

EL BOOM, MANUEL PUIG. LA REALIDAD:
ASPECTOS DE UNA TEORIA DE LA REPRESENTACION (*)

0. ESTE TRABAJO pretende pensar algunos aspectos de la representación literaria a partir de un par de nociones teóricas postuladas para dar cuenta de operaciones específicas. Habría que agregar: en la literatura moderna y explicar un poco qué se entiende por eso.

Es sabido que alrededor de los años sesenta ciertos escritores producen ciertos textos que, por una peculiar disposición del público, un ambiente ideológico también específico y ciertas demandas de mercado, se convertirían en un fenómeno que ya no puede sino denominarse boom.

Los estudios sobre el boom han dado ya muestras de una prodigiosa capacidad reproductiva. Aquí se traerán a la memoria algunos episodios de esa biografía crítica para apuntar, meramente, un par de precisiones respecto de la problemática planteada: la representación de la realidad en ciertos textos. Así, el boom (con toda la ambigüedad que el término introduce) puede pensarse como el punto (o la zona) de ruptura. Digamos: entre Rulfo y Puig habría que rastrear ciertos problemas, ciertas operaciones y ciertos tópicos que parecen decisivos para elaborar cualquier teoría sobre la representación ya que, para citar a Bajtín, "todo problema teórico puede solucionarse únicamente en relación con un material histórico concreto" (1).

1. ALGUNAS PRECISIONES SOBRE EL BOOM (2):

- a. El fenómeno internacional del boom, definido por el triple

(*) Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación realizado con una beca del CONICET y fue presentado en el I CAELI (Buenos Aires, 14-18 de Julio de 1986).

mercado en el que se fundó: el mercado específicamente latinoamericano, el europeo y el norteamericano (más precisamente el norteamericano universitario). Así, el boom era consumido como un paquete en el que cabían tanto Borges como Severo Sarduy. Por otro lado, el internacionalismo era una suerte de vocación de los escritores del boom. El caso de Fuentes es ejemplar: basta recordar la inclusión dentro del campo de La nueva novela hispanoamericana el nombre y la obra de Juan Goytisolo, gracias a una tan interesante como arbitraria operación de desterritorialización (3). El boom, entonces como el límite entre una pretérita literatura de capilla y la nueva literatura internacional.

- b. La intertextualidad entre materiales y procedimientos provenientes de la serie canónicamente literaria y materiales de la cultura popular, los mass media, los nuevos lenguajes del sesenta (4). El boom, luego, como el límite entre una literatura de corte tradicional y una nueva literatura que canibaliza las tecnologías características de otras series (estéticas o no) (5).
- c. Respecto de la tecnología, Angel Rama ha definido, precisamente, el modelo que caracteriza la literatura del período (6): técnicas elaboradas por otras culturas aplicadas sobre materiales nativos, procedimientos de vanguardia y materiales arcaicos. Modelo tecnológico operativo que implica una creencia en la neutralidad ideológica de las tecnologías y la confianza en la transferencia del centro a la periferia (a las culturas de la periferia) sin conflicto. El boom, en fin, como el límite entre la novelística del siglo XIX y una nueva novela experimental.
- d. Por último, nos importa destacar la visión de la realidad del subcontinente tal como ha sido brillantemente expuesta por Halperín Donghi (7). A su juicio, los narradores latinoamericanos de la década del sesenta militaban políticamente "con la irresponsable libertad del bufón" (8). La característica general (tanto en narrativa como en ciencias sociales) es el abandono de una imagen histórica del continente (esto es: una imagen donde la resolución de los conflictos aparece históricamente fundada en un proceso acumulativo). En correlación con esta visión, el tiempo cede frente al avance de la geografía que, sub specie naturaleza exuberante, devora el modo de existencia histórico.
Tal el fondo (esquemática, apresuradamente trazado) con-

tra el cual queremos pensar sobre ciertos problemas de representación en la literatura hispanoamericana posterior al boom.

2. UNA TEORIA DE LA REPRESENTACION: plantea una serie de preguntas que tematizan el cuerpo general de los problemas de la teoría literaria. El problema de la especificidad, si se piensa que la literatura integra una clase de discursos no siempre claramente delimitados. Estos discursos refieren lo real y es complicado determinar el punto de corte entre los literarios y los que no lo son.

No existe ningún intento, creemos, que explique satisfactoriamente lo específico de la representación literaria a partir de hipótesis inmanentistas. Sucede que el texto literario representa como otros discursos, a partir de los mismos materiales ideológicos y con las mismas operaciones textuales.

En todo caso, la literatura representa siempre más (esa sería su especificidad) y este punto se relaciona con otro de los problemas: ¿Cuáles son, en efecto, las zonas referenciales de un texto literario? La respuesta más adecuada parece ser que todo el texto refiere sistemáticamente a algo, en todos y cada uno de los niveles de análisis. Tanto los materiales como los procedimientos (sintácticos, fonológicos, semánticos, gráficos) tienen un alto valor referencial: "reflejan" una concepción de la literatura, la relación entre esa literatura y el público (es decir: una versión del mercado), una subjetividad, ciertos contenidos ideológicos filtrados por la literatura.

Lo anterior permite interrogarse sobre qué representa un texto: ¿un estado de mundo? ¿Pero qué es "el mundo"? ¿Quién sanciona un saber sobre el mundo con anterioridad a que el texto se haga cargo de ese saber? Aquí recogemos la hipótesis de que el texto literario refleja la totalidad de lo social, entendiendo esta totalidad como un complicado tejido de voces sociales, como un tramado de ideologías en lucha. Es obvio señalar que el texto toma partido en ese debate de manera más o menos velada. En definitiva, son las ideologías las que sancionan un saber sobre el mundo del que el texto se hace cargo (o no).

Este último enunciado es complicado: plantea el problema de qué entender por ideología ya que, se sabe, el debate teórico generado por esta noción está lejos de haberse cerrado. No es oportuno introducir aquí los hitos de ese debate. Baste señalar que no parece tener demasiados fundamentos teóricos la posición que despega lo ideológico de los conflictos de clase. O más bien: no parece hallar demasiados objetos que corroboren semejante escisión. Luego, lo ideológico-literario es, natural-

mente, una instancia compleja que no puede agotarse en la mera problemática de clases. De acuerdo con esto es bastante productivo pensar en el célebre anillo ideológico bajtiniano como representación teórica adecuada de los procesos ideológicos implicados en la representación literaria.

La ideología es ese rótulo con el que podemos designar las relaciones entre un texto y sus condiciones materiales de producción e incluye (o debería incluir) tanto una serie de representaciones como una serie de reglas generativas.

Finalmente, queda el problema sobre el carácter de los procesos de representación en literatura. No nos parece oportuno, por el momento, desechar la hipótesis de que el texto refleja algo externo a sí mismo: lo contrario parece bastante banal y agotaría el trabajo literario como mero trabajo con materiales in-significantes que, de pronto, pasarían a referir en virtud precisamente de ese trabajo pero sin demasiada relación con el contexto. Y, de hecho, no conocemos ningún trabajo sobre la representación que en algún momento no necesite recurrir a categorías, instancias, estructuras externas totalmente al texto mismo. Desde ya, si la representación literaria es un trabajo textual es también un trabajo social y por lo tanto nada le es externo por completo. Pero estirar ese "por completo" hasta que desaparezca parece un efecto más de ese idealismo tan voluntarioso para respaldar los discursos de la crítica.

3. PERO VOLVAMOS AL BOOM. El pesado excursus teórico anterior parecía necesario para abordar con tranquilidad algunas definiciones. En otro trabajo (9) hemos precisado un par de categorías fundamentales para pensar las operaciones de representación literaria: el marco de la representación comprende una serie de categorías cognoscitivas que determinan la representación: organización del campo visual, relaciones objetales (de tipo causalidad y consecuencia) y otros sistemas perceptivos que no parecen, en primera instancia, estar asociados con una representación ideológica. Son pocos los textos de la literatura hispanoamericana que trabajan con (o contra) los marcos de la representación: El "Viaje a la semilla" de Alejo Carpentier (10) y algunas de las novelas de César Aira: Ema, la cautiva (11) trabaja precisamente a partir de la puesta entre signos de interrogación de las categorías y relaciones de los marcos de representación. El efecto de este trabajo, en todo caso, puede leerse como del orden de lo ideológico, pero no las categorías implicadas.

Por otro lado, hemos definido el campo de la represen-

tación a partir de las representaciones (siempre específicas) del espacio y el tiempo. Estas representaciones (el cronotopo de Bajtín (12)) determinan ambientes, tipos sociales, caracterologías, tramas y procedimientos formales. De hecho, los sistemas de representaciones no tienen otra existencia que la de investiduras significantes en materia, entendiendo "investidura" como "la puesta en espacio-tiempo de sentido, bajo la forma de procesos discursivos" (13).

Dos cronotopos específicos para entender los procesos de representación en la literatura hispanoamericana moderna:

- a. la naturaleza devoradora. Es impecable la descripción que hace Halperín Donghi: la nueva novela hispanoamericana, ya se dijo, "renuncia a una cierta imagen de la realidad hispanoamericana que la ve como histórica", "la geografía -agrega Halperín- es cómplice y protectora de un duro orden hispanoamericano constantemente igual a sí mismo" (14). Las representaciones temporales a partir de este cronotopo pueden ser o el tiempo circular (proceso no acumulativo), o el tiempo mítico-arquetípico, o la peripecia inmediata (la sucesión temporal sin historia). Esta concepción del espacio y el tiempo corresponde al campo ideológico de las primeras décadas del siglo en Hispanoamérica y es retomado por los novelistas del boom.
- b. lo real maravilloso o su versión más popular: el realismo mágico. Se trata de una redefinición del cronotopo anterior: aquí el espacio es tan desmesurado como antes: tanto la distancia como la escala de proporciones determinan una serie de representaciones ideológicas específicas (15). Las categorías temporales con las que el espacio se asocia son, en cambio, distintas. En lo real maravilloso, Carpentier establece "ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionado esto con aquello, el ayer con el presente" (16). Estos sincronismos determinan un ámbito espacio-temporal complejo en el que se superponen diferentes estratos o sistemas culturales. El conflicto determina visiones de mundo, personajes, argumentos tan específicos como la bella Remedios que sube al cielo mientras sacude una sábana o el atroz redentor Antonio el Consejero, que cree ver en el sistema métrico decimal un arma del Anticristo (17).

Esos, entonces, son los límites para la representación que la literatura (la novela) de la década del sesenta elige. Incluso algunos cuentos de Cortázar -lo ha señalado Beatriz Sarlo (18)- pueden ser pensados a partir de esas

ideologías literarias.

4. INCORPORAR A PUIG EN ESTAS REFLEXIONES parece, en el mejor de los casos, peregrino. No es así si realizamos todavía una inflexión más respecto del campo de la representación. Es casi unánime la idea de que "el estudio de la novela de los años sesenta y setenta exige un reconocimiento de esta intertextualidad entre la cultura consagrada y la cultura de masas", para decirlo con palabras de Jean Franco (19). Los textos de Puig son, obviamente, el momento más espectacular y al mismo tiempo más problemático de esta intertextualidad.

Algunas precisiones sobre este punto. Walter Benjamin ha planteado una serie de definiciones sobre los medios masivos al referirse a la reproductibilidad técnica de la obra de arte (20). Benjamín ha reconocido que "dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente" (21). En efecto, se trata de la modificación de los marcos y del campo de la representación, según nuestra formulación. Ahora bien, en el siglo XX "el cine corresponde a modificaciones -agrega Benjamín- de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran ciudad, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo" (22).

Como se verá, las modificaciones en el aparato perceptivo (del orden de o ideológico, tal como aparecen descritas por Benjamin) aparecen atadas a la irrupción de nuevas tecnologías.

Por otro lado Bajtín, tal vez antes que nadie, ha dado una definición del género novela tan modesta en su formulación como ambiciosa en sus alcances: "Sólo la novela es, entre todos los grandes géneros, más joven que la escritura y el libro, y sólo la novela se encuentra adaptada orgánicamente a las nuevas formas de recepción no sonora, es decir a la lectura" (23). La definición del género, para Bajtín, está ligada a condiciones de producción, circulación y consumo, en suma: a *condiciones de mercado*, y también al problema de las tecnologías disponibles (la escritura, la imprenta son tecnologías). La relación con esas condiciones define la oposición entre la novela y los demás géneros literarios. Se entiende, además, que es lo que permite atar la hegemonía de un género con la dominancia de una ideología.

Algo falta en Bajtín, sin embargo. La relación entre la novela y las nuevas tecnologías narrativas del siglo XX, en especial el cine. Hay que completar el ciclo de la novela bajtiniana para poder entender en qué momento de ruptura se construye la nueva novela latinoamericana.

Ya en 1942 Auerbach apuntaba algunas reflexiones sobre la relación entre cine y literatura en su monumental y ejemplar Mimesis (24). En el artículo sobre modernismo anglosajón señala la "representación pluripersonal de la realidad" y la multiplicidad de estratos temporales para la novela del siglo XX. Parecería, dice Auerbach, que la novela quiere incorporar mecanismos del cine. Pero el cine le muestra sus limitaciones en cuanto al manejo de las categorías espacio-temporales.

Benjamin, para volver al comienzo, refiriéndose a la pintura y a la fotografía señaló definitivamente que "en el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo" (25).

En la conciencia (más o menos explícita, más o menos difusa: al fin ideológica) que de estas limitaciones y de esta transferencia de objetivos tienen los narradores hispanoamericanos del sesenta se construye una literatura.

Para pensar el campo de la representación de las novelas escritas a partir del boom no puede obviarse este dato capital y no suficientemente subrayado: las categorías temporales y espaciales tal como el cine las trabaja (su marco de la representación) modifican las condiciones y posibilidades de producción de la novela. Así como la fotografía obtura la posibilidad del retrato "realista" o como la canción popular de difusión masiva desplaza una enorme variedad de géneros poéticos, la película señala un límite adicional a los anteriormente expuestos: la mera narración realista, en la que el código no cuenta (o simula no contar) es un género imposible para la literatura. Así, las novelas tienden a hacerse cargo de su problemática específica: la escritura. Las zonas más densamente referenciales, por lo tanto, no pueden desasociarse de las zonas densamente retóricas del texto (26).

Esta precisión nos permite completar el ciclo esbozado por Bajtín: la novela desde la aparición de la escritura hasta la imprenta y desde la imprenta hasta el cine. No es difícil demostrar que estos ciclos están fuertemente ligados con transformaciones económico-sociales y, por consiguiente, con modificaciones de las ideologías y de los campos de representación específicamente asociados con ellas.

5. PUIG, ENTONCES, como la articulación más problemática del campo y el marco de la representación: La traición de Rita Hayworth, (27) su primera novela, está escrita en el límite de las posibilidades arriba señaladas. El campo simbólico del texto se estructura, precisamente, a partir del cronotopo de la naturaleza devoradora: Coronel Vallejos es lo seco (pp. 9, 24, 147), lo ventoso (pp. 147, 163), lo frío (p. 146), lo asfixiante: proliferan las enfermedades de tórax (28), los ahogos, el asma. La tuberculosis es padecida y leída: María, La montaña mágica.

Coronel Vallejos asfixia, seca, aburre, enferma, traiciona, devora. Las conciencias desplegadas en cada capítulo son, también espacios predicados por los mismos rasgos. Tanto lo real, como lo imaginario y lo ideológico se resisten a toda actividad productiva. Son, en efecto, voces de marginados las que arman el texto.

El tiempo está determinado por los marcos de representación del cine: sólo el efecto de montaje de los distintos capítulos permite reconstruir alguna temporalidad.

El cine, en Puig, no es sólo un paradigma de evaluación e interpretación de la realidad, tampoco es sólo el fetiche de la pequeña burguesía de provincia. El cine, ya se dijo, determina el campo de la representación y le pone límites: así como una multitud de padres son expulsados del mundo narrado (el padre de Berto, el de Héctor, el de Cobito, la madre de Teté, la de Héctor), de La traición... se expulsa también al "padre" del discurso. En la época de la cultura de masas el narrador es imposible (29): ya no hay escritor, sólo escritura. La traición... es el límite exacto de la inteligibilidad dentro de una ideología literaria: el realismo. Este límite tiene su representación textual en la canibalización de las tecnologías de otras series y es a partir de este límite que puede pensarse para Hispanoamérica una literatura que dé cuenta de la totalidad social.

NOTAS

- (1) Bajtín, M. "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" en Estética de la creación verbal. México, Siglo XXI, 1982.
- (2) Especialmente a partir de Rama, Angel (ed.) Más allá del boom: literatura y mercado. Buenos Aires, Folios, 1984, Rama, A. "La tecnificación narrativa", Hispanamérica, 30 (Maryland, 1981).
- (3) Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México, Joaquín Mortiz, 1972.
- (4) cf. los artículos de Viñas, Rama y Jean Franco en Mas allá del boom... (ut supra)
- (5) Ya Borges fue especialmente sensible a la presión del cine en la década del veinte.
- (6) En "La tecnificación narrativa" (op. cit.)
- (7) cf. "Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta" en Mas allá del boom...
- (8) op. cit., p. 148.
- (9) Link, Daniel. "Fundamentos para una teoría de la representación" (inédito).
- (10) En Guerra del tiempo. Montevideo, Sandino, s/f.
- (11) Aira, C. Ema, la cautiva. Buenos Aires, Ed. de Belgrano, 1981.
- (12) cf. "La novela de educación..." (ut. supra) y Esthetique et théorie du roman. Paris, Gallimard, 1978, pp. 237-398.
- (13) Verón, E. "Semiosis de lo ideológico y del poder", Espacios, 1 (Buenos Aires, 1984).
- (14) op. cit., p. 151.
- (15) c.f Carpentier, A. Tientos y diferencias. Buenos Aires, Calicanto, 1976.
- (16) op. cit., p. 94.

- (17) Cien años de soledad y La guerra del fin del mundo, respectivamente.
- (18) en Literatura/Sociedad. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- (19) "Memoria narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas" en Mas allá del boom..., p. 129.
- (20) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus, 1982.
- (21) op. cit., p. 23
- (22) op. cit., p. 52n.
- (23) en "Epopeya y novela", Eco, 193 y 195 (Bogotá, nov. 1977), p. 37.
- (24) Auerbach, E. Mímesis. México, FCE, 1950.
- (25) op. cit., p. 19.
- (26) Cf. Muschiatti, Delfina, "Correferencialidad y desplazamiento en el discurso poético" en La metáfora. Buenos Aires, Hachette, en prensa.
- (27) Las citas remiten a la edición de Jorge Alvarez (Buenos Aires, 1968).
- (28) Cf. Panesi, Jorge. "Manuel Puig: las relaciones peligrosas", Rib, 125 (Pittsburgh, octubre-diciembre 1983).
- (29) No lo comprende así Vargas Llosa, por ejemplo, quien -según Jean Franco- "quiere salvar al 'autor' aún para la era tecnológica que prescinde fácilmente de tal noción" (op. cit., p. 125).