciben y traducir estas sensaciones en puros clichés. En otras palabras: igual que en *Los pichiciegos*, priman la experiencia y el afecto sobre cualquier dimensión histórica o contextual:

Es la experiencia de lo real sin el filtro de la comprensión o de la representación, que todo lo dramatiza en la teleología moderna o lo deconstruye en la posmoderna. El sujeto no se pone en duda, ni juega con sus máscaras, sino que se ha hecho a un lado de una buena vez, limitándose a vivir, a soñar y a nombrar lo que vive y sueña con el material que tiene a mano, que deja de ser ajeno para pertenecerle. (Rodríguez 2009, en línea).

Ahora bien, ¿significa esto entonces que la literatura ha perdido su potencial emancipador? Según Ludmer, el énfasis en el presente, en la experiencia, sí nos lleva a una respuesta afirmativa: “la literatura posautónoma pierde el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica. La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder.” (Ludmer 2007: 77).

Sin embargo, Rodríguez nos ofrece una respuesta alternativa. Desde su punto de vista, la literatura mantiene su carácter político a través de la recuperación de la verdad o la experiencia subjetiva mediante el manejo libre de los estereotipos. El margen que deja la novela coincide con ‘la paradoja del espectador’, el concepto de Rancière que Rodríguez introduce para explicar la dimensión política inherente al nuevo realismo, en este caso está hablando de *Bizarra* de Spregelburd: los lenguajes desvalorizados llevan a “un efecto simultáneo de empatía y distancia que enfrenta al espectador con su propia libertad y también –en esa esa verdad es política- con su propia elección.” (Rodríguez en prensa: 3)

No obstante, el significado exacto de esta distancia queda algo ambiguo, y, desde mi punto de vista, problemático. En su análisis de *Bizarra* de Spregelburd, Rodríguez destaca que queda ausente el distanciamiento: se experimenta en vivo lo que se desarrolla en la escena, y uno se identifica con o da su propio significado a los estereotipos. Sea como sea, los lectores tenemos una subjetividad no escindida, no fragmentada; somos sujetos plenos que residimos únicamente en el presente. Y al suprimirse la fragmentación, la distancia frente al yo, y la distancia temporal, tampoco hay subversión posible, ni tampoco ironía. Lo que se excluye es que la literatura pueda o quiera decir algo sobre algo anterior, porque en este caso, parece que regresaría a la categoría de la representación. Con respecto a *Rabia* de Bizzio dice Rodríguez:

Así, si Umberto Eco definió el postmodernismo como la imposibilidad de decir ‘te amo’ sin referir irónicamente a Bárbara Cartland, María sólo puede hablar de amor con los clichés de las telenovelas que miraba su madre: ‘Rosa acababa de entrar. María oyó su llanto y se abrazó a sí mismo como si la abrazara a ella. La llevaba en el corazón, así que

de hecho la abrazó.’ No hay ninguna ironía, no hay ‘como si’, ni distancia, porque los clichés son iguales a sí mismos. (Rodríguez 2009: 7)<sup>3</sup>

En cambio, si la ironía está excluida, por referirse siempre a un enunciado anterior, el humor es posible, al no ser incompatible con la autenticidad y la experiencia del presente:

Gracias al humor, además, estas obras son máquinas solteras duchampianas que *indican* – en el sentido de índice y no de indicio, de presente y no de huella del pasado – el fracaso de la comprensión y, para alegría del lector, el vacío no se llena de melancolía sino de placer. Lo que sucede es que, al no significar nada, el lenguaje puede significar todo, y esa es la paradoja de las palabras gastadas. Los estereotipos que vuelven a usarse como si fuera la primera vez le permiten a la narración, hecha de tiempo pasado, lo que parecía privativo de la poesía o de la *performance*: designar aquí y ahora lo que nos está pasando. (Ibidem: 9)

Sin embargo, desde mi punto de vista, el ‘como si’ del distanciamiento –y en ocasiones de la ironía- es inevitable y lo muestra la formulación misma en la frase anterior: “los estereotipos vuelven a usarse *como si* fuera la primera vez” (énfasis mío): esta formulación misma indica una especie de *décalage*, un abismo insalvable entre, por un lado, estos personajes como María o como los Pichis que efectivamente no pretenden usar un discurso ideológico, ni representativo, sino que se identifican con los estereotipos plenamente, y, por el otro, nuestra lectura de su discurso, que en algunas ocasiones puede coincidir con esta experiencia inmaculada de los personajes, pero que en la mayoría de los casos no nos lleva a apreciar la autenticidad sino después de haber calibrado la caducidad. Esto recuerda el debate que se lleva a cabo sobre el lugar de la autenticidad en el marco postmoderno. Así, Mieke Bal y Ernst van Alphen afirman en su libro *The Rhetorics of Sincerity*:

In the larger public-cultural field, one can also think of all of the denunciations of ‘postmodern irony’ that have marked public discourse (at least in the West) over the past two decades, denunciations that tend to valorize the authentic and the sincere over political intelligence and rhetorical sophistication. (2009: 2)

La retórica de la sinceridad ha tomado el relevo de la ironía posmoderna: la autenticidad es la forma suprema de la expresión del yo. Sin embargo, como lo indican también Van Alphen y Bal, no hay que confundir aquí la expresión de la sinceridad con la retórica de la sinceridad: incluso si para los personajes mismos puede haber confluencia total con sus experiencias, a través de unos estereotipos que para ellos son vehículos de su presente particular, el lector no puede sino ver esta autenticidad como una construcción específica del texto. Si bien el crítico puede valorizar –o no-

---

3 Recuérdese a este respecto también la distinción que establece Rodríguez entre el *ready made* y la parodia, en su análisis (en prensa) de *Bizarra* de Spregelburd: “No hay tampoco parodia, los cuerpos y las palabras no se representan a sí mismos: ‘Para que haya parodia’ –dice Spregelburd- ‘debe existir un modelo previo muy claro, que es tomado por una lente deformante. ¿Cuál es el modelo previo aquí? Lo desconozco’ [...]. No hay modelo previo en un *ready made*, no hay patrón ni equivalencia, sólo materiales preferentemente homogéneos, industrializados, comunes y en serie [...]” (en prensa, p. 15)

la posición prístina de los personajes y de sus discursos, las lecturas a las que han dado lugar obras como *Rabia* o *Los pichiciegos* demuestran también cómo la autenticidad de los estereotipos irremediamente vuelve a operacionalizarse desde un marco representativo del contexto más amplio. En otras palabras: la verdad y la autenticidad a-históricas son construcciones retóricas del texto, y el distanciamiento, a veces pero no necesariamente irónico, es otra modalidad de lectura imposible de excluir.

En este contexto, la obra de Daniel Guebel resulta interesante porque balancea precisamente en el margen frágil entre autenticidad e ironía. Los personajes de *Carrera y Fracassi*, por ejemplo, tienen un gusto verdadero, auténtico por lo que el lector puede percibir como el kitsch y el melodrama.<sup>4</sup> Los decorados de sus casas son ejemplos paradigmáticos del kitsch:

cinco portarretratos de marcos plateados o dorados, con fotos de modelos, casas o paisajes recortados de revistas semanales a modo de ilustración; tres candelabros de hierro forjado; cinco manteles individuales bordados con corazones; [...] un juego de Budas cruzados de piernas y con perforaciones en las cabezas, hechas para introducir palillos de incienso. (2004: 357-358).

El narrador, por su parte, ocupa un papel más ambiguo: primero, es cierto que opera a menudo a través del estilo indirecto libre, dejando así poco margen al intérprete para determinar su posición real. Pero, igual que en el caso de *Bizarra* de Rafael Spregelburd se plantea una paradoja aquí: un autor de culto, que no escribe para los quioscos, se tira páginas y páginas escribiendo los estereotipos más banales y el lenguaje más soez. Inevitablemente el lector se distancia de lo que va leyendo para preguntar hasta qué punto esta autenticidad puede ser sincera. Se ve desorientado continuamente, dado que oscila entre un regocijo con el mal gusto y una irritación profunda. Recuerda el comentario de Sarlo sobre Cucurto: “Cucurto tiene lectores cultos que lo leen con la diversión con que las capas medias escuchan cumbia” (2007: 44). Esta ambivalencia se podría relacionar con la noción del *camp*, considerado por Calinescu como la celebración irónica del *kitsch*:

An extremely important “strategic” advantage has been the tendency of kitsch to lend itself to irony [...]. This seems to have been one of the main factors in the emergence of the curious camp sensibility; which, under the guise of ironic connoisseurship, can freely indulge in the pleasures offered by the most awful kitsch. Camp cultivates bad taste – usually the bad taste of yesterday- as a form of superior refinement. [...] Externally, however, camp is often hard, indeed impossible, to distinguish from kitsch. (Calinescu 1987: 230)

En *Carrera y Fracassi*, el *camp* se hace palpable por la ambivalencia del narrador que en ocasiones parece regocijarse ante los elementos *kitsch*, tanto en lo que concierne a los decorados de las casas como en lo relativo a la trama melodramática misma. No queda claro si el mal gusto se rechaza, se celebra o si esta misma celebración es un movimiento irónico que implica un distanciamiento crítico. El lector de *Carrera y Fracassi* no puede impedir cuestionar su propia posición: se distancia del relato y del discurso para ver cómo interpretarlo, pero en la medida que

---

<sup>4</sup> Para un análisis más detenido, véase Adriaensen 2008.

sigue leyendo, se sigue sumergiendo en esta estética del mal gusto. De modo similar a lo que ocurre en la obra de Spregelburd, donde abunda “la estupidez de la telenovela latinoamericana” (Spregelburd citado en Rodríguez, en prensa, p. 12), también aquí tenemos la sensación de que hay una “incomunicación profunda”, que puede llegar a ser creadora. El lector no es ni empático, ni se limita a distanciarse críticamente, sino que vacila continuamente entre las dos actitudes, sino que se encuentra en la llamada “paradoja del espectador” de la que habla Rancière, al verse tambaleado por la ambivalencia de la interpretación.

Entonces, aunque tampoco en Guebel haya “modelo previo”, y por ello no hay posibilidad de la parodia en el sentido más estricto, sí creo que en este caso la “paradoja del espectador” nos lleva a la ironía. No a la ironía del “como sí” de Eco, pero sí a la ironía de la duda, de la indeterminación, de la ambivalencia de Paul de Man: “The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity.” (1996: 214) Es decir: la ironía nos vuelve conscientes de nuestra inautenticidad profunda, señalando la imposibilidad de coincidir con nosotros mismos, el destino inevitable de la fragmentación.

Como se señaló previamente, la paradoja del espectador no sólo implica empatía sino también distancia. En el debate actual, sin embargo, parece que el primer polo de la empatía (asociado con términos como autenticidad, el afecto, lo instantáneo) prima sobre el de la distancia. Como decía Raúl Antelo en su ponencia: “Estimular la angustia es evitar el cinismo” (referencia). No sólo él, sino también otros críticos como Peter Sloterdijk o Slavoj Žižek consideran al cinismo como el peor enemigo, entendiendo por cinismo esta actitud fundamentalmente distante, intelectual, fría, indiferente, que excluye el afecto, conllevando un desapego a cualquier posición ética que sea.

¿Pero dónde queda la ironía en toda esta discusión? Hemos visto que con frecuencia queda asimismo sancionada. Sin embargo, frente al cinismo, la ironía sí puede conllevar una posición ética e incluso política. Siguiendo las definiciones de Linda Hutcheon (1994), la ironía tiene un “edge”, un filo, que provoca afecto, al manejarse como estrategia discursiva con una finalidad subversiva frente al discurso o los estereotipos vigentes. Es este distanciamiento irónico el que nos permite leer *Los pichiciegos* a la vez como una novela de la experiencia de unos hambrientos y como un testimonio de una época de guerra implacable y absurda. En el mismo sentido: los estereotipos en *Bizzio* no se limitan a meras declaraciones auténticas de amor. A través de la distancia las relacionamos con el racismo imperante, incluso inconsciente, que anida en estos mismos estereotipos. Y lo mismo con Guebel: el melodrama de *Carrera y Fracassi* no se desarrolla en un escenario vaciado y virtual, sino con el trasfondo de la Argentina profundamente en crisis. La ironía de estos textos surge precisamente por la tensión entre la empatía y el distanciamiento, entre el presente instantáneo del ready made y el lenguaje necesariamente inauténtico, imposible de pensar fuera de su contexto discursivo. Una ironía que no es ni angustia ni cinismo, sino que, tal vez, nos salve de ambos extremos.

### **Bibliografía:**

Adriaensen, Brigitte. 2008. ‘La sátira en *Carrera y Fracassi* de Daniel Guebel: ¿cómo representar la mediocridad sin dejarse contagiar por ella?’, en: *Cahiers du CRICCAL*, n° 38: 2, pp. 77-82.

Calinescu, Matei, 1988. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press.

de Man, Paul. 1996. "The Concept of Irony", en: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 163-184.

Guebel, Daniel. 2004. *Carrera y Fracassi*. Barcelona, Caballo de Troya.

Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge. The theory and politics of irony*. Routledge: London/NY.

Ludmer, Josephina. 2007. 'Literaturas postautónomas 2.0', en *Kipus, revista andina de letras*, 22: II, pp. 71-78.

Pagni, Andrea. 1996. 'El lugar de la literatura en la Argentina de fin de siglo. Reflexiones en torno a la revista cultural Punto de vista', en: K. Kohut (ed.). *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Frankfurt am Main, Vervuert.

Rodríguez Carranza, Luz. 2009. 'El efecto Duchamp', en: *Orbis Tertius*, XIV (15), <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-15/01.%20Rodriguez%20Carranza,%20Luz.pdf> ----. En prensa. 'Un país de verdad. La paradoja del espectador en *Bizarra*, de Rafael Spregelburd'.

Sarlo, Beatriz. 1994. 'No olvidar la guerra. Sobre cine, literatura e historia', <http://www.literatura.org/Fogwill/fsobpich.html> ----. 2007. 'Sujetos y tecnologías, La novela argentina después de la historia', en: *Quimera* 278, p. 40-46.

Van Alphen, Ernst & Mieke Bal (eds.), *The Rhetorics of Sincerity*. Stanford: Stanford University Press, 2009.