

LA CUESTIÓN POÉTICA
UNA PREGUNTA CENTRAL,
ALGUNAS RESPUESTAS MARGINALES

Eduardo Pellejero
Universidad de Lisboa

Cada cual tiene sus razones: para éste, el arte es un escape; para aquel, un modo de conquistar. Pero cabe huir a una ermita, a la locura, a la muerte y cabe conquistar con las armas. ¿Por qué precisamente escribir, hacer por escrito esas evasiones y esas conquistas?

J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*

Una pregunta central

En 1991, Gérard Genette abría uno de sus más conocidos estudios sobre poética justificando su título —*Ficción y dicción*— en el temor del ridículo —mal comienzo para quien pretende exponerse a pensar de otra manera. Teniendo por objeto la literalidad, hubiese sido más inmediato, más justo, y eventualmente más claro, que el texto hiciese referencia a la cuestión que pretendía confrontar (no a la discutible respuesta que proponía), pero Genette parece más preocupado con rodear de polémica su ensayo que en situarse respecto de la tradición de la pregunta, y, apuntando sus dardos contra la obra de Sartre,¹ afirma ya en la primera página: “Si yo temiese menos el ridículo, habría podido gratificar este estudio con un título que ya ha dado mucho que hablar: ‘¿Qué es la literatura?’ —cuestión a la cual, se sabe, el texto ilustre que

intitula no responde en verdad, lo que es muy sabio: a pregunta idiota, mejor no responder; aunque la verdadera sabiduría hubiese sido quizá no plantearla”.²

La preocupación pluralista de Genette, esto es, la idea de que la literatura no se adecua estrictamente a preguntas esencialistas, no sólo ignoraba así las preguntas perspectivistas en las que se desenvolvía la problematización sartreana —¿por qué, para qué, y, sobre todo, para quién escribir?—, sino que ocultaba detrás de esa preocupación angélica una ambiciosa apuesta de la crítica: negando a la propia literatura el derecho a plantear —y replantear incesantemente— la cuestión sobre su propio ejercicio, afirmaba las prerrogativas del saber para definir —mismo que sólo problemáticamente— los criterios para asimilar sus productos como tales —así como las condiciones que regulan su funcionamiento. En el fondo, la pregunta seguía en pié, sólo que dejaba de plantearse *a priori*, programáticamente, desde el punto de vista de la creación, para pasar a plantearse *a posteriori*, desde el punto de vista de la reflexión estética.³

La poética encuentra por ese gesto su definición reactiva: no se trata del sujeto, del objeto y de los fines de la literatura, sino simplemente “de precisar en qué condiciones un texto, oral u escrito, puede ser percibido como una “obra literaria”, o más ampliamente todavía como un *objeto* (verbal) *con función estética*”.⁴ —Otra variante de este mismo desplazamiento es la propuesta por Todorov: “la poética cederá su lugar a la teoría de los discursos y al análisis de sus géneros”.⁵

Igualmente oponiéndose a la poética sartreana a la hora de sentar su posición en esta polémica, Roland Barthes era menos intransigente en su invectiva. En *El grado cero de la escritura*, en efecto, donde el pluralismo ya aparecía como un axioma de la crítica,⁶ aseveraba que la historia se presenta al escritor como un abanico de (im)posibles “morales del lenguaje”, respecto de las cuales debe situarse, incluso sin hacerlas suyas, pero no negaba por eso la validez (tranhistórica o intempestiva) de la cuestión. Preguntarse *¿Qué es la literatura?* no sólo sigue teniendo sentido, sino que es ineludible, incluso si al hacerlo la literatura remueve el suelo histórico sobre el que asienta y pone en causa su propia existencia.

La escritura pasa para Barthes por una elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje. Aunque no se

trate ya de elegir el público para el que se escribe, la problematización del lenguaje con que se escribe y la confrontación de los fines de la sociedad en la que se lo hace concurren en el acto de la creación.⁷ El pluralismo de Barthes asume la historicidad y la contingencia de la pregunta por el ejercicio de la escritura (“la literatura no es un objeto intemporal, un valor intemporal, sino un conjunto de prácticas y de valores situados en una sociedad dada”⁸), pero no relativiza la pregunta —la respuesta, para cada época, para cada clase, para cada movimiento, en última instancia para cada escritor y para cada obra, es absoluta e indisoluble del estilo que sustenta y la sustenta⁹—, ni mucho menos la aliena a manos de la crítica. La pregunta es —sigue siendo— un problema del escritor, que procura establecer un pacto moral —y político— con la sociedad, al mismo tiempo que busca re-agenciar el mundo, sobre el plano de la expresión, según la singular disposición de su deseo. Barthes la formula así: “¿Cómo conciliar el compromiso al respecto de los problemas del mundo, por un lado, y por otro lado una actividad que parece efectivamente gratuita, descomprometida, de puro placer?”¹⁰

En este mismo sentido, complicando la literatura en una contradicción insuperable, la pregunta encierra algo más que una reflexión sobre la experiencia literaria: “es un acto humano que liga la creación a la Historia o la existencia”.¹¹ E incluso cuando Barthes procura la afirmación de una escritura en la cual los caracteres sociales o míticos del lenguaje “se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma”, conservando “toda su responsabilidad”, pero sin sumar al compromiso de la forma un compromiso histórico —que no le pertenece—, incluso entonces la pregunta resplandece imparable como un acontecimiento neutro, de sentido indecible, poniendo en cuestión (redeterminando) lo que la literatura es o debe dejar de ser —para devenir escritura, por ejemplo.

Podría decirse que, en este sentido, incluso la propia modulación sartreana de la respuesta a la pregunta, esto es, la formulación canónica del compromiso literario, vuelve a resonar en la crítica de Barthes (no hay contradicción, apenas diferencia): “la Forma es la primera y última instancia de la responsabilidad literaria [...] Hay un callejón sin salida de la escritura, y es el callejón de la sociedad misma: los escritores de hoy lo sienten: para ellos la búsqueda de un no-estilo, o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la

escritura, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad; la mayoría comprende que no puede haber lenguaje universal fuera de una universalidad concreta, ya no mística o nominal, del mundo civil”.¹²

En resumen, para Barthes la pregunta sartreana por la esencia de la literatura no sólo *no* es ridícula, como plantea la cuestión de su propia utopía.¹³

Evidentemente, Sartre exagera al decir que la pregunta que él se plantea es una pregunta que nadie parece haberse hecho jamás¹⁴ —la tradición que nace con Aristóteles, claro, y más inmediatamente la del romanticismo, la del modernismo y las de las vanguardias de los más diversos signos (comenzando por el surrealismo, en confrontación con el cual Sartre estructura buena parte de su discurso), han cursado esa pregunta programáticamente, dándole un contenido concreto a lo que genéricamente denominamos poética—, pero ciertamente no podríamos exagerar el valor que su forma de plantearla ha tenido para la historia de la literatura contemporánea. La cuestión gana con Sartre una determinación singular, que no se agota ya en una indagación estrictamente estética, sino que se sitúa, antes, en el cruce de líneas genéricamente lingüísticas, sociales, antropológicas, éticas y políticas —sin descartar las cuestiones estéticas envueltas, por supuesto. En este cruce, digo, que define lo que suele entenderse por filosofía de la cultura, aunque muchas veces su determinación en una u otra perspectiva se encuentre más cerca de lo contra-cultural.

Y esta refundación de la poética sobre nuevas bases radica en el desplazamiento de la pregunta fundamental: la cuestión de ayer hoy y siempre —¿Qué es la literatura?— pasa a partir de entonces a subordinar la cuestión estilística —¿Cómo escribir? o ¿Qué debe ser la forma literaria— a la cuestión del compromiso —¿Por qué, para qué, para quién escribir?

Independientemente de la idea que nos hagamos sobre la literatura, más allá de que estemos —o no— de acuerdo con Sartre, la cuestión del compromiso se impone al escritor, aunque no sea más que para negarlo —porque al negarlo el escritor renovará implícitamente otras formas del compromiso; con la forma, por ejemplo, y apostará a la gratuidad de lo que escribe, e incluso a la universalidad de su público. Para poner sólo un ejemplo, recordemos que, sin permitirse la menor concesión, sin obligaciones “latinoamericanas” o “socialistas” entendidas como *aprioris* pragmáticos, Julio Cortázar, como buen cronopio, decía expresamente no escribir *para nadie*, minorías o mayorías, pero

a la vez afirmaba saber profundamente que escribía *para*, que había “una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro”.¹⁵

Sartre introduce el perspectivismo en la poética, la politiza, y contra eso ya no hay nada que hacer.

Algunas respuestas marginales

Desde esta perspectiva, la cuestión de la poética se plantea en una zona de indistinción, de devenir o de hibridación entre la creación y la crítica —en el dominio de la poética el artista actúa como crítico, o bien el crítico deviene momentáneamente un artista—, y según una temporalidad que no coincide ni con la eternidad de lo real ni con la historia de los saberes (la enunciación poética no aspira a la verdad ni se confunde con la ficción, sino que, sobre el horizonte de su tiempo propone una perspectiva menor —relación de fuerzas o configuración de una voluntad naciente—, con un objeto local, focalizado, concebido para provocar o resolver una situación determinada). La literatura blanca de Barthes como el compromiso de Sartre son respuestas ejemplares a esta cuestión —incluso si la canonización o demonización de las mismas han acabado por desvirtuarlas—, no así la literalidad en Genette, en Todorov, en Goodman. Pero otras respuestas son posibles (son necesarias). Otras formas de levantar la cuestión, de transvalorarla, de llevarla siempre más lejos.

La exhaustividad, en esto, es imposible, y, peor, no tiene sentido. Las afinidades electivas nos sugieren ciertos caminos y nos desaconsejan otros. Asumiendo el sistema de nuestra propia injusticia, con todo, tal vez podamos proponer una poética efectiva —en el mismo sentido en que Foucault, leyendo a Nietzsche, hablaba de una historia efectiva—, y no recaer en la ilusión de una neutralidad y una universalidad de horizontes que, en el nombre de un pluralismo formal, desarman de toda potencia material el trabajo expresivo de la literatura.

Comencemos, entonces, por Juan José Saer, que abiertamente se coloca del otro lado de la calle, rechazando de plano cualquier idea de la literatura comprometida, esto es, de toda aspiración de la literatura a tener efectos materiales

o políticos en una sociedad cualquiera. Los problemas de orden histórico, político, económico o social, exigen para Saer soluciones precisas con instrumentos adecuados, y desplazarlos a la praxis singular de la literatura implica, necesariamente, ingenuidad, oportunismo o mala conciencia:¹⁶ “Es evidente que el terrorismo de Estado, la explotación del hombre por el hombre, el uso del poder político contra las clases populares y contra el individuo exigen un cambio inmediato y absoluto de las estructuras sociales; desgraciadamente no es la literatura la que podrá realizarlo”.¹⁷

La literatura es, para Saer, un medio ineficaz de intervención.¹⁸ La función de la literatura no es corregir las distorsiones de la historia inmediata, ni producir sistemas compensatorios, sino, muy por el contrario, asumir la experiencia del mundo en toda su complejidad, con sus indeterminaciones y sus oscuridades, y tratar de forjar, a partir de esa complejidad, formas que la atestigüen y la representen. En esta medida, y si una caracterización así pudiera tener algún sentido, yo diría que Saer propone una poética fenomenológica. La literatura depende para él de una suerte de *epojé* intuitiva por parte del escritor: el sujeto de su escritura es el sujeto de la percepción; su objeto, la descripción de la experiencia;¹⁹ su finalidad, la denuncia de un largo error —el error de la verdad, tal como tiende a instituirse bajo sus figuras históricas²⁰. Le preocupa menos, no le preocupa nada, la idea de dar un matiz material o político a la literatura.

Pero el compromiso está ahí, en su negación superficial y su afirmación profunda. Saer fuerza la cuestión poética a realizar un desvío inesperado, pero a ese desvío debemos una respuesta singular (productiva, enriquecedora) a las preguntas sartreanas.

¿Qué es la literatura? ¿Qué es la literatura para Saer? En principio, no la mera exposición de fantasías noveladas, de creencias, ilusiones o ideologías, sino un tratamiento específico del mundo (no un tratamiento opuesto al trato de lo verdadero, sino un tratamiento diferencial). No es la sombra o la ilusión de una verdadera ontología, sino el nombre de un dominio particular de la realidad, el ámbito de una ontología regional.

Saer escribe: “no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter

complejo que, cuando aparece limitado a lo verificable, implica una reducción abusiva y un empobrecimiento de la realidad. Al dar un salto hacia lo *inverificable*, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo está constituida esa realidad. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una menos rudimentaria”.²¹

Escribir es una actitud diferencial frente a los saberes vigentes, ante las verdades instituidas, ante la razón dominante; la literatura tiende a desmantelar las concepciones de lo real y lo verosímil que imperan en su tiempo, y a sustituirlas por otras nuevas; haciendo proliferar una serie de mundos posibles, sobre el plano de la expresión, indistinguibles de las representaciones de lo que tendemos a denominar el mundo real, el escritor pone a prueba la cultura abriéndose a la multiplicidad de sus pulsiones, sin imágenes preconcebidas de un saber, una verdad o una razón a conquistar.²²

Para Saer lo que dice la ficción es: del acontecer no puede saberse nada²³ (o, si prefieren, que entre las palabras y las cosas hay una distancia insuperable). Lo que dice la ficción es que todo lo que creemos saber no es, en última instancia, más que una ficción privilegiada y consolidada por los poderes y las instituciones.

Esto no significa que el dominio de la ficción sea el de lo individual (subjetivo, relativo) ni al de lo a-histórico (trascendente, absoluto). Por el contrario, al negar por su ejercicio lo arbitrario erigido en ley, ahondando la experiencia del mundo y enriqueciendo su conocimiento, contribuye para la actualización del cambio en la historia: “Es abriendo grietas en la totalidad —totalidad que no puede ser más que imaginaria—, que la ficción destruye esa *escarcha* convencional que se pretende hacer pasar por una realidad unívoca”.²⁴ Esa inclusión súbita de lo concreto en un universo encerrado en la complacencia de lo genérico, esa irrupción de la imaginación en el interior del fantaseo de una comunidad, es el fundamento y el fin de la ficción, de la literatura, del arte en general.²⁵

El dominio de la literatura no es la realidad, sino lo imaginario, o, mejor, la realidad de lo imaginario, por lo que tal vez la ficción no pueda ser considera-

da más que como una evasión; sólo que esa evasión puede llegar a ser un procedimiento eficaz para la confrontación de los valores instituidos que tienden a dominar nuestra vida imaginaria y, a partir de esta, nuestra vida real.²⁶ A causa de este aspecto principalísimo de la ficción, y a causa también de sus intenciones, de su irresolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, Saer propone definir genéricamente la ficción como una *antropología especulativa*.²⁷

Quiero decir, Saer aborrece toda pretensión de hacer de la literatura un instrumento de la lucha política en su sentido más burdo, pero no deja de considerar un cierto papel político para la literatura, en la medida en que toda gran obra abre nuevos horizontes de posibles para el hombre, transformando la subjetividad de los lectores.²⁸

Igualmente distante de la caracterización sartreana del compromiso literario, Ricardo Piglia buscará, desde otra perspectiva, repensar una relación más estrecha de la literatura con la política a partir de una ficcionalización de la realidad, que debe mucho a la crítica contemporánea del poder (Gramsci, Foucault, Deleuze).

Ahora bien, en la medida en que asume desde el principio el desprestigio del que goza la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera y la contundencia de la realidad, Piglia no verá facilitado este desplazamiento de la cuestión. En tanto la eficacia, la responsabilidad, la necesidad y la seriedad aparecen asociadas a la verdad, la ficción es puesta sistemáticamente del lado de la gratuidad, del exceso, del derroche de sentido. En esa misma medida, la ficción aparece como una práctica anti-política.²⁹

Piglia apuesta, con todo, a una relación específica —material y política— de la ficción con la verdad: “La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción”.³⁰ La verdad, la realidad, si quieren, en un sentido extramoral, como diría Nietzsche, está tejida de ficciones. Piglia recuerda que Valéry decía que la era del orden es el imperio de las ficciones, porque no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos, sino que se necesita siempre de fuerzas ficticias. Prolongando esa intuición, pensando la sociedad como una trama de relatos, como un conjunto de histo-

rias que circulan entre la gente, Piglia desplaza entonces la cuestión poético-política de la literatura en la dirección de una cartografía ficcional: “¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias?": quizás ese sea el centro de la reflexión política de todo escritor”.³¹

Si bien es cierto que no se puede gobernar con la pura coerción, que es necesario gobernar con la creencia y que una de las funciones básicas del Estado es hacer creer, imponer una manera de contar la realidad, también es cierto que la ficción, a través de la literatura, redescubre una cierta pluralidad —la ficción, que a diferencia de la verdad, nunca es una sola.³² La literatura viene a disputar ese espacio, construyendo un universo antagónico al de las ficciones estatales, buscando fragmentar el espacio narrativo, para hacer patente que la historia no existe, o, mejor, que no es una, que existen siempre varias historias circulando en la sociedad. Alternativa y contra-realidad a la verdad y la realidad que tienden a imponer las ficciones hegemónicas estatales, la literatura toma el relevo de esas voces sociales para elevarlas, por el trabajo de la expresión, por encima de la impotencia.³³

Cuando la política se convierte, a través de una instrumentalización de la ficción, en la práctica que decide lo que una sociedad no puede hacer, lo que debe entenderse por real, qué es lo posible —y qué no lo es—, cuáles son los límites de la verdad, la literatura se ve obligada a confrontar (a trabajar) esos elementos que constituyen históricamente los criterios de verdad o, si prefieren, los núcleos de interpretación de lo verdadero. El resultado es la puesta en circulación de “conglomerados de ideas”, “fuerzas ficticias que constituyen el mapa de la realidad y a menudo programan y deciden el sentido de la historia”.³⁴ No es que los grandes textos simplemente hagan cambiar el modo de leer, los grandes textos desencadenan una verdadera proliferación de mundos posibles (de nuevo la ficción y la apertura de lo posible).

En este sentido, los libros son mapas, hojas de ruta para orientarse en el desierto —en un desierto poblado de espejismos.³⁵ La literatura hace visible lo invisible, fija en imágenes lo que no vemos pero insiste entre nosotros, lo que nos asombra (como un fantasma). Esto es lo que, por ejemplo, según Piglia, Kafka exigía de sus textos: “Mucho más que la perfección de la forma. Debían establecer, hacer visible, la lógica imposible de lo real (y esa era, por supuesto, la perfección de la forma)”.³⁶

No se trata de concebir la ficción como más real que lo real, sino de resaltar la presencia de la ficción en la realidad, de leer lo real perturbado y contaminado por la ficción, en la esperanza de que esa perturbación y contaminación desencadenen cambios en el dominio de lo real.³⁷

Desde este punto de vista, si la política es el arte (técnica) de lo posible, la literatura es su antítesis, el arte (creación) de lo imposible. Su lema podría ser: “la única verdad *no* es la realidad”. La literatura y la política son dos formas antagónicas de hablar de lo que es posible (realismo vs. utopía), dos modos inconmensurables de concebir la eficacia y la verdad (“En un lugar se dice lo que en el otro lugar se calla”).³⁸ La literatura desprecia el pragmatismo imbecil del poder y la manipulación estatal de las realidades posibles. Es por eso que la gente lee novelas, dice Piglia, por la idea de que *es posible otra vida y otra realidad* (ser realista, para la literatura, es pedir lo imposible).³⁹

La utopía nombra aquí, no una representación ideal, sino un principio de anti-realidad —no aceptar el mundo tal cual es y aspirar a otra cosa. La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, *trabaja con lo que todavía no es* —recordemos que Foucault definía justamente la ficción como la trama verbal de lo que *no* existe, tal como es—; construye lo nuevo con los restos del pasado y los fragmentos del presente: “‘La literatura es una fiesta y un laboratorio de lo posible’, decía Ernst Bloch. Las novelas de Arlt, como las de Macedonio Fernández, como las de Kafka o las de Thomas Bernhard son máquinas utópicas, negativas y crueles, que trabajan la esperanza”.⁴⁰

La literatura como “postulación de la realidad” (fórmula cara a Borges) constituye en este sentido el lugar donde confluyen la conquista de su total autonomía y la asunción radical de su compromiso. Lugar difícil e improbable, donde curiosamente Piglia reencuentra a Sartre, a quien cita diciendo: “¿Por qué se leen novelas? Hay algo que falta en la vida de la persona que lee, y esto es lo que busca en el libro. El sentido es evidentemente el sentido de la vida, de esa vida que para todo el mundo está mal hecha, mal vivida, explotada, alienada, engañada, mistificada, pero acerca de la cual, al mismo tiempo, quienes la viven saben bien que podría ser otra cosa”.⁴¹

En fin, para terminar este parcial y brevísimo muestrario de poéticas contemporáneas, voy a hablar de Mario Vargas Llosa, cuya obra es un caso emblemático de la recepción problemática del compromiso sartreano. En efecto,

más allá del notorio e infeliz giro a la derecha, su poética tiene origen en una de las más fieles apropiaciones de la poética de Sartre.⁴²

La primera versión de la poética de Vargas Llosa data de la década del sesenta. Así, en 1967, en un discurso ruidosamente titulado *La literatura es fuego*, decía: “La literatura es fuego, ello significa inconformismo y rebelión, la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica”⁴³. Posición de juventud (según aclarará retrospectivamente el propio Vargas Llosa), la literatura y la política aparecen indisolublemente ligadas en una empresa común, asimilando la escritura a la acción, y postulando la literatura, más allá de toda gratuidad, como “una acción que desencadena efectos históricos, que tiene reverberaciones sobre todas las manifestaciones de la vida”, como “una actividad profunda, esencialmente social”.⁴⁴

Así comienza, en todo caso, a escribir Vargas Llosa. En el camino de Sartre, afirmando la obligación de comprometerse, y la imposibilidad (la insensatez) de concebir una literatura a-política; en la convicción, digo, de que la literatura es o puede ser un instrumento de transformación, de resistencia, de lucha.

Algunos (pocos) años después, sin embargo, en la estela del estructuralismo francés, Vargas Llosa parece descubrir la autonomía absoluta de la ficción literaria respecto de la realidad política y social en la que el escritor se encuentra (inevitablemente) comprometido. Desde esa (nueva) perspectiva, las ideas sesentistas y sartreanas que había sostenido hasta entonces parecen resultarle ingenuas: “no es verdad que una novela o un poema, tan generosamente motivados en este designio de tipo social y ético, puedan cambiar una realidad histórica o una realidad política”.⁴⁵

El desengaño (y la ruptura), con todo, no eximen a Vargas Llosa —ni Vargas Llosa pretende ser eximido— del intento de determinar las relaciones que la literatura traba con la realidad (política, social, cultural), a pesar o en función de esta misma autonomía. Porque la afirmación de la autonomía de la literatura no significa que la literatura se reduzca a ser un juego, una distracción, un entretenimiento.⁴⁶ Y si la poética de Vargas Llosa rompe con la política es para, una vez conquistada la necesaria autonomía, volver sobre la misma desde una perspectiva propia. A saber: existe una fuerza de intervención propia (intrínseca) de la literatura, una verdad incluso, pero esta no se resume a ser una mera representación de la realidad. Quiero decir, el complejo rodeo

que Vargas Llosa se impone (y nos impone), para tratar de asegurar la autonomía de lo literario respecto de lo político, acaba desaguando nuevamente en lo político. Pero el principio de esta política de la literatura ya no se encuentra en la actualidad política de una sociedad dada, ni en sus utopías más o menos institucionalizadas, sino en la perspectiva propia de la literatura, en su tratamiento específico de la verdad y de la realidad: “Toda esa complejísima visión de lo bueno, de lo malo, del pasado, del presente, de la función de la historia de ayer en la historia que se está haciendo y la manera como moldea psicologías, idiosincrasias, personalidades, también es política [...] Por eso los novelistas no deberían negar ni rechazar como indigna, innoble o vulgar una problemática que, es cierto, puede serlo, que normalmente suele serlo: la acción política, la vida política”.⁴⁷

En otras palabras, la literatura no debe curvarse para Vargas Llosa a ninguna clase de imperativo político —esto es, no debe, no quiere, no puede ser apenas política—, pero es imposible que una literatura así, afirmándose en una autonomía plena, no sea también, siempre, de algún modo, política. La política de la ficción es apenas un efecto de su funcionamiento literario —un efecto entre otros—; una política particular, si las hay, que si bien puede tener —y tiene— efectos sobre lo político en sentido estricto (espacio público), no pasa ni siempre ni la mayoría de las veces por una tematización de lo político o lo social.

A diferencia de Sartre, Vargas Llosa encuentra el principio de la potencia de la literatura, no en su conexión con las formas históricamente determinadas de la exclusión (afuera), sino en los demonios del escritor (interioridad), que conducen al escritor a una búsqueda utópica de la belleza, o de la perfección. Esta característica de la literatura hace que, al confrontar los mundos a los que nos da acceso con el mundo en que vivimos, tomemos conciencia de la imperfección, la fealdad, y la pobreza de este último: “la buena literatura muestra las insuficiencias de la vida, la limitación de todo poder para colmar las aspiraciones humanas”; “el efecto político más visible de la literatura es el de despertar en nosotros una conciencia respecto de las deficiencias del mundo que nos rodea para satisfacer nuestras expectativas, nuestras ambiciones, nuestros deseos, y eso es político, esa es una manera de formar ciudadanos alertas y críticos sobre lo que ocurre en rededor”.⁴⁸

El escritor es un deicida que asombra la ciudad fabulando historias que suplen sobre el plano de la expresión las deficiencias de la historia, haciéndolas por esto más evidentes, más duras, eventualmente insoportables.⁴⁹ De ahí el poder sedicioso de la literatura: “por sí sola, ella es una acusación terrible contra la existencia bajo cualquier régimen o ideología: un testimonio llamante de sus insuficiencias, de su ineptitud para colmarnos. Y, por lo tanto, un corrosivo permanente de todos los poderes”.⁵⁰

Detrás de la ficción bulle la inconformidad, la carencia, los deseos insatisfechos que alimentan los demonios del escritor, pero el resultado de la ficción no es apenas una sublimación más o menos lograda, sino una transformación, una modificación de la vida, que se agencia sobre el plano de la expresión en la esperanza de que la gente sepa hacerla suya. Esto es, no una representación, una reproducción, sino una postulación, una producción de realidad —mismo si lo que se produce es una carencia, una insatisfacción, una necesidad colectiva. La literatura redescubre así una verdadera potencia política, más allá del testimonio comprometido y de la representación realista de los conflictos sociales. Esta irrealización de la realidad —otra vez Sartre— tiene para Vargas Llosa un sentido político inmediato, que permite a los hombres poner en cuestión el orden establecido.⁵¹

(Las potencias de la literatura no terminan necesariamente por aquí para Vargas Llosa, que considera otras formas de la efectividad literaria a lo largo de su extensa producción como crítico. Baste recordar aquí dos variaciones interesantes. La primera —que Vargas Llosa se permite hablando de Henri Miller— reza que una de las más importantes funciones de la literatura es “recordar a los hombres que, por más firme que parezca el suelo que pisan y por más radiante que luzca la ciudad que habitan, hay demonios escondidos por todas partes que pueden, en cualquier momento, provocar un cataclismo”⁵² —y es imposible no pensar en el Nietzsche de *Verdad y mentira en sentido extramoral*. La segunda —que Vargas Llosa insinúa al comentar el origen de una de sus novelas más singulares (*El hablador*, 1987)— afirma el carácter fundacional de la ficción en las sociedades humanas, viendo en esa forma primitiva del contador de historias que encuentra entre los machiguengas, entre esas gentes dadas a la dispersión de la selva, “el aglutinante que, mediante un sistema hidrográfico, hacía sentir a todo ese pueblo disperso que formaba par-

te de una comunidad, que constituía una fraternidad, que hablaban el mismo idioma y tenían un pasado en esas leyendas, en esos mitos que los habladores llevaban y traían por todo el universo machiguenga”⁵³ —y entonces la remisión inmediata es al concepto de fabulación que jalonan las filosofías de Henri Bergson y de Gilles Deleuze).⁵⁴

La pregunta (de nuevo) (siempre)

En 1957, Bataille decía que la literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva⁵⁵ —y en eso estaremos, creo, casi todos de acuerdo. Pero eso no impide que la literatura se siga cuestionando sobre la posibilidad, el objeto y la forma de producir efectos de verdad, intervenciones sobre lo social, reconversiones subjetivas, consecuencias materiales sobre la realidad.

Saer ponía esto de un modo muy claro; decía: “las grandes decepciones políticas del siglo XX, con sus distorsiones trágicas de la historia, han vuelto caduca la ilusión de un arte revolucionario [...] Una opacidad inédita caracteriza cada etapa de la sociedad. [...] Adoptar, por conveniencia o estupidez, una ideología de compromiso, por evidente y rentable que parezca, no alcanzará para ocultar un hecho capital: para cada nueva generación la pregunta acerca de la razón de ser y de la manera en que se forja una literatura, semejante a una llaga, seguirá abierta”.⁵⁶

En esa medida, y más allá de los (incesantes) intentos de la crítica por apropiarse del concepto, la poética sigue conservando un sentido programático fundamental, y, más allá de su subordinación a la preeminencia de una realidad social o de un orden institucional cualquiera, continúa descubriendo y estableciendo contextos colectivos propios (planos de inmanencia), donde se conjugan, en la redefinición de lo que se entiende por literatura, por ficción o por escritura en un determinado período, las urgencias políticas con las propuestas estéticas, conceptuales o teóricas, dando cuenta de una voluntad o de una potencia de intervenir sobre la realidad que excede sobradamente el campo de la política en el sentido clásico.

Problematización de lo político que implica menos la a-politicidad de la literatura que una pan-politización de la escritura en tanto protocolo de expe-

rimentación de alternativas estéticas y políticas específicas⁵⁷, y que vuelve a relanzar la expresión, más allá de la historia literaria, como portadora de una enunciación colectiva, preservando los derechos de un pueblo futuro, de un devenir más (que) humano, de una estrategia de lucha generalizada.

Tal es el sentido profundo de la poética, la vocación de su búsqueda siempre retomada, de su destino incierto. Ese vacío (ese exceso) que nos impulsa a seguir escribiendo cuando ya parece haberse agotado todo lo que había para decir, y que nos invita a soñar (a luchar) cuando la claridad meridiana del lenguaje adelgaza (hasta desaparecer) la sombra de las cosas, la astucia de la razón, y la resistencia de la carne:

la poesía es la realidad.
el campo de la poesía son los hombres.
si fueran las palabras, estaríamos listos.⁵⁸

Notas

1. Contra los primeros párrafos de la obra de Sartre, deberíamos decir, donde se trata de la distinción entre prosa y poesía (sobre todo, pp. 13-27; Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Folio, 2001).

2. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, p. 91.

3. Cfr. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 109: “La literatura, en tanto hecho plural, exige una teoría pluralista que tome en cuenta las diversas formas que tiene el lenguaje de escapar y de sobrevivir a su función práctica y de producir textos susceptibles de ser recibidos y apreciados como objetos estéticos”; cfr. pp. 99 y 236: “enunciado de ficción no es ni verdadero ni falso (sino solamente, como decía Aristóteles, “posible”), o es a la vez verdadero y falso: está más allá o más acá de lo verdadero y lo falso, y el contrato anudado con su receptor es un perfecto emblema del famoso desinterés estético [...] para mí, la literalidad de un texto no-ficcional o no-poético —por ejemplo, de un texto crítico— no depende esencialmente de la intención de su autor, sino de la atención de su lector. Lo que hace la escritura “transitiva” o “intransitiva” no es otra cosa que la manera en que atraviesa o se detiene la mirada del lector”.

4. *Ibid.*, p. 89; cfr. p. 93.

5. Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p. 26.

6. Cfr. Roland Barthes (y otros), *Escrever... Para quê? Para Quem?*, trad. portuguesa de Raquel Silva, Lisboa, Edições 70, 1975; pp. 28-29: “Y es ahí que yo definiendo la

posibilidad de una filosofía pluralista, que consiste en dividirnos como sujeto, comprometiendo una cierta parte de nosotros, o de su propio sujeto, en la vida absolutamente contemporánea, por un lado, y comprometiéndonos otra parte de nosotros en una actividad de escritura que se sitúa en otra dimensión histórica, prospectiva, y animada por una especie de dinámica progresista de liberación”.

7. Cfr. Roland Barthes, “¿Qué es la escritura?”, en *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI Editores, 1997: “Para el escritor no se trata de elegir el grupo social para el que escribe; sabe que, salvo por medio de una Revolución, no puede tratarse sino de una misma sociedad. Su elección es una elección de conciencia, no de eficacia. Su escritura es un modo de pensar la Literatura, no de extenderla. O mejor aún: porque el escritor no puede de ningún modo modificar los datos objetivos del consumo literario (estos datos puramente históricos se le escapan, incluso si es consciente de ellos), transporta voluntariamente la exigencia de un lenguaje libre a las fuentes de ese lenguaje y no en el momento de su consumo”.

8. Roland Barthes (y otros), *Escrever... Para qué? Para Quem?*, *op. cit.*, p. 10.

9. Cfr. Roland Barthes, “Escrituras políticas”, en *El grado cero de la escritura*: “No hay duda de que cada régimen posee su escritura, cuya historia está todavía por hacerse. La escritura, siendo la forma espectacularmente comprometida de la palabra, contiene a la vez, por una preciosa ambigüedad, el ser y el parecer del poder, lo que es y lo que quisiera que se crea de él: una historia de las escrituras políticas constituiría por lo tanto la mejor de las fenomenologías sociales. [...] Nadie negará que existe, por ejemplo, una escritura “Espirit” o una escritura “Temps Modernes”. El carácter común de esas escrituras intelectuales, es que aquí el lenguaje, de lugar privilegiado, tiende a devenir signo autosuficiente del compromiso”.

10. Roland Barthes (y otros), *Escrever... Para qué? Para Quem?*, *op. cit.*, p. 28.

11. Roland Barthes, “La escritura de la novela”, en *El grado cero de la escritura*, *op. cit.*

12. Roland Barthes, “La utopía del lenguaje”, en *El grado cero de la escritura*, *op. cit.*

13. Cfr. Roland Barthes (y otros), *Escrever... Para qué? Para Quem?*, *op. cit.*, p. 10: “¿Para donde debe ir la literatura?”. Esto es, poner la cuestión de su utopía”. Cfr. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. xx: “Como todo el arte moderno, la escritura literaria es a la vez portadora de la alienación de la Historia y del sueño de la Historia: como Necesidad testimonia el desgarramiento de los lenguajes, inseparable del desgarramiento de las clases: como Libertad, es la conciencia de ese desgarramiento y el esfuerzo que quiere superarlo. Sintiendo sin cesar culpable de su propia soledad, es una imaginación ávida de una felicidad de las palabras, se apresura hacia un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adámico donde el lenguaje ya no estaría alienado. La multiplicidad de las escrituras instituye una Literatura nueva en la medida en que inventa su lenguaje sólo para ser proyecto: la Literatura deviene la Utopía del lenguaje”.

14. Cfr. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p. 12.
15. Julio Cortázar, "Situación del intelectual latinoamericano".
16. Cfr. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 262: "Mala conciencia que proviene del malestar que los escritores sienten al confrontar la situación histórica con los imperativos particulares de su propia escritura".
17. Cfr. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, op. cit., p. 262.
18. *Ibid.*, p. 117: "Si, en tanto que agitador, el escritor se desempeña individualmente, su obra de agitación por medio de la literatura no tendrá ninguna repercusión. Si, por el contrario, el escritor se pliega a la línea oficial de tal o cual partido popular, su obra representará a lo sumo a dicho partido en lo que se ha dado en llamar, con heroísmo comfortable, el frente cultural".
19. Cfr. Juan José Saer, *Trabajos*, Avellaneda (Argentina), Seix Barral, 2006, p. 124: "si el arte es quizás resultado de un impulso inconsciente, irracional y misterioso, su materialización en cambio es problemática, y sus formas en constante evolución que se despliegan a través de los siglos, son los vestigios que deja el inmenso esfuerzo de la conciencia por organizar en un objeto único, coherente y vivaz el chisporroteo inconnexo y cambiante de la experiencia".
20. "¿La verdad resultaría ser el opio del pueblo?" (Saer, *Trabajos*, p. 20). Es interesante recordar que en *Respiración Artificial*, Piglia escribe: "La ficción, decía Tretiakov, le digo a Tardewski, es el opio de los pueblos". Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 156).
21. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, p. 11; cfr. p. 163.
22. Esta caracterización de la ficción responde perfectamente a lo que Deleuze denomina programáticamente un "pensamiento sin imagen". Cfr. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, p. 98: "El artista no adhiere a la causa del irracionalismo sistemático, sino que pone a prueba, en la multiplicidad de sus pulsiones, el acionalismo imperante"; cfr. p. 97: "Toda gran literatura, la ficción, en su sentido más fuerte, "derriba las pretensiones de absoluto de los sistemas, reubicándolos en el marco de relatividad histórica en el que son generados, e instaura una visión propia del mundo, de la que esa relatividad histórica no es más que uno de los elementos". La literatura "tiende, justamente, a desmantelar las concepciones de lo real y lo verosímil que imperan en su tiempo, y a sustituirlas por otras nuevas".
23. Cfr. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, p. 144.
24. *Ibid.*, p. 151; cfr. pp. 99 y 108.
25. Cfr. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, p. 210.
26. Cfr. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, p. 245. Cfr. Saer, *Trabajos*, p. 196: "los libros y la vida forman la misma savia que hace florecer una y otra vez, contra toda intemperie, invenciblemente, el árbol de lo imaginario".
27. Cfr. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, p. 16.

28. Cfr. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, p. 232: “El sentido de una novela, enemigo de toda pasividad, se proyecta y se expande desde el pasado hacia el porvenir ramificándose en él y produciendo cambios fundamentales en la conciencia de ciertos hombres. Somos diferentes antes y después de haber leído *Wild Palms*”. Cfr. Saer, *Trabajos*, p. 21: “En el fondo, se cree en Dios o en una narración por las mismas razones: en el enigmático fluir del tiempo, en la extrañeza del propio ser y en la opacidad caótica del mundo, ambos ofrecen una apariencia de realidad, un sentido posible, la inteligibilidad de un orden, aunque en el primer caso se trate de una promesa que nadie entre los humanos está autorizado a formular, y en el segundo, de un goce inmediato y vívido en el que participan a la vez la imaginación, las emociones y la inteligencia”.

29. Cfr. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 129.

30. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 13. Cfr. Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 149: “En el patrimonio tecnológico que permitió a los europeos conquistar el mundo”, señala Carlo Ginzburg en *Ojazos de madera...*, “figuraba la capacidad acumulada por el paso de los siglos de controlar la relación entre ficción y realidad”. La distinción o el cruce entre ambos términos es compleja y densa, y la novela como género no hace más que trabajar la relación entre ellos. En todo caso, se ha instalado en esa indecisión desde el origen. En el imaginario que surge de las propias páginas de las novelas, con la insistencia en el aislamiento del lector, está siempre presente la tensión entre ficción y realidad que es clásica del género”.

31. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción, op. cit.*, p. 43.

32. Cfr. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción, op. cit.*, pp. 210 y 25: “Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad (una verdad que es siempre y al mismo tiempo una ficción)”. Cfr. Piglia, *El último lector*, pp. 151-152: “*El hombre en el castillo*, la novela de Philip Dick, nos instala en un futuro incierto, un mundo paralelo en el que los nazis han ganado la guerra y los japoneses controlan la costa oeste de los Estados Unidos. Amenazados por la incertidumbre, todos leen un libro para tomar decisiones, aun las más insignificantes: el *I Ching*. Lo leen a la Bovary: sus vidas se estructuran sobre la lectura de ese texto y el desciframiento del oráculo. Pero, a la vez que todo eso ocurre, comienza a saberse de la existencia de un libro que narra otra realidad: una novela (*La langosta se ha posado*) donde se cuenta que los nazis no han ganado la guerra. Esa novela está prohibida y circula de manera clandestina en la zona bajo control japonés. Todos los personajes principales de la novela de Dick están leyendo el libro en distintos momentos. Para algunos lectores la novela no tiene sentido, para otros plantea ciertos interrogantes. Sólo uno de los protagonistas del libro de Dick (Juliana, una joven profesora de judo inteligente y decidida) acepta plenamente la versión, está segura de que la novela dice la verdad. Segura de que el novelista ha hablado de su universo, del que la rodea aquí y ahora. Quiere que vea las cosas tal

como son. [...] El contraste entre ficción y realidad se ha invertido. La realidad misma es incierta y la novela dice la verdad (no toda la verdad). La verdad está en la ficción, o más bien, en la lectura de la ficción. La novela, los libros prohibidos, dicen cómo es lo real. Se trataría, entonces, de percibir una tensión entre Estado y novela e incluso entre lectura y verdad estatal”; *cfr.* p. 150: “Algunos han hecho de la creencia en la ficción la clave del funcionamiento de lo real. Con esto se abre, por supuesto, un complejo problema que tiene un peso decisivo en la política: basta llevar la suspensión de la incredulidad implícita en la novela al mundo social para que irrumpen todas las fantasías amenazadoras. Las ficciones de la política actúan sobre la tensión nunca explicitada entre lo verdadero y lo ilusorio”.

33. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, pp. 43 y 101: “hay una red de ficciones que constituyen el fundamento mismo de la sociedad, y la literatura, la ficción en su sentido restringido, trabaja esos relatos sociales, los reconstruye, les da forma”.

34. Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 49; *cfr.* 63, 98, 110 y 122.

35. *Cfr.* Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 15: “Un mapa —dijo— es una síntesis de la realidad, un espejo que nos guía en la confusión de la vida. Hay que saber leer entre líneas para encontrar el camino. Fijese. Si uno estudia el mapa del lugar donde vive, primero tiene que encontrar el sitio donde está al mirar el mapa. Aquí, por ejemplo, está mi casa. Ésta es la calle Puan, ésta es la avenida Rivadavia. Usted ahora está aquí. —Hizo una cruz—. Es éste. —Sonrió”. *Cfr.* Piglia, *Crítica y ficción*, p. 47.

36. Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 57; *cfr.* p. 13.

37. *Cfr.* Piglia, *op. cit.*, p. 29: “al final el mundo es invadido por Tlön, la realidad se disuelve y se altera”.

38. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, pp. 131 y 129. Claro que Piglia no negligencia la resistencia de lo real, o su opacidad, como diría Saer (Piglia, *Respiración artificial*, p. 33); sólo no es tan idealista como pensar que todo lo material agota la realidad.

39. Ricardo Piglia cita a Macedonio Fernández. A Macedonio, que dice: “Emancipémonos de los imposibles, de todo lo que buscamos y creemos a veces que no hay, y, peor aún, que no puede haber. Nada entonces debe detenernos en la busca de la solución plena, sin restricciones, ni resabios irreductibles” (citado en: Piglia, *Crítica y ficción*, p. 131; *cfr.* p. 102 y 145). Es sólo en este sentido que se justifica la referencia al fundamento utópico o revolucionario de la literatura: “La literatura se construye sobre las ruinas de la realidad” y de algún modo “todas las novelas transcurren en el futuro” (Piglia, *Crítica y ficción*, pp. 134 y 108).

40. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 14.

41. Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 143; *cfr.* p. 148.

42. En efecto, si en los años 60 y 70 Vargas Llosa se reclama fundamentalmente de Sartre (uno de sus amigos lo apodaba “el *sartrecillo* valiente”), en la década del 80 conoce en Washington la ideología liberal de Friedrich Hayek, en un giro que difícil de explicar (al respecto, vale la pena leer su autobiografía, *El pez en el agua*, como el

intento (fallido) del propio Vargas Llosa en darle a su evolución política una cierta consistencia).

43. Mario Vargas Llosa, "La literatura es fuego", citado en: Raymond Williams, "Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Vargas Llosa", en: Vargas Llosa, *Literatura y política*, Madrid, FCE-España, 2003.

44. Mario Vargas Llosa, *Literatura y política*, *op. cit.*, p. 46: "tenemos la obligación, a la hora que nos sentamos frente a la página en blanco y tomamos una pluma, de ser responsables, de saber que aquel acto que iniciamos [...] va a tener consecuencias y que éstas van a recaer sobre nosotros desde el punto de vista moral y social, y ya que es así, tenemos la obligación de comprometernos".

45. Mario Vargas Llosa, *Literatura y política*, pp. 47-48.

46. *Cfr.* Mario Vargas Llosa, *Literatura y política*, p. 50: "yo tengo el convencimiento de que, si la literatura sólo es eso y sólo propone eso, está condenada a empobrecerse e incluso a desaparecer [...]. Lo cual no tiene por qué ser ofensivo para la literatura que hacen muchos escritores: juegan, se divierten y pretenden entretener a los demás. A veces se puede hacer con inmenso talento, con brillo y originalidad y, desde luego, es perfectamente legítimo y respetable".

47. Mario Vargas Llosa, *Literatura y política*, pp. 62-63; *cfr.* pp. pp. 57 y 52: "La ficción que crea la novela tiene que ver con lo social, con la colectividad, no con el individuo sino con la ciudad [...] es indudable que una buena obra literaria [...] algún efecto debe tener en esa realidad tan dolorosa, tan lastimada, que es la realidad social prácticamente en todas las sociedades".

48. Mario Vargas Llosa, *Literatura y política*, p. 55; *cfr.* p. 54: "El mundo de la literatura y del arte es el mundo de la perfección, aquél donde la belleza, que es lo que en última instancia le da su independencia, su verdad, su autenticidad, nos enfrenta a lo acabado, a lo absolutamente abarcable con el conocimiento, con la conciencia y, además, lo hace con una visión esférica que nosotros jamás llegamos a tener".

49. *Cfr.* Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002, p. 13. *Cfr.* Vargas Llosa, *Literatura y política*, p. 22: "La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos".

50. Mario Vargas Llosa, *Literatura y política*, p. 55. *Cfr.* Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, p. 393-395.

51. *Cfr.* Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, p. 16: "En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfecho"; *cfr.* p. 387: "No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo"; *cfr.* p. 17: "la ficción no existe para investigar en un área determinada de la experiencia, sino para enriquecer imaginariamente la vida, la de todos, aquella vida que no puede ser desmembrada, desarticulada, reducida a esquemas o fórmulas, sin desaparecer". *Cfr.* Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, p. 384 y 400: "estoy convencido de que una sociedad

sin literatura, o en la que la literatura ha sido relegada, como ciertos vicios inconfesables, a los márgenes de la vida social y convertida poco menos que en un culto sectario, está condenada a barbarizarse espiritualmente y a comprometer su libertad [...]. Incivil, bárbaro, huérfano de sensibilidad y torpe de habla, ignorante y ventral, negado para la pasión y el erotismo, el mundo sin literatura de esta pesadilla que trato de delinear tendría, como rasgo principal, el conformismo, el sometimiento generalizado de los seres humanos a lo establecido”. De esta potencia, darían cuenta, en efecto, y antes que nada, las prohibiciones que han recaído históricamente sobre la ficción. Ejemplo: “Los inquisidores españoles entendieron el peligro. Vivir las vidas que uno no vive es fuente de ansiedad, un desajuste con la existencia que puede tornarse rebeldía, actitud indócil frente a lo establecido. Es comprensible, por ello, que los regímenes que aspiran a controlar totalmente la vida, desconfíen de las ficciones y las sometan a censuras. Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad”. Los inquisidores españoles, por ejemplo, prohibieron que se publicaran o importaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos —es decir, mentirosos— podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios. Por esta razón, los hispanoamericanos sólo leyeron ficciones de contrabando durante trescientos años y la primera novela que, con tal nombre, se publicó en América española apareció sólo después de la independencia (en México, en 1816). Al prohibir no unas obras determinadas sino un género literario en abstracto, el Santo Oficio estableció algo que a sus ojos era una ley sin excepciones: que las novelas siempre mienten, que todas ellas ofrecen una visión falaz de la vida. Hace años escribí un trabajo ridiculizando a esos arbitrarios, capaces de una generalización semejante. Ahora pienso que los inquisidores españoles fueron acaso los primeros en entender —antes que los críticos y que los propios novelistas— la naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas” (Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, pp. 15-16).

52. Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, p. 147; *cfr.* p. 398: “Como las de Cervantes y Flaubert, las invenciones de todos los grandes creadores literarios, a la vez que nos arrebatan a nuestra cárcel realista y nos llevan y traen por mundos de fantasía, nos abren los ojos sobre aspectos desconocidos y secretos de nuestra condición, y nos equipan para explorar y entender mejor los abismos de lo humano”.

53. Mario Vargas Llosa, *Literatura y política*, p. 87.

54. La trabajada poética de Vargas Llosa, en todo caso, no dejará de matizar todas estas perspectivas abiertas, según un imperativo de prudencia crítica, que yendo contra los fantasmas del poder (Vargas Llosa es en esto un liberal) pone freno a las ilusiones de una resistencia puramente intelectual (izquierda ingenua): “llamar sediciosa a la literatura porque las bellas ficciones desarrollan en los lectores una conciencia alerta respecto de las imperfecciones del mundo real no significa, claro está, como creen las iglesias y los gobiernos que establecen censuras para atenuar o anular su carga subversiva, que los

textos literarios provoquen inmediatas conmociones sociales o aceleren las revoluciones [...] La política se mide primordialmente por sus resultados prácticos; la literatura no, porque aunque los que leemos y gozamos leyendo estamos seguros de que toda obra literaria tiene consecuencias concretas en nuestra existencia, no podemos demostrarlo; no hay manera de probar que *El Quijote* o *La comedia humana* o *La guerra y la paz* hayan contribuido de una manera mensurable, específica, a mejorar la vida de los seres humanos” (Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, pp. 394-395 y Vargas Llosa, *Literatura y política*, p. 43). En *La verdad de las mentiras*, Vargas Llosa agrega: “Entramos aquí en un terreno resbaladizo, subjetivo, en el que conviene moverse con prudencia. Los efectos socio-políticos de un poema, de un drama o de una novela son inverificables porque ellos no se dan casi nunca de manera colectiva, sino individual, lo que quiere decir que varían enormemente de una a otra persona” (p. 395).

55. Cfr. Georges Bataille, *La literatura y el mal*, traducción de José Vila Selma, Madrid, Taurus, 1959, p. 43: “La literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva. No le interesa concluir: “lo que yo he dicho nos compromete al respeto fundamental de las leyes de la ciudad”; o como hace el cristianismo: “lo que yo he dicho (la tragedia del Evangelio) nos compromete en el camino del Bien” (es decir, de hecho, en el de la razón). La literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro”.

56. Juan José Saer, *Trabajos*, op. cit., p. 187.

57. Cfr. Rafael Cipollini, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 30: “El arte genera sus propias políticas en tanto indaga la novedad de otras necesidades. El arte no necesariamente es un producto social, sino que, no sólo posee un objeto autónomo, inspirado en la libertad esencial del individuo, en sus sueños, pensamientos, percepciones y emociones no legisladas de antemano por orden alguno, sino que también en muchas oportunidades ha sido el mismo arte el que se adelantó, en su red de visiones y procesos, a síntomas que disciplinas como la sociología, la antropología, incluso la filosofía y la historia leyeran en absoluto destiempo. He ahí su capacidad de vanguardia”.

58. Oscar Conde, “Poética”, en Oscar Conde, *Cáncer de conciencia*, Buenos Aires, Carpe noctem, 2007, p. 25.

Fecha de recepción del artículo: 21 de enero de 2009

Fecha de remisión a dictamen: 4 de marzo de 2009

Fecha de recepción del dictamen: 18 de marzo de 2009