



ISSN 0329-1588

LA BIBLIOTECA

revista fundada por Paul Groussac

El arte de narrar *Variaciones sobre Ricardo Piglia*

Ricardo Piglia
León Rozitchner
Noé Jitrik
Juan José Saer
Tulio Halperín Donghi
José Sazbón
Ana María Barrenechea
Adriana Rodríguez Pésico
Graciela Speranza
Cristina Iglesia
Daniel Balderston
Luis Gusmán
Germán García
Hernán Ronsino
Jorge Consiglio
Carlos Bernatek
Jorge Lovisolo
María Pia López
Horacio González
Guillermo Schavelzon
Jorge Lafforgue
Martín Kohan
Luis Chitarroni
Aníbal Jarkowski
Isabel Stratta
Américo Cristófalo

15

Presidenta de la Nación Cristina Fernández de Kirchner

Ministra de Cultura Teresa Parodi

Director de la Biblioteca Nacional Horacio González

Subdirectora de la Biblioteca Nacional Elsa Barber

Dirección de Administración Roberto Arno

Dirección de Cultura Ezequiel Grimson

Dirección Técnica Bibliotecológica Elsa Rapetti

Dirección Museo del libro y de la lengua María Pia López

Coordinación Área de Publicaciones Sebastián Scolnik

Área de Publicaciones Bárbara Benítez, Yasmín Fardjoume, María Rita Fernández, Pablo Fernández, Ignacio Gago, Griselda Ibarra, Alejandro Truant, Gabriela Mocca, Horacio Nieva, Juana Orquin

Diseño Editorial Alejandro Truant

Corrección Martina Kaplan

Agradecimientos A Beba Eguía, Luisa Fernández y Adriana Rodríguez Pérsico sin quienes este número no podría siquiera haber sido imaginado. A Jorge Lafforgue y Daniel Balderston. A Juan Pablo Canala por su generosidad irrestricta.

La Biblioteca, revista fundada por Paul Groussac en 1896, es una publicación de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. ISSN N° 0329-1588
Agüero 2502, 6° piso (C 1425 EID), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tel.: (54-11) 4807-6778 | ediciones.bn@gmail.com | www.bn.gov.ar
Impresión Al Sur Producciones Gráficas S.R.L. Wenceslao Villafañe 468 (C 1160 AEJ), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4300-7767
Distribución La Periférica Distribuidora. Tel.: (54-11) 2007-4527 | perifericadistribuidora@gmail.com | www.la-periferica.com.ar
Distribuidora Sin Fin. Rincón 1407 (C 1251 ACE), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4308-1813
Distribuidora Jaqueline. Salta 781 (C 1074 AAO), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4383-5888



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

ÍNDICE

- 3 Editorial
- 7 Palabras previas
- Contornos de una obra
- 12 • **La vida en borrador.** *Por Ricardo Piglia*
- 124 • **Escritores norteamericanos.** *Por Ricardo Piglia*
- 152 • **Los libros de mi vida. Páginas de una autobiografía futura.** *Por Ricardo Piglia*
- 170 • **Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades).** *Por Ricardo Piglia*
- 190 • **Hacer del margen un lugar. Conversación entre León Rozitchner y Ricardo Piglia.** *Por Diego Sztulwark*
- Rumores vecinales: el oído de la crítica
- 220 • **En las manos de Borges el corazón de Arlt (a propósito de *Nombre falso*).** *Por Noé Jitrik*
- 228 • **Historia y novela, política y policía.** *Por Juan José Saer*
- 234 • **El presente transforma el pasado.** *Por Tulio Halperín Donghi*
- 246 • **La reflexión literaria.** *Por José Szabón*
- 264 • **Inversión del tópico del *Beatus ille* en *La ciudad ausente*.** *Por Ana María Barrenechea*
- 278 • **Las huellas del género. Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia.** *Por Adriana Rodríguez Pérsico*
- 288 • **Vida de lector.** *Por Graciela Speranza*
- 298 • **Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente*.** *Por Cristina Iglesia*
- 308 • **Piglia y el *Unabomber*: literatura y política en *El camino de Ida*.** *Por Daniel Balderston*
- 320 • **El último lector.** *Por Luis Gusmán*
- 328 • **Ricardo Piglia: la ciudad presente y ausente.** *Por Germán García*
- 340 • **Ricardo Piglia: la experiencia literaria.** *Por Hernán Ronsino*
- 344 • **Vicisitudes de un narrador.** *Por Jorge Consiglio*
- 350 • **Del juicio literario de la historia.** *Por Carlos Bernatek*
- 356 • **Piglia y el populismo. De Tokyo a Buenos Aires, un caso de Croce.** *Por Jorge Lovisolo*
- 368 • **Partes de la conjura.** *Por María Pia López*
- 372 • **Ricardo Piglia, la tenue objetividad.** *Por Horacio González*

Las Bibliotecas Nacionales: encrucijadas y destino

Las Bibliotecas Nacionales tienen funciones antiguas, provenientes de remotos tiempos de la humanidad, y responsabilidades nuevas, incluso las que todavía no conocemos, que las convierten en instituciones en peligro y a la vez peligrosas. Cada trabajador de una Biblioteca Nacional debe saber que se encuentra en el medio de un choque de tendencias que provienen de un legado mayor, y de sucesivas intervenciones de tecnologías que despiertan justicieros asombros cuando irrumpen, a la espera de envejecer con la próxima irrupción. Una Biblioteca Nacional, por otra parte, es un pequeño Estado y a la vez una de las transfiguraciones de la nación. Nuestra Biblioteca Nacional Mariano Moreno surgió en 1810 y tres años después se proponía fabricar papel, como si hoy cada Biblioteca pudiera disponer de su propia fábrica de software libre, y ser centro de irradiación de tecnologías en vez de ser una pequeña partícula de redes mayores. El peligro que corren las Bibliotecas consiste en ser menos importantes que las redes en las que participan, y crear sistemas de información reticulares que en su conectividad proliferante absorban la potencialidad empírica de las instituciones, contribuyendo a relativizar lo que tienen como misión resguardar, los vestigios impresos, manuscritos e incluso arquitectónicos que están hace siglos a la espera, en su cápsula de tiempo.

La impresión de quietud que producen es que sus sistemas de catalogación son herederos de una vieja idea de orden que en sus comienzos no estaba separada de las ya muy desarrolladas tendencias filosóficas. Los primeros sistemas de catalogación tienen vestigios aristotélicos, y luego kantianos. Filósofos renombrados fueron bibliotecarios pues allí se veía también que los modelos clasificatorios afectaban a los libros cuanto a toda materia viviente. Es solamente con el mundo moderno, y lo llamamos moderno precisamente por eso, que se separan las profesiones de su ámbito estamental, pastoral, alquímico o religioso. Se acababa, luego de un proceso de siglos, la vieja vocación del bibliotecario, que poseía algo de filósofo y algo de taumaturgo, pero la idea más arcaica de todas, la de la sacralidad del libro, era mantenida por infinidad de “sacerdotes bibliotecarios”, que estaban a la mitad de camino entre la Ilustración y la creación de una sociedad de lectores que no vieran este acto como incompatible con la fe religiosa. Nada de esto impidió que las lecturas vivieran como siempre en un ambiente público y a la vez en una circulación clandestina. Las bibliotecas no diferencian entre lecturas aceptables o inaceptables, entre lecturas públicas y lectura secretas, pero no hay ninguna biblioteca que no genere una expectativa última sobre el libro ignorado, secreto o subrepticio. Así como cada libro es portador de su misteriosa aureola, hecha por la anónima serie de los que lo leyeron antes, también existe el libro recóndito cuya existencia se extiende más allá de todo catálogo. Nunca se acierta plenamente respecto a lo que un libro posee siempre, algo más que lo que esperamos y algo escaso respecto a nuestras ilusiones.

El fundador de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, luego Biblioteca Nacional que hoy lleva su nombre, difunde una traducción prohibida de Rousseau y al mismo tiempo encarga a dos sacerdotes humanistas la función de primeros bibliotecarios. Son los primeros, quizás, en ser mencionados con ese nombre en Argentina. Uno de ellos, un formidable archivero que reúne todos los papeles vinculados a la compleja y sangrienta historia del puerto de Buenos Aires desde el siglo XVII en adelante y se convierte también en el introductor de la vacuna antivariólica. Otro, un fundador de colonias inmigratorias en las afueras de la ciudad de Buenos Aires.

Por más que tengamos la documentación suficiente como para conocer el surgimiento de las bibliotecas de la modernidad, no es fácil seguir el largo proceso por el cual de ser Bibliotecas del Imperio o del Rey se convirtieron en bibliotecas públicas y luego en bibliotecas nacionales. Hasta

que hoy, recorriendo un círculo que demoró mucho más que veinte siglos, se presenta el nuevo sentimiento de una biblioteca universal amalgamada por las redes digitales planetarias. Estas por fin suponen estar transitando el máximo nivel de preservación de la cultura, junto al máximo nivel de diseminación, de democratización y de consumación del camino hacia la biblioteca universal digital.

Sobre esta gran utopía de conectividad total deben hacerse algunas puntualizaciones políticas, culturales y profesionales. Si bien hay una extendida conciencia de que la digitalización total de todo el patrimonio de imágenes y escrituras de la humanidad es imposible, una rápida geopolítica bibliotecaria conduce el camino hacia una anexión de la bibliotecología crítica y social por pensamientos sistémicos que poseen muchos más síntomas de cautiverio intelectual que de verdadera y auténtica renovación científica y tecnológica. La conectividad, instrumental delicado y necesario, no es necesariamente sinónimo de democracia y se parece muchas veces al modelo bajo el cual fluyen las pulsiones financieras. En esta ardua discusión de la cual depende el futuro de las bibliotecas nacionales para no ser absorbidas por proyectos de privatización de la documentación general pública, hay que reconsiderar los alcances de las llamadas teorías de la información y las nociones que se postulan desde hace varias décadas como pertenecientes a una sociedad del conocimiento.

Ambas suponen un mecanismo universal de reorganización del conocimiento, otorgándole una inmediatez y temporalidad que se rige por la ilusión del tiempo real, que a pesar de tener el atractivo de una gran utopía tecnológica y de una felicidad pedagógica, en muchas de sus formas más desprevénidas afectan a los derechos de ciudadanía, por más que en sus versiones extremas se presenten como promotoras de democratizaciones culturales. Es que los tiempos de la cultura y su relación con la tecnología son reales e irreales a la vez. Es decir, precisan de la ancestral memoria bibliotecaria para ser efectivamente productivos. Hay un camino real para que las grandes coaliciones tecnológicas se conviertan en tesoros culturales y colaboren con su destino liberacionista, no con su obstrucción. Ese delgado hilo se obtiene de la madeja invencional de una nueva ética bibliotecológica.

Durante la última década en la Biblioteca Nacional se llevó a cabo un largo proceso de reconstrucción técnica, cultural y laboral, con los alcances implícitos de una revolución democrática bibliotecológica. Realizaciones que muestran que la idea de Biblioteca, con su antiquísimo nombre que no ha podido ser sustituido por el de “centro de documentación”, busca su sentido de época readquiriendo el auxilio de toda clase de teorías que, desde siempre, vienen interviniendo en el mundo bibliotecario. La primera de ellas es la teoría de la ciudadanía, que permite concebir las bibliotecas como un servicio a la comunidad de iguales, identificados por la fuerza de una idéntica posesión de saberes. La segunda es la crítica sensata pero incisiva a la teoría de la información, que es la ideología oficial de las grandes empresas de comunicación e industrialización de imágenes, también vinculada a una democracia solo concebida como un índice de conectividad, lo que a todas luces es un concepto insuficiente para definir de un modo activo a la democracia que reclaman nuestros países. No solo como una ciudadanía axiomáticamente anexada a la red, sino al revés, como una predisposición participativa, iniciática, que luego intervenga con capacidad selectiva y creativa en esas mismas redes. La función y decisiones culturales que animen la expansión de esas redes deben ser motivo de discusiones parlamentarias, culturales, intelectuales y programáticas.

Nuestro país es ámbito proliferante de bibliotecas y de algún modo fundado en íntima vecindad con una biblioteca, y de ese espíritu fundador emergen la promoción de ciencias y la adquisición de tecnologías que no olviden su secreto corazón humanístico. Esto equivale a bucear en el océano heterogéneo e histórico de nuestras bibliografías nacionales, construyéndolas con sabiduría crítica, y participar con imaginación política renovada en los debates mundiales, notablemente ahora sobre la máquina conceptual denominada digitalización, como sobre el derecho de autor. Una de las formas de la fusión entre la memoria de las sociedades previas a la revolución industrial y estas sociedades de

las grandes operaciones masivas, tanto bélicas como comunicacionales, es la creación de una nueva juridicidad mundial donde se reformula adecuadamente, entre otros, el derecho de autor. La decidida participación de nuestra Biblioteca en la Biblioteca Digital de Patrimonio Iberoamericano no está exenta de viejos y nuevos debates.

Discutir sobre la red es también discutir quiénes y cómo la administran, y cómo realizar la discusión sobre la incorporación de archivos como los del Canal de Panamá o de otras instituciones esenciales de la historia latinoamericana. Si bien esta incorporación también es novedosa e inspiradora, debe ser acompañada por lo que decidan otras instituciones de nuestro continente. Solo como ejemplos conjeturales, las bibliotecas nacionales podrían ser entes coordinadores de archivos públicos –un metarchivo– que puedan contener archivos ferroviarios y universitarios de todos los países, archivos de la cultura del petróleo (YPF, Petrobrás, PDVSA), archivos culturales y militares, Guerra de la Triple Alianza, y entrelazarse con formidables archivos de la historia latinoamericana, como el de Francisco de Miranda, que tanto nos compete, y que en gran parte se halla en la British Library. Esto debe ser acompañado por una gran discusión sobre el idioma castellano y portugués, a través de las grandes variedades con las que son hablados en nuestros países.

Asimismo debe retomarse el gran hilo de discusión sobre la profesión bibliotecaria, evitando que se convierta en apéndice de los grandes bancos de datos que crean líneas de trabajo que se promueven con ese nombre, que si bien diseminan la información, la consideran muchas veces un átomo de los mercados de conocimiento que coaccionan la singularidad cultural con el modelo de circulación de los poderes financieros. De este modo, devoran a diario las grandes tradiciones pedagógicas clásicas, a la vez que debilitan la razón popular ciudadana aunque se presentan como aptos para favorecerla. La forma de vida de la democracia y el sustento necesario de la vida en común, que es un mundo de informaciones plurales cuya fuente está en constante problematización, deben ser las palabras previas a cualquier idea que equivocadamente quiera invertir las proporciones. Existen redes tecnológicas y archivos mundiales porque debe existir la democracia viva y creadora, y no al revés, capturados por la creencia de que las formas de vida liberadas existen porque los estilos globalizantes que imperan así nos lo permiten. Un mundo universalizable bajo la paz democrática, que es una paz lúcida y de bibliotecas fructificantes, es mucho más necesario ahora. Ahora, que en muchas partes del mundo suenan tambores de guerra y amplios territorios de la historia compartida se cierran a la circulación de multitudes huérfanas peregrinantes, lo que no nos es un drama ajeno.

Nuestro fervor por expandir la información de base tecnológica diversificada es una obligación que debe justificar nuestras organizaciones internacionales, pero no al fuerte costo de aceptar sin crítica alguna los frutos más ácidos de la civilización, como si ellos fueran ya el manjar culminante de nuestras sociedades. Volver a recuperar archivos no solo es trabajar con la acumulación serial de documentos sino con una memoria quebrada y la noción de pérdida cultural, pero salirle preocupadamente al cruce a una historia que contiene gérmenes de autodestrucción, trabajo que necesita mucha de la ética del rescatista de naufragios, que debemos desarrollar. Es precisa una nueva ética bibliotecaria ante estos problemas. De este modo, nuestras bibliotecas nacionales serán parte más vibrante de la modernidad tecnológica si no se disponen a perder su espíritu iniciático, resumido en la conciencia y autoconciencia de que sostenemos este debate de un modo no diferente a cómo se procedía en la mitológica Biblioteca de Alejandría, huésped del saber y del fuego.

Hay una leyenda fundada en pequeños hechos, cada vez que ponemos o retiramos de los anaqueles un libro de y sobre Kant, un libro de y sobre Hegel, un libro de y sobre José Martí, un libro de y sobre Bolívar, un libro de o sobre Borges, un libro de o sobre Neruda, un libro de o sobre Guimarães Rosa, un libro de o sobre García Márquez, un libro de o sobre Rulfo, Mariátegui, Pessoa o Cervantes.

Libros que han explorado y recreado las fronteras vivas de nuestro idioma. Idioma que sostiene a las bibliotecas nacionales en forma tan explícita como silenciosa, tan callada como vociferante. Esas voces y silencios de distintos grados de audibilidad, piden una forma de la escucha que son la encrucijada y el destino de nuestras bibliotecas nacionales.

Horacio González
Director de la Biblioteca Nacional

Palabras previas

La revista que el lector tiene en sus manos es portadora de una doble condición: ser parte de un linaje, evidente por su nombre e implícito por sus resonancias, que va desde su creación, imaginada por Paul Groussac hasta su recuperación en la segunda época por Jorge Luis Borges. Ese recorrido abarca su estación actual que pretende participar de la experiencia contemporánea sin dejar de abonar el filo polémico que siempre la animó. Su doble condición, ser histórica y actual, da cuenta de un tiempo de “larga duración”, como la historiografía moderna ha considerado aquello que, irreductible a las coyunturas, no dejaba de actuar en ellas traficando estilos, dilemas, proyectos y sensibilidades entre las distintas épocas en las que actúa. Pero a la vez, establece sus diferencias. No solo por el hecho de intervenir en los temas y discusiones del presente, sino porque las anteriores revistas tenían el sesgo fuerte y personal de sus directores. Aquí, en este caso, es la pluralidad la que define su impronta sin por ello desmerecer ni su propuesta ni su perspectiva. *La Biblioteca*, entonces, se propone abreviar en todas las tradiciones y con todos los lenguajes reales que componen el sustrato cultural del presente.

Herederera pudorosa de la invectiva groussaquiiana y de las delicadas conjeturas borgeanas, *La Biblioteca* pretendió desde su primer número de los 15 que lleva esta tercera época, no hacer concesiones a las lenguas oficiales ni a los memoriales escolarizados; rituales burocráticos de un fatigado ejercicio recordatorio de estados e instituciones. Memoria viva, problemática y ensayística. Bajo ese cruce singular, un conjunto de escritores, noveles y consagrados, académicos y autodidactas de las más variadas procedencias, han poblado sus páginas con la única exigencia de aportar sus puntos de vista con la máxima libertad creativa y con la impronta de una generosa y comprometida gratuidad. De ese modo, implicados con la construcción de una esfera pública y democrática, el vasto y heterogéneo colectivo de personas que acudió a esta cita (algunos escritores que han participado ya no viven, y son nombres que hoy recordamos especialmente con cariño, respeto y nostalgia) no lo hizo en carácter de “representante” de alguna tradición fija e inmovible, pese a que todas ellas han sido –como lo dijimos– expresadas. Sino que, al participar de este encuentro, cada uno puso algo de sí, de índole del “exceso y la donación”, que ofrendó como reflexión, acertijo y enigma. No siempre se escribe sobre lo que se sabe, o para reafirmar lo que se conoce. Muchas veces se lo hace como una fibra interna del conocimiento, como un afán investigativo o una propensión a la reorganización de lo ya pensado. Cuando todas estas formas de la escritura participan de un proyecto, este sin duda se ve enriquecido, no por aquello de consensual que pueda tener este tiempo, sino por lo desafiante de ir más allá de nosotros mismos y ponernos en juego en la escritura.

Vivimos circunstancias en las que el exhibicionismo se afirma como mediatización de marcas y nombres. Lejos de esas evidencias, *La Biblioteca* ha buscado siempre ser parte de un desafío cada vez más imperioso: reencontrar las palabras y las cosas, aun en su necesaria e inevitable discrepancia, para que las lenguas no circulen como simples valores de cambio de un mercado global sino como parte de un pensamiento encarnado en las prácticas y los dramas de nuestra época.

Esta es una revista hecha por trabajadores de la Biblioteca Nacional. Y este hecho demuestra que puede haber una porosidad virtuosa entre el campo cultural y una institución que, lejos de encerrarse en sus clichés o sus inventarios celebratorios tipo “house organ”, está abierta a los problemas y sensibilidades del presente. A riesgo de arbitraria, *La Biblioteca* se sabe partícipe de una genealogía: la tradición revisteril argentina que ha dado memorables expedientes. *La Moda*, *Proa*, *Claridad*, *Sur*, *Contorno*, *Pasado y presente*, *La Rosa Blindada*, *Martín Fierro*, *Literal*, *Cristianismo y revolución*, *Nuevo Hombre*, *Poesía Buenos Aires*, *El Escarabajo de Oro*, *Tecné*, *Arturo*, *Madí* y un largo conjunto

de títulos forman, a menudo rivalizando entre sí, el temperamento crítico argentino. Muchas de esas revistas han sido publicadas en forma facsimilar por la editorial de la BN, lo que permitió poner en circulación estas iniciativas editoriales inhallables, y, en muchos casos, completar las colecciones ausentes en los anaqueles de la Biblioteca Nacional.

La construcción de una editora pública fue una marca de estos años. Al comienzo, muchos se preguntaron si era correcto que se invirtieran los fondos públicos en emprendimientos de estas características. Una discusión que se ha dado con intensidad. Luego de casi cuatrocientos títulos, pocos dudan de la conveniencia de esta labor. Hay también antecedentes de peso. La historia editorial del país, rica en sellos independientes, obras de traducción y edición popular abona estas perspectivas. Los nombres de Jorge Álvarez —una de las colecciones de Ediciones Biblioteca Nacional lleva su denominación— Alberto Díaz, Arnaldo Orfila Reynal, Boris Spivakow y José Aricó entre otros, nos resuenan como ecos lejanos y a la vez presentes. La posibilidad de editar títulos de buena calidad, al precio de costo, que combinen la tradición ilustrada con la difusión popular, sin establecer fronteras nítidas entre públicos lectores, obra como horizonte y fundamento de nuestro quehacer. Son libros financiados por el estado pero en modo alguno esto los hace rehenes de lenguajes estandarizados o estéticas predeterminadas. La selección de los textos que componen el catálogo, desde los literarios o sociológicos hasta las colecciones de libros infantiles, no está orientada ni por el afán de lucro ni por criterios exteriores al universo de la cultura libresca y sus innovaciones creativas. Pues esta editorial amalgama mundos y sensibilidades. La presencia del estado se combina con la sensibilidad de la crítica ensayística, la curiosidad historiográfica y científica, y fundamentalmente el empuje que viene del mundo de las editoriales independientes —cuando estas no habían sido aún consagradas como objeto de prestigio—, sin el cual esta experiencia de participación en las librerías y ferias, espacio natural de circulación del libro, y la capacidad de interactuar en estos mundos, difícilmente recombinables, podría haber existido. Libros raros y clásicos, ediciones facsimilares, cuentos infantiles, investigaciones, narrativa, ensayo y filosofía fueron poblando un catálogo abarcativo y de azarosa clasificación.

El trabajo realizado quisiera perseverar más allá de las incertezas del tiempo por venir. Decía Borges en el editorial del número 1 de *La Biblioteca* que dirigió en su segunda época:

...aspira a no ser indigna de quien la fundó, Paul Groussac, y de los tiempos arduos y valerosos en que ahora le toca vivir. Toda revista, como todo libro, es un diálogo; la suerte del que ahora iniciamos, también depende del lector, ese interlocutor silencioso.

Algo de esa intranquilidad nos recorre. Respecto a los legados, al presente, al mundo lector forjado por estos impulsos y a una experiencia histórica que debemos no dar por cancelada, pero a su vez, debemos recrear.

Este número de *La Biblioteca* ha sido consagrado a Ricardo Piglia. Porque en su figura se conjugan el escritor, el crítico y el intelectual humanista receptivo a los ecos de la historia. En él, como en otros tantos nombres de su generación, se resume un ciclo histórico al que convocamos para relanzar una nueva intuición cultural. Rescaldos de un tiempo hecho de lectores y escritores, sujetos enigmáticos e imaginarios de nuestro trabajo obstinado y de una búsqueda incesante.

Los editores

OBRAS León Rozitchner



PRÓXIMOS TÍTULOS

Retratos filosóficos
Ensoñaciones
Escritos de fin de siglo
Escritos políticos
Hegel psíquico

Contornos de una obra

La producción de una obra literaria no puede concebirse como una sucesión lineal de etapas que eslabona fases como si se tratase de los pasos lógicos de un programa preconcebido. Estas perspectivas, digamos “sucesorias”, han sido muy discutidas cuando se propuso

trazar una división tajante en la analítica de ciertos autores. En estos casos se ha hablado de un período de juventud y un momento posterior en el que se alcanza la forma definitiva. Pero toda escritura procede por sobresaltos, espasmos, sinuosidades, devenires, encuentros y recurrencias. No siempre puede pensarse que una obra ulterior recupera todas sus facetas preliminares. Pero tampoco hay una ruptura radical que soslaya las sensibilidades de una experiencia intelectual inicial. Los senderos de la escritura están forjados por conversaciones, lecturas, azarosas contingencias y un conjunto de afectos y pasiones que van delineando lo que, bajo la lupa de los comentaristas, se denomina un estilo. Pero por debajo de los textos hay una historia secreta, un susurro inaudible que nos habla del modo accidental con el que fueron cinceladas las palabras y conceptos, las historias y sus personajes. Y no nos referimos solo al refinamiento de las formas y sus cualidades expresivas, sino también a los temas e ideas que, ya cristalizados en el texto, tienen una genealogía subrepticia y problemática que se encuentra en el doblez de su trama. Toda escritura dialoga con su afuera; circunstancias y problemas que merodean y acechan la conciencia del escritor y su obra.

Ricardo Piglia dijo que se vive para escribir. La escritura no es simplemente un oficio ni el paso necesario para la consagración de un nombre. Es una necesidad, un medio a través del cual un flujo

de palabras se precipita cuando es preciso narrar aquello que no se sabe cómo fue posible que haya ocurrido. Las palabras enfrentan ese silencio que nos dejó absortos. Y cuando es así, los viejos problemas que merodean la escritura son convocados por un haz de luz. Un fulgor que los alinea estableciendo una nueva serie. Es la historia de los nudos problemáticos que enfrenta una biografía. Pequeños detalles, intuiciones, memorias recobradas, discusiones irresueltas. Hay todo un repertorio de situaciones que acompañan una vida. Pero, y especialmente en Piglia, ese archivo se nutre de un aparato de lecturas que deviene combustible para la narración. Escribir es leer y leer es criticar. Los textos de Piglia están poblados por nombres. Gombrowicz, Kafka, Hemingway, Arlt, Borges, Joyce, Conrad y Echeverría son las marcas de una literatura que también estuvo atenta a los dilemas de las filosofías que le fueron contemporáneas. El marxismo, la fenomenología, el existencialismo y el estructuralismo obran también como el fondo desde el que se recorta una escritura.

En este tramo de la revista publicamos los contornos de la obra de Piglia. Sus primeras elaboraciones críticas aparecidas en las revistas Los Libros, Nuevo Hombre, Punto de Vista, Filología. Son los problemas que lo acompañaron siempre en sus peripecias intelectuales y políticas. Pero también hay otros textos medulares: su conferencia en La Habana en la que expone su interpretación sobre Walsh, sus tempranas elaboraciones sobre los escritores norteamericanos, sus recientes recuerdos lectores y autobiográficos y la inédita conversación con su amigo, el filósofo León Rozitchner, en la que meditan sobre sus textos y las condiciones singulares desde las que han sido concebidos. Una diálogo que logra traspasar los “posicionamientos” para aventurarse a los riesgos de un presente cargado de una estremecedora inquietud reflexiva.

La vida en borrador

Por Ricardo Piglia

Las vidas intelectuales están hechas de múltiples y a veces asombrosas trayectorias. ¿Hay una coherencia original entre lo que se escribe en los comienzos y aquello que se piensa en los tramos posteriores? Difícil saberlo. Pues toda coherencia está hecha, también, de sucesiones y cambios. Si hubiera en tal caso alguna sensibilidad que perdurase como una “constante”, habría que reconocerla en sus variaciones y zigzagueos. Pues una biografía intelectual tiene, como los cambios en el pelaje, las alteraciones en los lenguajes, los tonos y las afirmaciones. Ricardo Piglia pensó estos problemas en referencia a la juventud: aquel estadio en el que toda contingencia es tolerada por ser susceptible de una reformulación posterior. Quizá la propia tarea intelectual pueda pensarse en esta clave. La ciencia, en su acepción optimista, opta por la idea de “work in progress” para dar cuenta del carácter transitorio de una obra. Pero este optimismo con el futuro descuida el hecho de que el intelectual procede, a menudo, refutándose a sí mismo.

Hemos compendiado aquí un conjunto de artículos que Piglia ha escrito en distintas revistas desde los sesenta; bosquejos de un pensamiento proliferante que no cesaba de buscar los meandros implícitos en los textos que enfrentaba como lector, al tiempo que se preguntaba por la naturaleza del trabajo del crítico en relación con el proceso social del que participaba.

Cesare Pavese¹

“...al obstáculo, la corteza que hay que romper, es esta: la soledad del hombre, la nuestra y la de los otros. En ello reside todo el nuevo estilo, la nueva leyenda. Y, con esto, nuestra felicidad”.

Cesare Pavese

Un estilo, una manera de vivir el mundo, una elección, su lucha, son un artista y su obra; allí (en esa lucha, en ese estilo, en esa elección), estará el hombre. Con él –si el hombre es un artista– todos los hombres. En Pavese, obra y vida, son la búsqueda, agotadora y lúcida, de ese encuentro con todos los hombres.

La obra de Pavese no es más que el testimonio de esa dificultad suya de inscribirse en el mundo, de encontrar a los otros. La conciencia lúcida de esa dificultad: Pavese mismo. Así, en el hombre se dan las claves de su obra, y viceversa, en una relación dialéctica y creadora: su lucidez constante, su compromiso político, su responsable y laboriosa comprensión estética, su soledad, su suicidio.

En su obra se comprende la búsqueda de ese hombre total que “*il compogno*” apenas prefigura. Toda su verdad viene de su vida. Él la testimonia y la justifica. Auténticamente, con un meditar sincero sobre la situación del hombre, asumiendo la responsabilidad y el cansancio. Comprendiendo que –profundamente– todo es un cansador oficio –de vivir, de estar solo, de amar, de crear–, porque la vida del hombre es un trabajo constante, que “*stanca*”, que debe aprenderse todos los días, sólo para los otros; un trabajo que nos modifica y modifica el mundo. Comprenderlo es dejar la adolescencia, esa edad en que todo nos asombra, en que nadamos desnudos en el río, al sol, despreocupados.

Un día, el adolescente pavesano se irá en busca del mundo. Dejará la campiña, las colinas que han hecho su cuerpo, buscando la ciudad. “Pero allí encuentra la soledad y allí la remedia con el sexo y la pasión que sirven para desarraigarlo y arrojarlo lejos del campo y ciudad, en una más trágica soledad que es el fin de la adolescencia”. Cuando retorne, todo le será ajeno. Volverá para buscar en su propio país un acuerdo con el mundo que ha perdido, volverá hacia la memoria, a buscar esa armonía de la niñez, esa amistad, esos juegos que ha olvidado para siempre. Volverá o buscar algo que se ha quedado en las cosas y los paisajes de la niñez, en los amigos que tocaban música, en la misma colina, en esas fogatas de noche contra el cielo, en los viñedos. Los paisajes estarán, pero él será un extraño.

La temática de Pavese, en alguna medida, se organiza en torno a este regreso: de *Mares del Sur* (1936: primera obra de Pavese), en que el adolescente escucha admirado el relato de las andanzas del hombre que retorna a su pueblo rico en recuerdos y sabiduría, a *La luna y las fogatas* (1950: última obra), en que el hombre maduro y solitario vuelve a su tierra a buscar a los otros y a sí mismo y se encuentra solo, narrando su extrañeza. En ese retorno concebido en dos planos (memoria y presente) y en el descubrimiento de la relación humana a partir de la incomunicación se estructuran las temáticas y el mundo de Pavese. Ese, su mundo, poblado con “figuras cuya ley interna es la soledad y que concluyen

todas (con la lógica interna de la soledad) en la locura, el embrutecimiento, el suicidio o la muerte sin heroísmo”.

En seguida, después del deslumbramiento y el dolor, la exigencia de comprender, en ese reencuentro continuo en el que viven. Reencuentro porque deben adecuarse a una situación siempre cambiante: en el confinamiento, en la cárcel, dejando la niñez o la ciudad o la adolescencia, siempre acomodándose, acostumbrándose al mundo, siempre desamoldados, como esos viajeros que duermen todas las noches en una ciudad distinta, viviendo cotidianamente la situación del desajuste, que los deja solos, extraños al mundo. Hablando con hombres a los que debe reconocer continuamente, siempre distintos, otros. Esos hombres que conocía y que vuelve –inútilmente– a buscar.

Todo ese meditar sobre la relación humana es un meditar narrativo. Pavese narra su universo, no para demostrar una tesis, sino para encontrar en su modo de decir la razón de ser de sus hombres y de sus mujeres. Construye un mundo sensible, alejado de las conceptualizaciones, y en ese mundo simple y natural están sus búsquedas, su angustia, su verdad.

El desajuste, la incomunicación, la soledad y en torno: los trabajos cansadores que comienzan al alba, las mujeres terribles y aisladas del hombre (seguras, casi masculinas), y las otras, simples y primitivas, que exasperan y no comprenden nada. Los recuerdos. Ese ir y venir entre la ciudad (el presente y la acción) y la campiña (la memoria y la contemplación), entre lo niñez y la juventud. Esos amores violentos, feroces y agresivos; esas relaciones frágiles como de viaje, al final de las cuales está siempre la soledad. Esa guerra que parece no pertenecerle (como si quemaran la casa en la que estamos de visita). El suyo es el paseo de un turista por una ciudad desconocida. Desconocida y, sin embargo, la suya.

Y todo ese meditar sobre la relación humana es un meditar narrativo. Pavese narra su universo, no para demostrar una tesis, sino para encontrar en su modo de decir la razón de ser de sus hombres y de sus mujeres. Construye un mundo sensible, alejado de las conceptualizaciones, y en ese mundo simple y natural están sus búsquedas, su angustia, su verdad.

Narrar es construir un destino, es legislar una desgracia, engendrar una posibilidad. Estructurar un mundo que, en Pavese, se rige por “la lógica infernal de la soledad”. En él, el estilo “es un modo de entender la vida, no de imaginar sino de conocer: conocer qué somos en realidad”. En Pavese (como en Hemingway) ese estilo es la trama y la acción.

Su obra nos revela los pautas de su estilo: el ritmo interno de la narración; la posibilidad de narrar el pensamiento; ese “volver a llevar las palabras a la sólida y desnuda limpieza de cuando el hombre las creaba para servirse de ellas”; la atmósfera narrativa de la que todo forma parte: los hombres, la nostalgia del mar, el sol, esos dramas privados y terribles, el confinamiento. Todo, contado por un observador que vive, indiferente, la acción. Sus relatos son historias de un contemplador que observa acaecer cosas más grandes que él. Y con la “viril objetividad” de su relato va construyendo un clima detrás del cual viven los hombres, como en esas siestas de verano en que todo está callado y lleno de luz, adormecido por el sol; y sentimos el día a través del calor. Una atmósfera que desplaza la clásica trama, que no se preocupa por “crear personajes” (“los personajes son, para mí, un medio, no un fin”), en la que una colina o un bar son tan significativos, a veces, como un hombre una mujer.



el ESCARABAJO de Oro

di tu palabra, y rómpete — NIETZSCHE

AÑO IV — N° 17

ABRIL DE 1963

\$ 35.-



"LA HERENCIA"
de Ricardo Alventosa.

SUMARIO

N° 17

Ultimo reportaje a **FAULKNER** • dos poetas suecos: **LAGERVIRST** Y **BO BERGMAN** • **EL BOCHA, LE DICEN**, cuento de **V. BATTISTA** • **CESARE PAVESE**, por **R. PIGLIA** • **GRILLOMETRO DE HONOR CINE 1962** • **GRIGORI CHUJRAI** • **LA FIESTA**, cuento de **E. BARQUIN** • **OTRA HISTORIA MAS BIEN NEGRA**: a propósito de "LA HERENCIA", de **ALVENTOSA**. opinan: **E. SABATO**, **MARTINEZ SUAREZ**, **S. SAMMARITANO**, **TORRE NILSSON**, von **STENBERG** y **MINELLI** • en torno a **DAR LA CARA**, por **L. HEKER** • **MARLENE**, cuento de **A. LAGUNAS** con ilustraciones de **NAPOLEON** • poema de **M. COVIAN** • el ojo de la calavera • **GRILLERIAS** • **EDITORIAL**.

En la opresión de la cárcel, en la Sicilia seca y antigua del confinamiento, en el Piamonte con sus colinas amarillas, en la ciudad –Turín o Roma– con las noches y los bares y las calles desiertas, viven sus hombres. Detrás de esos sitios –como si los lugares estuvieran situados en primer plano y a través de ellos se viera todo– suceden bruscamente los dramas que quiebran el fluir casi monótono: la guerra, los bombardeos de *La casa en la colina*; las luchas políticas en *El compañero*: la iniciación sexual en *El hermoso verano*; la muerte de Gisella (herida en el cuello con una horquilla por su hermano) en *Allá en tu aldea*; el suicidio de Rossetta en *Entre mujeres solas*; el hombre que mata a su familia, incendia su casa y se suicida en *La luna y las fogatas*.

Sus historias (casi todas en primera persona) parecen contadas –sobre todo el admirable *Allá en tu aldea*– por alguien muy anciano que se divierte detallando, que se divierte –con su antigua sabiduría de viejo piamontés– sugiriendo, atrayendo, engañando. Y todo parece estar detrás del relato, todo parece insignificante en ese transcurrir cotidiano, sin importancia, pero con una tensión interna, casi sobreentendida (como un combate de ingenio entre campesinos astutos, intuitivos, sutiles), que es el tono del relato; como si se intuyera –como si el viejo lo dejara vislumbrar– que algo está pasando en medio de la historia.

Algunos no resisten solos esa búsqueda. Son los que viven, hasta el final y sobre sí, todos los conflictos. Para ellos, hay días en que ser hombres es lo más difícil, días en que todo es inhumano y riesgoso, en que estamos solos. Esas son los días que eligen los hombres como Pavese para desfallecer y abandonar.

Un estilo, una manera de narrar que –por sí misma, en cuanto manera de narrar– permite comprender (conocer) al hombre que narra. Ese intelectual lírico y sentimental que se pasea, melancólico, con los manos a la espalda, por las colinas alumbradas, junto a las viñas de su niñez, solo y dialogando pausadamente, casi callado, oyendo, con “hombres de pueblo, obreros, cosechadores, prostitutas, presos, muchachos”. Es el escritor que “pie en tierra –como dice José Ma. Costellet– ha mezclado su vida con la de los demás hombres. Uno más, ha empezado a vivir la cotidiana y vulgar existencia, hasta que, un buen día, decide relatarnos una historia que será la suya”.

A partir “del drama del hombre en su ambiente”, Pavese nos recrea su mundo: seco, monocorde, coloquial en *Allá en tu aldea* o *El hermoso verano*; rítmico, cadencioso, en *Trabajar cansa* o *La luna y las fogatas* (como Whitman, Pavese no diferencia prosa de poesía). Un mundo y una obra que no son, profundamente, sino el drama del hombre buscando un lugar en la vida, buscando a los demás, comprendiendo que “el único misterio verdaderamente intolerable es el contraste de las voluntades”.

Algunos no resisten solos esa búsqueda. Son los que viven, hasta el final y sobre sí, todos los conflictos. Para ellos, hay días en que ser hombres es lo más difícil, días en que todo es inhumano y riesgoso, en que estamos solos. Esas son los días que eligen los hombres como Pavese para desfallecer y abandonar. Como lo dijo de sus personajes, un día, él, no resistió: “lo que tememos más secretamente, siempre ocurre”, escribió el último día de su vida. Y después: “Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más”. No escribir más era uno de los límites de este hombre que comprendía aquello de Sartre: “escribir es la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo”. De este hombre que entendió que “todo

el problema de la vida es pues este: ¿cómo romper nuestra propia soledad, cómo comunicarnos con los otros?”.

Había dicho: “es hermoso escribir porque reúne las dos alegrías, hablar uno solo y hablarle a una multitud”. No escribir más era, para él, inaguantable; pero dejaba de escribir porque todo era inaguantable. No resistió. “Como Cortés, me he quemado las naves. No sé si encontraré el tesoro de Moctezuma, pero sé que sobre el altiplano de Tenochtitlan se hacen sacrificios humanos”, dijo en su última carta. Y se mató.

Su lucidez y su soledad: su suicidio pudoroso. Los hombres como él no se matan por algo o por nada, sino por todo. Condenarlos, nos excede. Alguien lo dijo para Hemingway: “bastante tiene un hombre con su muerte para que además le prediquemos moral”.

Algunos hombres no resisten, y eso también enseña.

NOTAS

1. Revista *El escarabajo de oro* N° 17, abril de 1963.



Viviendo en borrador¹

Sucede con la juventud lo mismo que con ciertas mujeres: cuando uno quiere definir las es porque ya no las tiene. En seguida la nostalgia enturbia las ideas y se termina por añorar hasta las desventuras.

Se entra en la juventud un poco fatalmente y a desgano, cargado de presagios y recomendaciones. En 1956 yo tenía quince años, había caído Perón; criado en un hogar peronista yo vivía el éxtasis de la clase media como una catástrofe; en el rostro torvo de mi padre aprendía a conocer las primeras desdichas sociales. Son tantos los encargos, que cuando uno entra por fin en este puente incierto no puede menos que sufrir un desengaño: la juventud parece ser algo que los demás viven en uno, ciertas sonrisas, una mezcla de conmiseración y envidia. A cada rato se nos recuerda que somos jóvenes, que en esta edad nada es definitivo, que somos felices. Se nos permite todo: en el fondo se nos niega todo, pero uno tarda en darse cuenta y para muchos esta irresponsabilidad más que una trampa es una fiesta. Mientras tanto, día tras día, se nos repite que tenemos “la vida por delante”, es decir, que nuestros actos son relativos, están “preñados” de futuro, siempre a tiempo de ser rectificadas porque nada es definitivo en este aprendizaje, todas las elecciones, contingentes; los errores, trampolines hacia un futuro inevitable. Se tiene a ratos la sensación de estar viviendo en borrador, o en una de esas pruebas absurdas que les toman a los aspirantes a actores a los que se filma con una cámara vacía: uno se mueve y habla pero es una ficción.

Como se tiene veinte años, y a esa edad no parece posible elegir otra vida, se acaba por aceptar que ser joven es una delicia; después, hay que cumplir todo los ritos: se entra en la Universidad, se abandona la casa de los padres. Todos los meses se recibe un cheque que relativiza este “abandono”, pero, tarde o temprano, se aprende a soslayarlo y al final parece un hecho natural como la lluvia, como la primavera; una vez cada tanto llega una cartulina color rosa y hay que llegarse al Banco, allí (mágicamente) se recibe dinero, a cambio del futuro. Para hablar con palabras un poco duras: se acepta ser un mantenido a cambio del futuro. En definitiva se acepta oficializar las prórrogas, se acepta vivir entre paréntesis, todo es provisorio, los actos siguen catapultados hacia el porvenir, se flota en el vacío y nadie es responsable.

El ejemplo más claro de este vacío que ahoga todos los actos y los convierte en comedias huecas es la política universitaria. Como se nos ha dicho que la juventud es la edad de los buenos sentimientos y ya que (como decía Paul Nizam) uno no se “siente acicateado por la deprimente necesidad de ganarse el pan inmediatamente” se puede hacer, también de la política, un juego: se elige estar de un lado o de otro, no por necesidad, sino por generosidad, esa otra dulce máscara de la juventud.

Como no se arriesga nada, las elecciones son casuales y se puede estar de un lado o de otro; inevitablemente se termina por no estar en ningún lado. Mejor dicho por estar donde siempre se ha estado, sin moverse un centímetro, sin haber cambiado, como si la política fuera, no una práctica que nos transforma y

Parece estéril “juzgar” a la juventud porque no se “elige” ser joven, pero es necesario cuestionar a la juventud en tanto disfraz que soslaya el origen de clase. Porque la “juventud” es una prórroga a la que únicamente tenemos acceso los hijos de la burguesía.

modifica el mundo, sino un espejo en el que se reconocen los rostros y los gestos. No es casual que el movimiento estudiantil haya enfrentado a la clase obrera en todas las circunstancias históricas en las que tuvo que definirse concretamente, en las que fue necesario elegir en el interior de una situación histórica concreta, más allá de las buenas intenciones: en 1930, contra Irigoyen; en 1945, con la Unión Democrática; en 1955, con la Libertadora. Desde 1918 venían augurando la “unidad obrero-estudiantil”, una idílica manifestación jubilosa, conducida por los estudiantes, en la que, tomados de la mano, obreros educados y respetuosos, marchan junto a los ilustrados entonando la “Internacional” y el “Himno”. Desde las ventanas llueven flores, el viento agita las banderas. Cuando la clase obrera real aparece en la calle cantando “Los muchachos peronistas”, las imágenes se distorsionan, la realidad es una trampa, el proletario al que habían estado educando durante años se ha esfumado, en su lugar encuentran una clase obrera concreta, que extrae valores y símbolos de sí mismo.

Siempre se puede recriminar la realidad e interpretar la política con las mismas categorías que se usan en las relaciones personales hemos sido “engañados”, “traicionados”, “desilusionados”. Para tranquilizarnos nos queda el camino de la vida interior: cambiarnos a nosotros mismos, dejar el mundo como está.

Se me dirá que he ido demasiado lejos, que detrás de todo esto hay algo más que errores juveniles. Estoy de acuerdo, pero he llegado hasta estos límites

voluntariamente. Parece estéril “juzgar” a la juventud porque no se “elige” ser joven, pero es necesario cuestionar a la juventud en tanto disfraz que soslaya el origen de clase. Porque la “juventud” es una prórroga a la que únicamente tenemos acceso los hijos de la burguesía. “Los obreros –ha escrito J. P. Sartre– pasan directamente de la adolescencia a ser hombres”. Por eso, hoy y aquí, “definir” a la juventud supone negarla aunque se tengan 20 años, porque aceptar esa máscara es colaborar con la mistificación y postergar las decisiones. Por eso, en la Argentina, en 1967 ser joven supone repudiar esa edad irresponsable en la que se aprenden (delicadamente) las reglas del juego.

NOTAS

1. *Revista Extra*, junio de 1967.



Heller: La carcajada liberal¹

“Todo confirma la impresión (escribía el novelista Bruce Jay Friedman) de que Norteamérica está atrapada en una nueva cadena de locura a lo Jack Ruby, y que se generaliza un nuevo comportamiento que necesita un nuevo estilo de novela: cada uno de nosotros tiene un pie en el manicomio”. A partir de la década del 60 la mejor literatura norteamericana nace en función de ese “nuevo estilo de novela”: Thomas Pynchon, William Burroughs, John Barth, J. P. Donleavy, Joseph Heller y el mismo Friedman entre otros, han comenzado a recrear, a través del absurdo y de la sátira macabra, la atmósfera grotesca de la Gran Pesadilla Americana. Conectados a una rica tradición nacional² parten de los procedimientos de la novela cómica para intentar una apertura hacia la narrativa de vanguardia. Dispersión onírica, escritura surrealista, pasaje del énfasis patético a la sátira y el grotesco, utilización de la parodia y del *nonsense*, son algunas de las cualidades que permiten enlazar a un grupo de obras que están hoy, sin duda, mucho más adelante que las melancólicas piruetas de la nueva novela francesa o que la exitosa vertiente “tropical” de la narrativa latinoamericana de los Asturias, Carpentier y García Márquez. *Trampa 22* es un excelente ejemplo de esta escritura cómica que busca recuperar el espesor de una realidad amorfa y obsesiva, cuyo “clima psíquico” (como lo llama Heller) es una comedia del absurdo.

Trabajando simbólicamente la tensión entre Autoritarismo y Razón Privada, Heller narra la epopeya de la desintegración de una conciencia y hace de la locura el único “tema” de *Trampa 22*. A partir de un escuadrón de aviadores norteamericanos destacados en una isla cerca de Italia durante la Segunda Guerra, construye una pesadilla delirante, un mundo arbitrario y claustrofóbico en el que las únicas salidas son la sinrazón o la obediencia. Al negarse a admitir el silogismo que confunde racionalidad con disciplina, Yossarian, el protagonista,

“ha decidido volverse loco”. Su locura no es otra cosa que la adhesión a una lógica que está del otro lado de la guerra, una defensa ciega de su individualidad: —Están tratando de asesinarme —le dijo Yossarian con calma—. —Nadie está tratando de asesinarte —exclamó Clevinger, tajante—. —Entonces ¿por qué me tirotean? —Tirotean a todo el mundo. Tratan de asesinar a todo el mundo. —Bueno ¿y dónde está la diferencia?

Paranoico, agresivo, la “enfermedad” de Yossarian es un intento de restaurar el orden: todos sus gestos traducen la nostalgia de una Razón Perdida en el vértigo de la historia. Como Nick Adams, como Quentin Compson, como Holden Caulfield, Yossarian es un joven *Hamlet*: “indeciso, desventurado, desilusionado, indisciplinado, mal ajustado, inmaduro”. Sin pasado, sin otro espesor que el de sus actos, puesto en situación desde el comienzo, lleva su inteligencia hasta los límites: es un racionalista y su delirio es la protesta de un pensamiento largamente adiestrado. Por eso, calcula rigurosamente sus movimientos y, al fin, cuando decide negarse a seguir volando es consciente de las consecuencias y los riesgos de ese intento de hacerlos “entrar en (su) razón”. De vez en cuando, sin embargo, se descuida, lleva demasiado lejos su representación y se deja ganar por el delirio general: entonces se desnuda, se trepa a un árbol y desde allí filosofa,

se entristece. “Morir o no morir, he ahí el dilema”, susurra.

Carece de ironía, más bien es lúgubre, levemente ridículo. Un Buster Keaton solemne y melancólico perdido dentro de un film de los Hermanos Marx. La increíble eficacia cómica del texto no viene de él: nace de la complicidad entre el lector y el personaje más enigmático y absorbente de toda la novela: el Narrador.

Detrás de la vertiginosa sucesión de personajes, que giran, luchan y se agreden hablando todos a la vez, se vislumbra una presencia ambigua: voz sin cuerpo, ciegamente encadenada a la acción, convierte el caos en un relato. Cautelosa, omnisciente, durante páginas y páginas se obstina en demostrar que está dispuesta a decirlo todo: persigue por los recovecos del texto a Yossarian, a Naterly el “recién nacido”, al mayor Mayor Mayor, al oscuro capitán Black, los reúne, los amontona, los hace callar. Los acontecimientos se deslizan con tal velocidad que para instalar un

orden el relato salta de un lado a otro, se repliega, gira sobre sí mismo y acaba por quebrar la superficie misma del texto³ haciendo de la escritura un espacio absoluto dentro del cual se desenvuelve y se agota toda la lógica de la narración. Escrita en tercera persona, construida sobre círculos concéntricos que dibujan una textura que (como acertaba Norman Mailer) “nos recuerdan un cuadro de Jackson Pollok”, sin duda esa euforia de la “narratividad” es el procedimiento más cómico del libro. De todos modos no es el Narrador sino el idioma quien se pliega al delirio: ruptura del espacio del texto, juego de palabras, chistes absurdos, discursos, interrogatorios: sobre el escenario del lenguaje se despliega la comedia de una racionalidad. Llevando hasta el límite esta autonomía textual, Heller hace

Dispersión onírica, escritura surrealista, pasaje del énfasis patético a la sátira y el grotesco, utilización de la parodia y del nonsense, son algunas de las cualidades que permiten enlazar a un grupo de obras que están hoy, sin duda, mucho más adelante que las melancólicas piruetas de la nueva novela francesa o que la exitosa vertiente “tropical” de la narrativa latinoamericana de los Asturias, Carpentier y García Márquez.

de la Historia una trampa fechando la novela en un contexto preciso, pero falso: al instalar en 1945 la atmósfera (y ciertos datos) del macartismo, el texto pierde “verdad” histórica en beneficio de una realidad mítica, simbólica. Este procedimiento es uno de los hallazgos más felices de toda la novela: al fortalecer la irrealidad alegórica, convierte a esta guerra “que los oficiales americanos hacen entre sí”, en un espacio fuera del tiempo. Metáfora grotesca de la sociedad norteamericana donde se despliegan y conviven todas las tendencias “negativas” y autodestructivas del sistema. Ubicado en este *Inferno*⁴ antidemocrático, Yossarian vive la nostalgia del *New Deal*: privado de historia, perdido en la opacidad del presente, es un expulsado del paraíso: su “locura” es un regreso a esa infancia feliz donde la Libertad estaba garantizada y los norteamericanos progresaban hacia el Bien y la Verdad. Cuando los oficiales, hacia el final, le ofrecen un pacto, garantizándole la vuelta “a casa” a cambio de la abdicación de sus principios, Yossarian vuelve a enfrentarse con esa perversa “lógica inmoral” que lo ha obligado a refugiarse en el **delirio**, Conflicto de conciencia que recupera y sintetiza la tensión entre Obediencia y Razón que estructura la novela, la desertión de Yossarian es, como su locura, un abandono, el triunfo de una racionalidad esquizofrénica. Como su locura, es un suicidio postergado.

Kennediano *avant la lettre*, su rebelión contra las arbitrariedades y la injusticia, su crítica a la inmoralidad, son una ratificación de su confianza en el Sistema. Es otro Joven Héroe Americano y al huir, se reencuentra con una larga serie de “fugitivos” que va desde Huck Finn hasta Henderson, el rey de la lluvia. A diferencia de todos los demás, el Viaje de Yossarian es un “triunfo moral”, una confirmación del humanismo liberal que hace de él, antes que un desertor, un hijo pródigo.

A partir de un anarquismo antiautoritario y de una consciente elaboración de las conquistas formales de la vanguardia⁵ Heller lleva hasta el límite las posibilidades de la novela liberal, de caudalosa tradición en la literatura norteamericana. Un final conformista, cierta reiteración de procedimientos y un manejo a veces exterior de los juegos verbales, no alcanzan a desmejorar un texto que está, sin duda, entre las cuatro o cinco novelas más importantes publicadas en Estados Unidos en los últimos diez años.

Heller hace de la Historia una trampa fechando la novela en un contexto preciso, pero falso: al instalar en 1945 la atmósfera (y ciertos datos) del macartismo, el texto pierde “verdad” histórica en beneficio de una realidad mítica, simbólica. Este procedimiento es uno de los hallazgos más felices de toda la novela: al fortalecer la irrealidad alegórica, convierte.

NOTAS

1. Revista *Los Libros*, Nº 1, julio 1969. Acerca de *Trampa 22* de Joseph Heller.
2. Que habría que rastrear en Mark Twain, en Ambrose Bierce, en Ring Lardner, en la obra admirable de Nathaniel West para llegar incluso al *Faulkner* de la saga cómica de los Snopes.
3. Desde el diálogo entre un personaje y un texto:
“Requiere mucho talento no ganar dinero —escribió el coronel Cargill—. Desígnenme un poeta, un gran poeta que gane dinero.
—T. S. Eliot —exclamó el soldado de primera clase W. desde su piedad en el cuartel general de la 27a. Fuerza Aérea y colgó rápido el auricular—”.

Hasta Regar (como señal Heller) a “transcripciones abruptas y niveles múltiples: incluso cinco situaciones diferentes en una misma frase”. Estas rupturas del espacio del texto son comunes en una escritura hecha de saltos al vacío que alteran los acuerdos mismos sobre los que se funda el relato.

4. Ver el excelente capítulo “*La ciudad eterna*”, quizás lo mejor del libro, en el que un paseo de Yossarian por Roma se convierte en una parábola dantesca del mundo moderno.

5. Entre otras, el ritmo irónico y feroz de una prosa con resonancias de Céline y de Beckett; el efecto instantáneo y directo del *cómic*; y (como señala con justeza Umberto Eco en una rápida e inteligente alusión a la novela, en *Apocalittice e integrati*) “la amplificación” grotesca típica de cierto Joyce (el del capítulo de Cíclope en Ulises).



Clase media: cuerpo y destino¹ **(Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)**

“... su imagen reflejada en la superficie de las aguas le irrita: su tórax hundido, los brazos flacos, la espalda un tanto corva. Se detesta.”
Composición de José L. Casals, Toto.

Juego de espejos, caja china, esa frase encierra toda la novela: “yo (quiere decir Toto) soy el que me miro mirame mi cuerpo”. Conciencia de un cuerpo detestado, máscara narrativa para distanciar ese descubrimiento: Toto, por primera vez en el relato, habla de sí mismo en tercera persona. Para llegar a esa objetivación hay que cruzar 275 páginas: sin embargo, desde el comienzo, toda la novela no hace otra cosa que dar vueltas alrededor de esa fractura. No hay otra “historia” que la descripción minuciosa de ese repudio, de ese despegamiento. No hay otro “tema” que la demostración de que esa alteridad es el producto de relaciones concretas, el resultado de lo que Sartre (hablando de la infancia de Flaubert) llamaba “la violencia del adiestramiento”.

No es casual que el libro se abra con una narración coral: los familiares, los “vecinos” son los voceros de una conciencia colectiva; de salida instalan sus obsesiones, que serán las obsesiones del protagonista. Conversan, se interrumpen, se mueven, apenas se comprende quiénes son: algunas frases, sin embargo, se repiten, se recortan entre esas voces persistentes, confusas: “qué ganas tengo de ver al nenito” (p. 15), “queremos ver al nenito” (p. 16), “tengo unas ganas de ver al nenito” (p. 18). El nenito es Toto, acaba de nacer (estamos en 1933): ellos lo *esperan*. En el capítulo II el padre repetirá obsesivamente: “vestido lindo” (p. 24) “peinalo bien lindo” (p. 26) “qué lindo lo peinaste” (p. 29). Es un ritual, una preparación: hasta el final no habrá otra “anécdota” que la descripción de las consecuencias del choque entre esas conciencias ávidas y ese objeto decorado, “lindo”. Se nos escamotea la experiencia propiamente dicha (entre el capítulo II y el III transcurren seis años): nos quedan los resultados. Las primeras palabras de Toto al salir de ese “encuentro” y entrar en la novela son para describir “tres muñequitos” (ver p. 31). Basta retener algunos detalles de esa descripción: los muñecos son “duros”, “no se comen”, los hombres visten ropas de mujer. Toto

está hablando de su cuerpo, del modo como quiere ser visto, de la experiencia de su cuerpo en el mundo. En ese momento, a los seis años, es “inocente”. Obviamente, la suya es una inocencia de mala fe: ya sabe todo de sí mismo. Su ingenuidad es un olvido, un rechazo del conocimiento: “... y empezó a explicarme qué querían decir óvulos y genitales y yo ‘sí’ y *no entendía nada porque, me puse a pensar en otra cosa a propósito*, que me explotaba la cabeza de hacer tanta fuerza para pensar en otra cosa” (p. 76, subrayo yo). Es evidente que ya sabe distinguir las verdades “inocentes”, de las otras: ha aprendido a evadirse, a “no entender”. Como todas, esa censura es contingente, las seguridades de la razón nunca solucionan los problemas de la existencia: en sus necesidades, en sus deseos, Toto vive la condena de tener un cuerpo, es decir, un sexo, una sexualidad, un cuerpo para los otros. Por debajo de sus olvidos, de su “inocencia”, en el espacio de su cuerpo se le cruzan las verdades del mundo, los terrores: “...los pelos del chico le van comiendo todo el traste, y después la barriga y el corazón y las orejas y poco a poco se la come toda y está perdida, *no se ve nunca más*” (p. 44). Ser comido, perder el cuerpo, no ser visto nunca más. Si el sexo es vivido como amputación y pérdida, ya no se trata de “olvidar”, sino de *no tener* un cuerpo en el que sufrir el sexo. Repudio, negación que termina por ser una metamorfosis. Veamos una cualquiera de esas transformaciones.

Escondido en la oscuridad, (p. 100) Toto asiste a un juego sexual. La experiencia lo toma de sorpresa. No puede huir, su cuerpo lo traiciona, se le impone: “me dieron ganas de oír más”. Censuradas, repudiadas esas “ganas” se convierten en asco, en “repugnancia”: “me vino de golpe la gana de repetir la torta repugnante de mucha manteca y vino la gana de oír también de golpe”. Deseo y náusea, tentación, represión: este vaivén dura segundos, le da vértigo encuentro y rechazo de la sexualidad, momento clave, sintetiza la dialéctica del libro: olvidar un cuerpo, recuperarlo en sus deseos. Todas las respuestas llevan a la misma encrucijada: enrollarse en la conciencia, ser un espíritu, o ser uno de esos “muñecos duros que no se comen”. Ser un alma pura o ser otro. Mejor: ser el alma *de* otro.² Cada vez que su cuerpo negado, “muerto”, reviva en la carnalidad de sus deseos no habrá mejor refugio que esconderse en otro, ser visto como si uno fuera el otro. Esa búsqueda es una pérdida de sí mismo, un modo de extraviarse en la contemplación fascinada de un cuerpo ajeno, ausente.

A los nueve años Toto ha elegido enmascararse: esta evasión confirma su destino. A partir de ahora *sabe*, mejor dicho: no puede negar que sabe. Disfrazado, olvidado, ese conocimiento es una premonición: toda su vida no será otra cosa que el intento de realizar en lo concreto ese espejismo. Búsqueda de otro en el que refugiarse, de otro en el cual ser: este “descubrimiento”, que modifica su vida, provoca la quiebra más significativa en el nivel estructural del relato. A partir del capítulo quinto, Toto “se va” de la novela. Su conciencia deja de narrar (se). Cuando reaparezca (en un texto clave: la composición del capítulo trece) habrá perdido su identidad, se llamará José Casals, hablará de sí mismo en tercera persona. Nosotros podemos descubrirlo entre esa maraña de palabras que lo esconden, pero él se habrá perdido (por fin) para sí mismo.

El otro camino de esa fuga se da fuera de la escritura, “en la realidad” de su vida: desde la escena en la que no puede (quiere) orinar (ver p. 33), pasando por sus

resistencias a nadar, a andar en bicicleta, lo que hace es negarse a usar, a *vivir* su cuerpo: la conclusión es la “independencia” de un cuerpo que actúa solo y termina siendo extraño, incomprensible, el cuerpo de otro, “¿por qué te dejaste pegar? papá; ¿por qué se dejó pegar? mamá; ¿por qué me dejé pegar mamá?”.

Se entiende, al mismo tiempo, la teatralidad de sus reacciones en los momentos decisivos: encuentra en esas comedias apasionadas que se representa a sí mismo, un modo de vivirse desde afuera, en el momento congelado del gesto teatral: alcanza lo que siempre buscó: ser un espejo, verse, mirar su cuerpo detenido en un ademán elegante, espiritual.

Desdichadamente esas representaciones son fugaces: los verdaderos espectadores se niegan a aceptarlas. Quien lo arranca del éxtasis es casi siempre Héctor: antítesis, mirada negadora, lo arrastra a la realidad, lo arrincona en los límites de su cuerpo (“petizo”, “enano”). Lo define no por lo que Toto representa, por lo que quiere ser, sino por lo que es para los otros. Al mismo tiempo³ en el relato, Toto existe (desde el capítulo sexto) únicamente por los otros, por lo que el resto de los personajes dicen, piensan o escriben sobre él. Estos testigos implacables confirman lo que Toto se niega a narrar, a decirse: está atrapado por la realidad, es cada vez menos un espectador. Ya no juega (p. 42), escucha (p. 100) o mira (p. 175), ahora es perseguido (p. 184) acosado (p. 215) acorralado (p. 230). Su única defensa es negarse a aceptar la experiencia vivida: objetiva, se distancia, habla de sí mismo como si se trata de otro. El límite de esta esquizofrenia es un ambiguo relato en el que Toto cuenta su (seguramente imaginaria) iniciación sexual: “la está tocando y no la está tocando, porque apoya las yemas de sus dedos contra la carne de la sirvienta y no siente el tacto, como si sus dedos fueran de aire. Entonces saca un fósforo y lo acerca encendido al dedo índice para ver si siente algo y se quema y grita de dolor” (p. 300). Niega su cuerpo, o mejor, niega su cuerpo para el sexo. Y al mismo tiempo se desdobra, hay dos conciencias simultáneamente: la primera se relaciona con su cuerpo vivido como ajeno, y la segunda con la primera. Hablo y me oigo hablar, miro y sé que me miro: se espía, se juzga, se compara. El paso siguiente es previsible y cierra la novela: Toto muestra una fotografía, alguien pregunta por el “muchacho rubio”. Y Toto explicita al final lo que ha sabido siempre, a los dieciséis años lo que está viviendo desde que tiene seis: “me da vergüenza decirte, pero resulta que es el más buen mozo del colegio y una chica me dijo que yo me parecía a él, y que al llegar al quinto año *voy a ser como él*” (p. 315). Ahogado, acorralado, termina por aceptar que su fuga es una búsqueda. Este descubrimiento, define su vida: *Ascensión*, espiritualización, búsqueda de ese Otro en el que refugiarse. *Caida* en la sexualidad, reencuentro de su cuerpo en el cuerpo de los otros. La narración respira en cada situación ese trayecto vertical y, al mismo tiempo, lo despliega horizontalmente, lo convierte en camino, en “línea argumental”, en el único *espacio* real de toda la novela. Por otra parte, ese movimiento es una pausa: todo ha pasado, todo está por pasar. Se vive un instante que dura quince años, una situación única que está al comienzo y en todos lados: no se cuenta una historia, se describe un destino... Aislado, incomunicado de su propia experiencia, Toto no sabe nada porque sabe demasiado. Ese conocimiento censurado es un olvido, un asesinato del recuerdo: viviendo en la ilusión, en lo imaginario, flotando en el

vacío, privado del deseo que lo rodeaba de futuro, cae en el abismo del presente. Esa inmanencia organiza la estructura temporal: no hay “duración” narrativa, hay saltos hacia momentos distintos de conciencia. Tiempo mítico, tiempo interior: no hay pasado ni futuro, todo es presente, obsesión. La experiencia es una sola, siempre la misma y la única temporalidad viene de afuera: los nombres, los lugares y las fechas que encabezan los capítulos⁴ interrumpen, ordenan la inmovilidad mítica, establecen una cronología. Instalan una especie de relato independiente, que camina fuera del texto y retoma la narración en su totalidad para vincularla con un tiempo que es el de los hechos. Esa voz neutra, exterior a las formas visibles de la narración (monólogos, diarios, cartas, etc.) indica las referencias circunstanciales: es la voz del Narrador que organiza la lectura y la sitúa. Se trata, sin duda, del mismo Toto: solo en él coexisten esos dos “tiempos”, porque él vive en dos planos (experiencia, narración) la temporalidad de su autobiografía. Únicamente Toto puede transformar esos cuadros estáticos en un relato. Y a la vez, siendo Toto el narrador, se explica que esa cronología rigurosa se vea, en el final, violentada por la experiencia y se desbarate. Ese salto que sepulta el futuro en el pasado, envuelve en un círculo toda la novela, destruyendo cualquier ilusión de continuidad narrativa: el tiempo fechado se quiebra y retrocede, la historia se cierra en el comienzo. Único momento con temporalidad propia, ese final está al comienzo porque es, al mismo tiempo, el principio y el fin: encuentro con el padre, descubrimiento de la identidad de ese Otro al que se busca desde siempre. Y a la vez, encuentro con el origen y las razones de esa búsqueda, contexto, definición del escenario en el que se realizará el aprendizaje. Porque si el tema de esa carta (escrita y destruida por Berto en 1933, que reaparece en 1948) es el destino pensado para Toto por su padre: el “tema” de la novela es la traición de ese proyecto. Destino y traición que se definen al final pero que se muestran en todos lados: en los miedos de Toto, en los furios de Berto, en la doble complicidad de Mita (la madre). Lo que hace la carta es sintetizar (significa, digamos) lo que el texto alude en sus trescientas páginas. Y al mismo tiempo, ilumina el verdadero sentido, el significado último de esta novela: porque lo que se narra, en última instancia, es el vértigo de pertenecer a la clase media: los riesgos de vivir en una clase sin apoyo en la estructura real, el vacío de asumir una condición social fundada no en lo que se tiene o en lo que se hace, sino en lo que se aparenta. La reputación, entonces, (“me cortarían una mano para no pasar vergüenza”, Berto, (ver p. 68) es el máximo nivel de conciencia posible, el fundamento sobre el que se asienta la ilusión de un Ascenso (a la clase “alta”) y se combate el terror a una Caída (en la clase “baja”). Este modo de estar en el mundo, de *sostenerse* en la realidad, aparece referido a un doble código, a dos ejes sobre los que gira toda la novela: el sexo y el dinero. O mejor, la sexualidad y la economía. Basta recordar las dos obsesiones de Héctor: el “profe de Química”, “un comunista” que proclama la necesidad de “renunciar a toda ambición personal” y

En la novela todo es sexualidad, todo es economía. Después de Marx, después de Freud, sabemos que esos dos niveles de la materialidad son espejos de la existencia entera: esta verdad, a primera vista tan abstracta, es vivida en lo concreto por los hombres y mujeres de la clase media que pueblan esta novela. Sí uno es lo que aparenta, cualquier gesto puede traicionar esa representación. No hay rincones neutrales, la clase “se muestra”, se pone en juego en todos lados.

se divierte prediciendo una época en la que “todos tendrán el mismo sueldo” (ver p. 177). Y el viejo que comparte su pensión, “el gran puto” que quiere seducirlo (ver p. 170). Basta pensar en las reacciones de Héctor (personaje “positivo”, contrafigura de Toto) para ver que el sexo y el dinero encuadran el espacio en el que se mueve la novela: ascenso y caída, vaivén (cuyos límites son ser homosexual, ser comunista, invertir los códigos) en el que sexo y dinero se cruzan, se yuxtaponen, forman una estructura significativa que define las relaciones, transformando el intercambio económico en una forma de la afectividad, y a la relación sexual en un modo de la economía.⁵ En este sentido podemos decir que en la novela todo es sexualidad, todo es economía. Después de Marx, después de Freud, sabemos que esos dos niveles de la materialidad son espejos de la existencia entera: esta verdad, a primera vista tan abstracta, es vivida en lo concreto por los hombres y mujeres de la clase media que pueblan esta novela. Sí uno es lo que aparenta, cualquier gesto puede traicionar esa representación. No hay rincones neutrales, la clase “se muestra”, se pone en juego en todos lados. Ocultamientos, disfraces, nunca se está seguro de no ser (mal) visto. Este vértigo enseña que el modo de vestirse, la forma de hablar, de comer, de mirar a las mujeres, puede *descubrir* una situación económica, una conducta sexual.

En el interior de esa mitología se juega el destino de Toto: esas son las “normas” que él trata de obedecer, representando, sin comprenderlo, al personaje social que le imponen: se ahoga en ese papel, trata de evadirse. Está acorralado; intenta encontrar una salida, acomodarse, “caer bien”. Buen alumno, simpático, siente la mirada de los otros y se esmera. No bien profundice un poco estas “virtudes” caerá del otro lado: “chismoso”, “chupamedias”. Se sostiene con tanta desesperación del mundo constituido, de la moral que lo aplasta que termina buscando aliados entre sus verdugos. Siempre cerca de los celadores, de la maestra: busca refugio, quiere ser “defendido”. El paso siguiente es previsible: delatará para ser admitido, para “ganarse” los afectos (ver p. 198). El contenido de sus delaciones es un intento de exorcizar sus miedos: estarán siempre referidos a las relaciones sexuales. Por un lado quiere salvar a las mujeres del “infierno” del sexo, al mismo tiempo estas “malas” acciones son una confirmación de la moral aprendida. Queda atrapado en ese doble juego: está en el medio, es un traidor, trata en vano de conciliar las dos imágenes que querría encarnar simultáneamente. Solo, arrinconado, no puede elegir: salta, una y otra vez, hacia lo imaginario. Esta fuga es una respuesta provisoria: quiere ser una evasión, termina siendo una prueba de su “diferencia”: en esta novela de la ilusión, todos tienen la suya: el carácter de esas ensoñaciones sirve para situarlos en esa realidad que tratan de rechazar. No es casual que el insomnio sea uno de los “temas” obsesivos de la novela (ver p. 316): perder el sueño es estar condenado a la lucidez, varias veces el suicidio se ofrece como única salida para este exceso de conciencia. En esa dirección podríamos dibujar un trayecto que saliendo de Berto, inmerso, perdido en el espesor de su realidad, ciego a la “ilusión” (“no puede dormir, no ve las cuentas, porque se le pasan por delante todas las cuentas del negocio con los pagarés y los vencimientos”, ver p. 89), pasa por Héctor que está a mitad de camino en el aprendizaje de su clase y ya tiene una fantasía situada, instalada en lo concreto (sueña con ser jugador de fútbol, ganar dinero, “salir, a un estadio

con cinco mil personas *mirándote* y que *miren* nomás”, p. 186) y concluya en Toto que busca refugiarse en la espiritualidad, para perder el cuerpo y ascender, para que “el aire lo lleve alto hacia las nubes desde donde se ve todo chiquito en Vallejos” (ver pp. 39, 102, etc.) desde donde se puede mirar sin ser visto. Su madre es la única que comparte con él estos espejismos, pero culpablemente y a escondidas: para “volar con la imaginación”, dice (ver p. 149) hay que “ser flojo como una mujer” (p. 159), hay que ser “distinto”, los hombres “se las aguantan, sienten menos” (p. 158) son eficaces porque no se despegan de la realidad⁶. También en el contenido de sus “ilusiones” Toto es un traidor: no es casual que se funden en el cine. Allí encuentra la inversión de su experiencia en el mundo. Sumergido en la oscuridad, convertido en mirada pura, ejerciendo el más espiritual de los sentidos puede pensar que no es otra cosa que un espíritu: el cuerpo se borra, no puede ser visto por nadie, ni siquiera (y sobre todo) por sí mismo. Instalado en esa espiritualidad, es fácil vivirse como un “alma” para la que no hay otra experiencia que el espectáculo de esa: siluetas luminosas y frágiles, “transparentes en el cielo”, que se deslizan con elegancia, que se “levantan en el aire” (p. 38). Toto no se proyecta en un actor: lo que quiere es vivir en el mundo mágico del cine. Quiere ser admitido por esa realidad siendo el que es, el que piensa que es.⁷ Cobijarse en ese mundo “lujoso” donde todo deseo es colmado sin “repugnancia”: un mundo de “muñecos”, de “almas”. Una ilusión fugaz: cada vez que se enciendan las luces, Toto descenderá al infierno. No hallará otra salida que hacer de esa contingencia un ritual: en la infancia dibujará los títulos, los caireles con el rostro de los actores; el final de esa ceremonia es la composición del capítulo trece: Toto busca recuperar ilusoriamente la ilusión del cine. No es casual que esta novela haya nacido como guión⁸: intento de “crear” el mundo del cine, termina reflejando todas las obsesiones, todas las felicidades que el desencuentro entre el cine y la realidad han producido en el narrador. Fundada en la obsesión de la fuga del cuerpo, esa mitología le dictará una técnica, un lenguaje, una estructura. Novela de la pura interioridad, sin cuerpos puestos en relación, no hay otra cosa que conciencias: hablan, piensan, escriben, pero son invisibles. El cuerpo existe para los otros, por los otros: para sí mismo, todos son fantasmas. Se ha dicho que el lenguaje es el personaje, lo constituye, se hace carne con él. Los hombres se confunden totalmente con sus palabras: ellas son el anclaje, el único espesor de esas conciencias aladas. Se lleva al límite aquella verdad propuesta por Borges: “En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis es haber descubierto un destino”. Los personajes existen por el lenguaje: el acto de usarlo, hablando, escribiendo, es la única acción que despliegan. Acurrucados en el fondo de un zaguán, tendidos en la cama, sentados contra una mesa, su única actividad es narrar (se). No hay otros hechos que esos diálogos, esas voces secretas que susurran, esas manos que escriben un diario, una carta. Todo pasa por la conciencia o por el lenguaje: quiero decir, por la conciencia que es lenguaje. Eso

A los quince años, Toto está ciego, se ha dejado llevar hasta los límites, busca una salida sin saber cuál es, ni dónde está. La novela es ella misma una respuesta. Al escribirla Toto prueba que es capaz de realizar la única empresa que le ha estado prohibido desde siempre: elegir. Fiel a sí mismo y a su clase, realiza esta elección con ambigüedad, en lo imaginario.

explica la fiebre de expresión que sufren: confesión, exorcismo, ese parloteo es, casi siempre, de mala fe: a cada rato están hablando para no decir nada. Se trata, sobre todo, de un “trabajo” en el sentido que le da el psicoanálisis. Lenguaje asociativo, escritura automática, esas conciencias se niegan a ser traducidas: en ellas “el lenguaje (como escribía Marleau-Ponty) significa porque en lugar de copiar el pensamiento se dejan hacer y rehacer por él.”

En el texto, esta experiencia verbal tiene dos movimientos: por un lado los capítulos “hablados” (del primero al doce) donde las alusiones, los silencios, tienen el mismo relieve que las palabras, y la significación nace, más que en el léxico, en la sintaxis, en el ritmo, en la estructura misma de la lengua. No en lo que dicen las palabras, sino en lo que se dicen entre sí. A la inversa, un espesamiento, una sobrecarga de sentido en los capítulos “escritos” (del doce al dieciséis), cierta teatralidad del lenguaje que hace de ese exceso de “sensibilidad” un estilo, una *manera*. Hay siempre un “más acá” o un “más allá” de la literatura⁹: este vaivén borra la escritura en beneficio de una memoria verbal cuyo secreto es lo único que el relato quiere “representar”. De este modo, la novela se cierra en sí misma, haciendo del lenguaje el espacio donde el narrador “pone en escena” la comedia de su autobiografía.

Narrador, protagonista, lo que Toto busca es recuperar la fascinación del cine. Quiere revivir esa ilusión; convertir en lenguaje un espejismo: él será el único realmente *traicionado*. Desde el comienzo la novela no es otra cosa que una toma de conciencia: de su cuerpo, de su familia, de su clase. En la experiencia de escribirla Toto se ha ido descubriendo a sí mismo el origen de sus obsesiones. El encuentro con su padre clausura al libro con un interrogante. A los quince años, Toto está ciego, se ha dejado llevar hasta los límites, busca una salida sin saber cuál es, ni dónde está. La novela es ella misma una respuesta. Al escribirla Toto prueba que es capaz de realizar la única empresa que le ha estado prohibido desde siempre: elegir. Fiel a sí mismo y a su clase, realiza esta elección con ambigüedad, en lo imaginario.

NOTAS

1. *Revista de Problemas del Tercer Mundo*, nº 2, diciembre de 1968, pp. 87-95.
2. Otro: un refugio, un muñeco ciego al que prestarle el alma: “...y el tío de Alicia que ahora tiene la cara lisita y más lustrosa como los muñecos y los ojos ya no son de hombre, son de piedras preciosas que cuesta tanto comprarlas” (p. 100). “... sin que nadie se dé cuenta me paso para adentro del pecho del tío de Alicia, voy a estar adentro de él como el alma está adentro del cuerpo” (p. 102).
3. En una nueva relación de homología entre la estructura de la narración y la del “mundo” narrado que es una de las virtudes permanentes de la novela.
4. 1. En casa de los padres de Mita, La Plata 1933/2. En casa de Berto, Vallejos 1933/3. Toto, 1939/4. Diálogo de Choli con Mita, 1941/5. Toto, 1942/6. Toto, invierno 1942/7. Delia, verano 1943/8. Mita, invierno 1943/9. Héctor, verano 1944/10. Paquita, invierno 1945/11. Cobito, primavera 1946/12. Diario de Esther, 1947/13. Concurso anual de composiciones literarias. Tema libre: “La película que más me gustó”. Por José L. Casals, 2º año nacional, div B/14. Anónimo dirigido al regente del Internado del Colegio “George Washington”, 1947/15. Cuaderno de pensamientos de Herminia, 1948/16. Carta de Berto, 1933.
5. Las referencias al sexo y al dinero son casi una obsesión de la novela, los cruces son innumerables: desde el matrimonio pensado como operación ventajosa (ver p. 128: “nada le favorecería tanto en su carrera en el Ministerio”) a “las negras, las sirvientas” vistas como objeto sexual “barato”, todo tiende a instalar la novela en el vaivén entre necesidad (económica) y deseo (sexual): “la lujuria debe ser algo que se siente cuando se come bien, sobre todo mucha carne y frutas, que son los artículos más caros” (p. 303).

6. En un sentido la madre es también una “traidora”: fluctúa en una doble valoración, no se define: sobreprotección, castigo, ella ve en Toto, al mismo tiempo, una imagen de sí misma y una frustración (del proyecto de Berto). Su ambigüedad, que define todo el capítulo VII se muestra nítidamente cuando Berto decide mandar a Toto de pupilo: “Los chicos se vuelven hombres en los colegios, lejos de los padres, dicen, y yo me voy a quedar sin mi nene, me volvía hecho un hombre y a una madre le pueden arrancar su chico y después devolverlo lo que se le dé la gana?” (p. 153). Y al mismo tiempo, “con el nenito sí que iba a estar contento Berto, box y fútbol, desde chico, y nada de mimos, con él sí que iba a estar contento, no con este flojo, con este gallina de Toto” (p. 160).

Por otro lado la complicidad entre Toto y la madre despliega otro de los mitos de la clase media: la sensibilidad es el privilegio de los niños, de las mujeres, de los “poetas”, es decir, de los individuos al margen de la vida económica.

7. Ver la conmovedora escena en la que Toto ingresa en el mundo de “El gran Ziegfeld” convertido en un “mensajero sin padre”, (p. 81 y ss.).

8. “Empecé un cuarto guión donde resolví hablar de gente que conocía. De mi pueblo. El guión se convirtió en novela: *La traición de Rita Hayworth*”. Declaraciones de Manuel Puig, en *Panorama*, 30 de julio de 1968.

9. Para ser precisos tendríamos que hablar de la dialéctica entre *lengua y estilo* que estructuran la escritura de Puig: una dialéctica entre el momento social del lenguaje, ese “tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad” (para decirlo con Saussure); y el momento individual, a la suma de recuerdos asociaciones, contextos que nacen en el cuerpo y en la historia del que escribe fundando una mitología personal y secreta. Bastaría analizar correspondencias que relacionan y aíslan dos capítulos tan esenciales en esos movimientos en el idioma de Toto comparando los cambios y la economía de la novela como el cinco y el trece, para abrir la posibilidad de una nueva lectura de *La traición de Rita Hayworth*, que no es (por el momento) el objetivo de estas notas.



Una lectura de *Cosas concretas*

En *Cosas Concretas*, los fragmentos dispersos de la narración se articulan a partir del enlace que establecen las mujeres (Nacha y Pola) entre los distintos narradores masculinos. Estos retazos del relato, son historias parciales que cada mujer lleva consigo como recuerdo de los hombres que han “cruzado” por su cuerpo. En este sentido, la única “historia” de toda la novela es la persecución de Nacha por Lore: único movimiento hacia adelante de la narración, esta “cacería” es una inversión simbólica de esa otra búsqueda fundamental: el encuentro con Edi, hombre de acción cuya ausencia desencadena el relato propiamente dicho.

“Mensajera” que circula entre los hombres y transmite los fragmentos de la historia, la función de Nacha es esencial en la sintaxis del relato: espejo y doble del Narrador, es necesario “alcanzarla” para cerrar todo el discurso.

En Viñas cada mujer es un enigma que encierra el secreto de un relato masculino que es preciso “abrir” y hacer hablar. Los hombres se hablan a través de las mujeres y el lugar de este encuentro es el coito con una mujer que han “conocido” todos: espacio privilegiado, en ese cuerpo familiar el relato común se organiza y actúa. Momento clave de la narración, para Viñas, un coito es una compulsión, un interrogatorio: los cuerpos se abren, se distienden, fluyen, empiezan a hablar. Toda su narrativa está instalada en un idioma sexualizado, cuchicheo secreto de la alcoba que es el régimen mismo del relato. Se aliena el deseo sexual para explotar la violenta intimidad de la situación: búsqueda forzada de una comunicación, este

acoplamiento (de relatos) se confunde, permanentemente, con una violación. De hecho, los dos únicos coitos narrados en la novela son violaciones (a Nacha). Se trata de arrancar una verdad inconfesable, abrir, penetrar, desgarrar el texto secreto que se inscribe en el fondo del otro. En este nivel, en Viñas, coito y tortura son homólogos: en los dos casos se busca hacer hablar a un cuerpo.

Todo el relato está puesto en esta instancia exacerbada: desnudos, el narrador y el oyente, se penetran, se interrogan. Esta intimidad de la comunicación aparece

Momento clave de la narración, para Viñas, un coito es una compulsión, un interrogatorio: los cuerpos se abren, se distienden, fluyen, empiezan a hablar. Toda su narrativa está instalada en un idioma sexualizado, cuchicheo secreto de la alcoba que es el régimen mismo del relato. Se aliena el deseo sexual para explotar la violenta intimidad de la situación: búsqueda forzada de una comunicación, este acoplamiento (de relatos) se confunde, permanentemente, con una violación.

desde la primera página: Lore baña a Edi y el contacto con su cuerpo provoca el relato. Es necesario lograr esta situación artificial para que el discurso explote en todas direcciones. Es necesario estar encima del cuerpo del otro para buscar en el contacto de la piel la verdad del lenguaje. No hay comunicación “natural”, espontánea: los monólogos que cruzan la novela se organizan sobre la base de un acoso, de una exigencia obsesiva del oyente fundada en una suerte de retórica de la interrogación. Este canibalismo del sentido instala una paranoia artificial: “Entonces empezábamos contra nosotros dos el cuerpo a cuerpo. Y eso era despiadado, infinito hacia atrás, hacia el detalle más olvidado que, de pronto, se convertía en un monumento o una epopeya. Y nos dábamos como dos cuchilleros que se atan una mano para quedar más juntos y con la otra mano manejan la navaja. Y a darnos. Y no al brazo libre o al atado; sino al pecho, a la garganta, a las mejillas o a donde se hundiera más y más y quedarán más marcas y sangrase. Vos, yo. Vos-yo. Vosyo. Y eso podía prolongarse

durante horas”. En esta dirección el reportaje de Pola al escritor que atraviesa como momento sincrónico toda la novela, pone en escena este recurso esencial del relato: voluntad de obligar (se) a decirlo todo, que convierte a ese diálogo en una violación de la “intimidad” de Lore. Estas “verdades” que los personajes se arrancan unos a otros nacen de una confianza en la desnudez inmediata del sentido, garantizada por la violencia del procedimiento: antes que narraciones, se trata de una confesión y el ritmo forzado, demasiado expresivo de la escritura surge de estos secretos revelados a cada instante.

Esta confianza en la sinceridad de la expresión esconde –siempre– una confianza, más secreta, en la identidad de las palabras y las “cosas concretas”: “Escribí cien mil soldados y ya los tengo... Parezco una general así: cien mil, doscientos mil soldados” Desde el discurso espectacular de Kleitman hasta el murmullo inaudible del “sermón” político de Drago, en un registro que abarca a todos los personajes (y excluye a Edi), el lenguaje es un simulacro de la acción, un sustituto simbólico de la realidad. De hecho narrar es la única actividad que los personajes practican en toda la novela. Sobre un presente estático, opresivo, estos relatos se abren como exclusas que los atan al pasado: el futuro está ausente y la narración está lanzada hacia atrás en una búsqueda desesperada de la historia.

Viaje hacia el interior y hacia el pasado, estos relatos se convierten en el lugar privado donde los narradores se refugian para atrapar la realidad en el lenguaje.

El que sintetiza esta mistificación es Lorenzo Whar, imagen del escritor profesional, se balancea entre la omnipotencia y el silencio. Su imposibilidad de escribir o la destrucción de sus antiguos manuscritos resaltan más la única escritura que practica en toda la novela: firmar los pagarés, escribir un artículo sobre Kleitman a cambio de 100.000. De este modo, el dinero de Kleitman garantiza el futuro de la escritura de Lorenzo: si la relación con las mujeres (Nacha y Pola) que circulan entre los hombres como un valor de cambio, produce el relato, el dinero (valor de cambio por excelencia) lo respalda: esta doble articulación instauro a la novela como un mercado, escenario del canje y el consumo de los relatos parciales. La ausencia y el mutismo de Edi, al excluirlo del circuito de este intercambio, lo convierten en el centro de la historia: su silencio, es el vacío que los narradores pretenden llenar con palabras. Desde el comienzo todos intentan hacerlo hablar: Kleitman presiona a Lore para que viaje a Bolivia y le haga un reportaje; por su parte, Lore, en la intimidad de su escritura, lo persigue (en los capítulos en segunda persona) tratando de establecer un diálogo: esta persecución (homologa a la búsqueda de Nacha) es el “argumento” que desata la narración. No es casual que la muerte de Edi, en el final, cierre la historia: esa muerte detiene la novela, permite que Lore “alcance” a Nacha y anude en ella todas las significaciones dispersas.

La violación es un intento de matar en Nacha la conciencia de esa muerte y a la vez (como vimos) un modo de forzar el relato. Al convocar a Edi en su orgasmo, ella certifica las leyes internas de la narración: es con Edi, con quien Edi quiere hablar (se) en Nacha. Muerto, es apenas un recuerdo presente en el cuerpo de esa mujer, el texto de un relato cerrado. A partir de esta certidumbre, Lore podrá empezar a escribir *Cosas Concretas*: la novela no hace otra cosa que narrar la imposibilidad de hacer hablar a la práctica política con las palabras de la literatura. Al convertir a esa práctica en una ausencia y un silencio, deja ver una verdad que Lore trata de exorcizar en la escritura: el lenguaje de la acción es hablado con el cuerpo, o mejor: la literatura que actúa en la legalidad del mercado es el reverso del discurso clandestino, silencioso, de la práctica revolucionaria.

La novela no hace otra cosa que narrar la imposibilidad de hacer hablar a la práctica política con las palabras de la literatura. Al convertir a esa práctica en una ausencia y un silencio, deja ver una verdad que Lore trata de exorcizar en la escritura: el lenguaje de la acción es hablado con el cuerpo, o mejor: la literatura que actúa en la legalidad del mercado es el reverso del discurso clandestino, silencioso, de la práctica revolucionaria.



Nueva narrativa norteamericana¹

La capacidad de asimilación de la sociedad norteamericana es tan amplia que la lucha contra esta *tentación* es uno de los núcleos temáticos más definidos entre los nuevos narradores: Mailer, Barth, Gover, Heller, Burroughs, Donleavy, los mejores novelistas actuales intentan trazar zonas de aislamiento en el interior de la estructura, espacios de resistencia y de oposición a la voracidad del sistema. Droga, santidad,

regreso a la naturaleza, violencia sexual, delirio: estos “refugios” son experiencias privadas: exasperadas, caen afuera de la racionalidad. Conductas psicóticas, remiten a una negatividad absoluta: formas desesperadas de la introspección, último intento de recuperar la identidad perdida, sus salidas más “naturales” son la locura y el suicidio. Para quebrar esta circularidad despolitizada es preciso esperar la práctica de los escritores (sería mejor decir los propagandistas) negros ligados a los *Black Panthers*: Malcolm X, Eldridge Cleaver, Le-Roi Jones, Ralph Brown son los primeros que instalan en sus textos una perspectiva colectiva, capaz de abrir una alternativa y generar una propuesta. Las notas que siguen son un intento de marcar la presencia de esta *resistencia* a la sociedad en el “campo específico” de la escritura norteamericana.

1. Nuevos héroes: inocencia y consumo

Víctima, rebelde, aplastado por la sociedad de consumo, encerrado en sus delirios paranoicos, el nuevo “héroe” que definen algunas de las últimas novelas norteamericanas persigue su propia identidad encerrado en el círculo vertiginoso de la circulación capitalista. Autocompasivo, construye representaciones históricas, se ofrece como espectáculo, poniendo en escena sus debilidades en un exhibicionismo

PHILIP ROTH - Visión de un mundo imposible, insoluble, incambiable que piensa eternamente su propia mediocridad. Un mundo sin voluntad y que se niega a adquirirla. ¿Y qué le sucede a una persona de temperamento rebelde que trata de cambiar el mundo? Que se vuelve loca. Y entre tanto se vuelve ridícula a los ojos de los demás.

BRUCE JAY FRIEDMAN - ¿Y quiénes son, por lo demás, los personajes de esos libros? Miserables, fracasados, drogados, jorobados, perversos, negros, judíos, en una palabra: gente que lleva la de perder.

masoquista que lo rescata del anonimato. Stern, el protagonista de Bruce Jay Friedman, exagera las fuerzas de sus enemigos para racionalizar su cobardía: perseguido durante todo el relato por un hombre que se esconde en las esquinas, se hunde en un mundo hostil de reminiscencias kafkianas, donde el antisemitismo y el humor instalan una comedia paranoica. Samuel Levin, el ex-alcohólico de *Una nueva vida* de Bernard Malamud mantiene una relación clandestina y culpable con la mujer de un colega en la pequeña universidad del interior a la que se ha ido a refugiar: en el final huirá con ella y sus hijos, sin saber bien por qué, en un gesto heroico y gratuito. Todo el relato está armado sobre pequeñas acechanzas, delaciones,

que construyen un clima opresivo, hecho de jerarquía y traiciones sutiles. En *Corre, conejo* de John Updike, Harry Angstrom, sofocado por los objetos, por el tedio de su mujer embarazada, sube a su auto y huye en un intento desesperado de volver al pasado. El narrador de *El lamento de Portnoy* de Philip Roth se encierra en sus fantasías masturbatorias para exorcizar a una madre castradora que le dicta obsesiones, conductas regresivas: débil, autocompasivo, es un eterno adolescente, imposibilitado de asumir la realidad. Seymour Glass, eje de los últimos relatos de J. D. Salinger (*Franny y Zooey*, *Raise high the roof beam*. *Carpenters Seymour: an Introduction*) es

demasiado “inocente” para soportar las tensiones de la sociedad: poeta o místico, termina inmolado entre epigramas budistas y líricos haikus sin haber encontrado el verdadero camino de “la perfección”. Traicionado por su mujer que lo abandona por su mejor amigo, Herzog, el protagonista de Saul Bellow, juega al cornudo, al vengador, al desvalido, al misógino: encerrado en una casa de campo semiabandonada se lanza a escribirle cartas a todos sus fantasmas: desde Jesucristo, Eisenhower y Nietzsche hasta Schopenhauer.

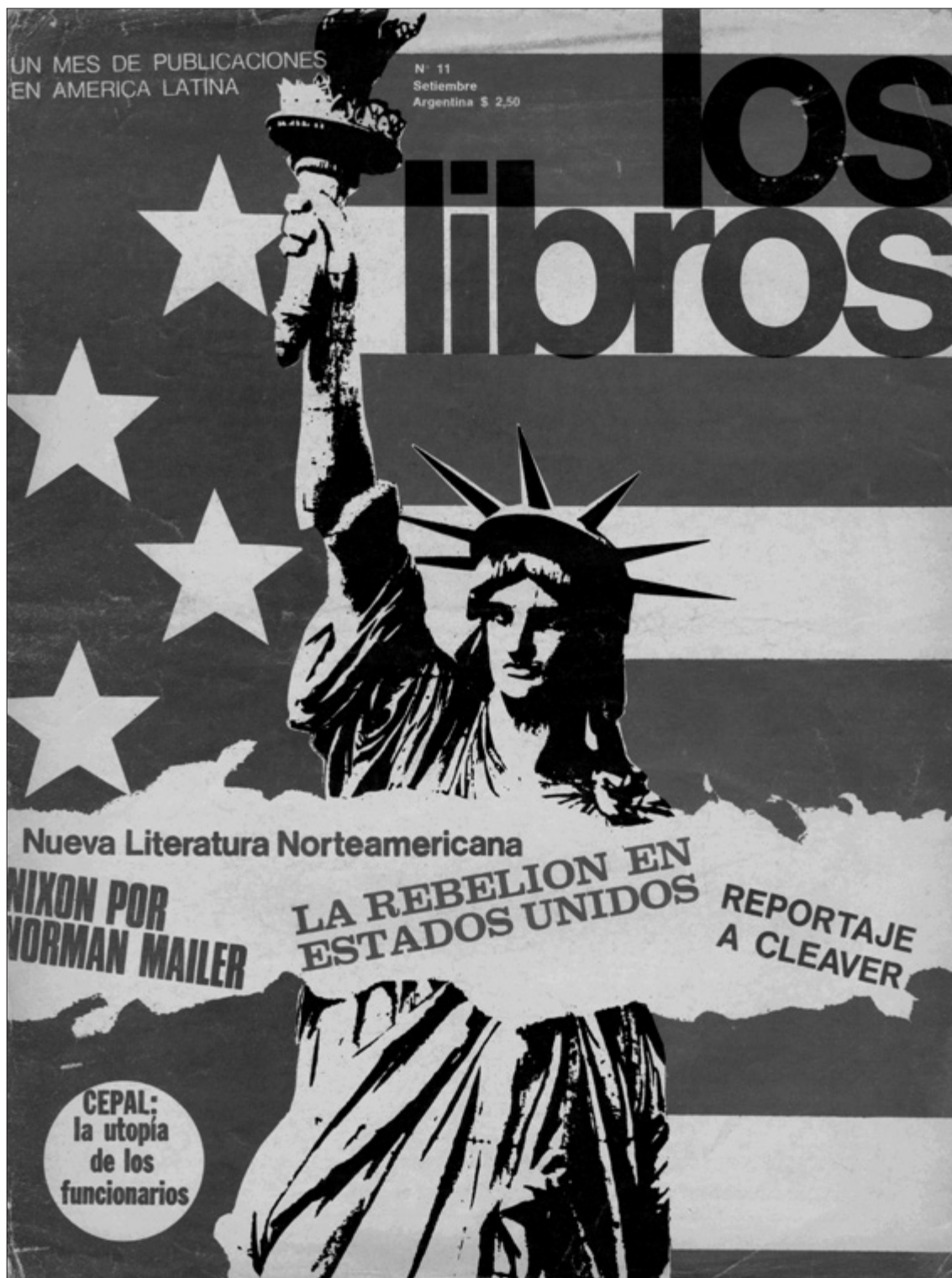
Al afirmar la experiencia privada como lugar de la “verdad” social, estos “héroes” son protagonistas privilegiados en el “drama” del Yo deteriorado por la sociedad, adolescentes, vagabundos, místicos, se resisten al consumo, quieren vivir “por cuenta propia”, *des/integrados*: fuga hacia la Naturaleza, hacia la religión, nostalgia de la niñez, en estas zonas fuera del mercado adquieren una espiritualidad excepcional, garantía de la riqueza de su vida interior. Siempre a punto de convertirse en *casos*, rechazan la racionalidad capitalista sin encontrar alternativas: transformados en el “hombre en suspenso” del que habla Bellow, flotan en el interior de la estructura, construyéndose un obsesivo mundo privado que se exaspera y se enriquece a medida que se alejan de la sociedad. Testigos de la crisis del sistema que ellos viven como historia personal, son “anormales” porque son antieconómicos: vueltos hacia el pasado, añoran la norteamérica puritana y precapitalista a la que salen a buscar cuando se fugan.

Melancólica nostalgia del Paraíso perdido, búsqueda de una zona íntima en la que guarecerse para preservar la identidad, en la estructura misma de estas narraciones se deja ver su ideología: novelas de un solo protagonista, la experiencia vivida es el *fondo* que garantiza la *forma* de esta escritura, haciendo de la narración en primera persona un refugio y una sustitución: el “héroe” recupera su identidad en el momento de ponerse a narrar(se), ese relato lo rescata del anonimato y lo vuelve a la vida, lo pone otra vez en escena. Suspendido en el presente neutro de la narración, el personaje reconstruye en el lenguaje la identidad perdida: lugar privado, esa palabra personal hace de la novela el sitio de encuentro con la sociedad, la zona íntima donde la oposición se institucionaliza y toda resistencia se vuelve *literatura*.

J. D. SALINGER - Es nuestro carácter –repetió Zooey, ahogando la voz de ella–. Nosotros somos monstruos, eso es todo. Somos la mujer barbuda y no vamos a tener un momento de paz en lo que nos queda de vida hasta que consigamos que le salga barba al resto del mundo.

SAUL BELLOW - Somos un pueblo respetuoso con los hechos. Consideramos que la experiencia tiene un valor intrínseco y respecto a ella sentimos el mismo deseo de posesión que respecto a otros objetos de valor. La experiencia nunca es mala: cuanto más se tiene más se vale.

BERNARD MALAMUD - El papel del escritor no es ya el de jugar con las formas, sino el de contribuir a salvar la calidad del hombre en el mundo moderno, el espíritu del hombre. Una sola verdad en ese terreno vale más que todas las verdades de la vanguardia. Hemos de proteger al hombre contra la tecnología, contra lo que se llama ‘la sociedad de la opulencia’. Al menos en norteamérica.



2. Escritura desintegrada, delirio cómico

Por su parte algunos de los más recientes novelistas atacan las reglas lógicas que estructuran el discurso mismo, parten del grotesco y de la novela cómica para instalar una pesadilla delirante, metáfora de la “racionalidad” de la sociedad norteamericana. Distorsión onírica, agresión esquizofrénica, a partir de la libre manipulación de los materiales mas arbitrarios (jergas publicitarias, hablas regionales, lenguaje técnico-científico, retóricas literarias parodiadas) han hecho entrar el delirio en la escritura, convirtiendo a la textura misma en una sátira macabra de la sociedad capitalista. Comic, folletín aventuras interplanetarias, novelas de espionaje, estos relatos se abren hacia el pastiche y la parodia, exasperando el acontecimiento narrativo con una amplificación grotesca de la aventura y de la acción que termina por transformarlos en crispadas representaciones de la locura del sistema. A partir de una sucesión vertiginosa de acontecimientos folletinescos; distorsionando hasta el absurdo la sucesión de intrigas y argumentos, los textos de Burroughs, Barthelme, Pynchon, Barth, Heller, quiebran las leyes convencionales de la novela norteamericana y recuperan el vértigo delirante de una sociedad tecnocrática. En *V* Thomas Pynchon, trenza en una narración cabalística una intrincada red de historias que se mueven simultáneamente en distintos tiempos y espacios, convocando, a la vez, los géneros literarios más diversos: a lo largo de la narración cruzamos de la novela picaresca a la ciencia ficción, de la novela de espionaje al thriller para terminar en una especie de novela negra de misterio y violencia. Alrededor de símbolos abstractos (el signo V y el juego del yo-yo) de significación múltiple se tejen intrigas internacionales, sociedades secretas, cambios de identidad y una incesante cabalgata de personajes y situaciones que saltan y se dispersan de capítulo en capítulo. Por su parte en *Snow White*, Donald Barthelme se apoya en la estructura del “cuento de hadas” (Blancanieves y los siete enanitos) y parodiando las correspondencias joyceanas con un modelo clásico, saquea sus contenidos, sus leyendas y las resonancias que convocan en el lector los mitos de la infancia: el relato cruza constantemente de lo fantástico a lo absurdo, parodias, pastiches, juego de palabras, composiciones pop en base a procedimientos tipográficos, entrecruzamiento de las citas mas variadas que van desde Sigmund Freud a los comic, de la publicidad

JOSEPH HELLER - He pensado que una situación de guerra ofrecía la ocasión ideal para poner al descubierto la locura, la vileza, la brutalidad, la suciedad de una sociedad civil. Después he buscado una estructura que refleje exactamente el contenido del libro. Me enfrento con la realidad como si fuera una pesadilla: transiciones abruptas, niveles múltiples, hasta cinco situaciones diferentes en una misma frase.

JOHN BARTH - El empleo de la historia o de la leyenda como material para el arte, sobre todo en un tono de farsa, tiene gran cantidad de méritos técnicos, entre ellos la distanciación estética y la ocasión que se ofrece para un contrarealismo. Dedalus define la historia como una pesadilla de la que trata de despertarse; alguien más que Joyce ha comparado la historia con un sueño (erótico) húmedo. También para mí el pasado es un sueño, pero en él yo me río a carcajadas.

a la literatura clásica, sostienen a esta “fábula” desopilante. En *Trampa 22*, de Joseph Heller, la oposición entre razón y lenguaje desata un torbellino de interrogatorios, discursos, chistes verbales, silogismos absurdos, que construyen un delirante infierno cómico: la clásica novela “de guerra” es el escenario donde una sucesión interminable de personajes se disputan la palabra, hablando todos a la vez, atados por un narrador impersonal que amontona acontecimientos, situaciones y órdenes falsas, contraórdenes, bombardeos, negociados que terminan

THOMAS PYNCHON - No es tan difícil adquirir la agudeza necesaria para ver las posibilidades que se abren más allá de la ficción de la continuidad, de la ficción de causa y efecto, de la ficción de la “historia humana”, cargada de Razón.

WILLIAM BURROUGHS - Un científico ruso ha dicho que íbamos a viajar no sólo en el espacio sino en el tiempo. Porque viajar en el espacio es viajar en el tiempo. Si los escritores quieren seguir en el espacio-tiempo habrá que poner a punto nuevas técnicas, tan precisas como las de los físicos del espacio. Brion Gysin, un pintor norteamericano que vive en París, propone a los escritores el método del cut-up. Una página de texto –mío o de cualquier otro– está plegada en el sentido de la altura y colocada encima de una página ya escrita. El texto mezclado puede leerse entonces normalmente.

por hacer del texto una enciclopedia del absurdo norteamericano. En *Giles Goat-Boy*, John Barth parte de Georges Giles para construir una alegoría de la sociedad que participa a la vez de la novela de anticipación, de la novela de aventuras, del cuento filosófico: en una síntesis temeraria utiliza elementos de la ciencia ficción para describir una sociedad paralela a la nuestra que se prolonga en el porvenir y un vocabulario paralelo al nuestro para designar los contornos de este mundo “del otro lado del espejo”.

Al quebrar la continuidad estas novelas hacen del intercambio y el consumo de relatos parciales la clave de su escritura: en su interior los géneros, las técnicas, los estilos circulan interminablemente, en un espacio ficticio desarticulando cualquier posibilidad de admitir una *lógica* narrativa. En el límite de esta experiencia de desintegración se alza la obra admirable de William Burroughs, quizás el más

importante de los novelistas norteamericanos de esta década. *Naked lunch* está “escrita en la droga: la droga le dicta una estructura, construye una sucesión intemporal de visiones discontinuas que confluyen en un espacio onírico, alucinatorio. Burroughs expande el enorme presente de la escritura y hace entrar en ese espacio todo el caudal de asociaciones que conviven en su lenguaje durante el *viaje* alucinatorio. De este modo el escritor no es otra cosa que el intermediario entre la droga y la escritura; lugar de pasaje entre dos experiencias límites. En su última obra *Nova Express*, esta “pérdida del autor” se exaspera con la técnica del *cut-up*. Fundada en el azar, quiebra las fronteras del orden discursivo, rompe la validez de toda articulación lógica, haciendo del montaje simultáneo de textos ya escritos el fundamento de una escritura aleatoria que borra al “creador” instalando un espacio ficticio donde conviven y se amontonan, desmenzados, toda una suerte de esquemas narrativos y de esqueletos anecdóticos. De este modo Burroughs liquida la relación entre experiencia y escritura, uno de los

fundamentos míticos de la narrativa norteamericana: el escritor se convierte en el enlace de textos leídos que se articulan entre sí ordenados por el azar. Muerte de la escritura “personal” no queda nada más que un texto autónomo, cerrado sobre sí mismo. Parodia, collage, pastiche, *cut-up*: la escritura desintegrada de los nuevos narradores convoca sobre sí el fin de una ilusión moralizante que hace de la experiencia vivida un tesoro que enriquece la narración, una garantía de la legitimidad del fondo que respalda a un texto: en estos narradores la escritura se pierde dentro de sí misma, se “socializa”, apoyándose en la práctica social de los textos ya escritos. En este sentido y en el límite, la escritura aleatoria de Burroughs remite a una negatividad absoluta: muerte del novelista como propietario de un estilo “personal”. Quiebra de las leyes de productividad textual admitidas por la burguesía, esta experiencia se cierra en sí misma ahogada por una oposición que cae fuera de “la literatura” sin salir del sistema y cuya única alternativa es la autodestrucción de un texto propuesto como metáfora de la guerra contra la sociedad.

JOSEPH HELLER - Nuestra actitud no ha variado respecto a la realidad; los enemigos son los mismos: seguimos detestando al hombre de ley, al general, al santurrón. Lo que ha variado, ha sido nuestra actitud respecto a la literatura: nos enfrentamos con la realidad como artistas y no como periodistas.

PREGUNTA - ¿Piensa que el prejuicio que existe contra el *cut-up* puede ser atribuido al miedo que tiene la gente de penetrar en el espacio-tiempo?

BURROUGHS - Justamente. La palabra y la imagen están entre los más poderosos instrumentos de control ejercidos por la sociedad. Los periódicos contienen palabras e imágenes. Si usted comienza a recortarlos y a recomponerlos, destruye el sistema de control. Naturalmente el miedo y los prejuicios están siempre dictados por el sistema de control. El *cut-up* amenaza la posición de las instituciones, no importa qué institución. Todas se le oponen. Dicho de otro modo: condicionan a la gente, que teme al *cut-up*, lo rechazan y se burlan. Para encontrar una ruptura real con la sociedad y al mismo tiempo una apertura hacia nuevas experiencias verbales hace falta referirse a la práctica de los *Black Panthers*, al claro fundamento ideológico y político sobre el cual han basado su oposición a la sociedad norteamericana y la escritura que esa oposición ha producido.

3. Comunicaciones negras

Los escritores negros ligados a la lucha de los *Black Panthers* se afirman en la idea de que para combatir a la sociedad hace falta un punto de referencia *afuera* del sistema: construir una escritura para nombrar esa práctica, exige romper radicalmente con la noción tradicional y moralista de la literatura, proponer un manejo nuevo de la actividad lingüística que a partir de la individualización *política* de un público, tienda a integrar el texto como un momento de la lucha revolucionaria. Los escritos de Malcolm X, de Eldridge Cleaver, de Ralph Brown se leen y se escriben *en* la práctica de los *Black Panthers*, rompen la escritura como actividad

privada y se convierten en la palabra misma del pueblo negro: vienen de la experiencia colectiva y tienden hacia el anonimato. Así, la *Autobiografía* de Malcolm

RALPH BROWN - Nosotros, los negros, estamos en guerra contra los Estados Unidos.

LEROI JONES - La función del artista negro en Norteamérica consiste en favorecer la destrucción de la Norteamérica que él conoce. El artista negro debe enseñar, debe persuadir a los Ojos Blancos a morir y enseñar al Hombre Negro cómo debe preparar esa muerte.

ELDRIDGE CLEAVER - Me convertí en un violador. Para perfeccionar mi técnica y mi modus operandi, comencé a practicar con las chicas negras del ghetto y cuando me consideré suficientemente diestro, crucé las vías y busqué presas blancas. Lo hice consciente, deliberada, intencionalmente, metódicamente, aún cuando ahora que echo la mirada atrás veo que me encontraba en un estado de ánimo frenético, salvaje y completamente abandonado.

HUEY NEWTON (Ministro de Defensa de los Black Panthers) - Como vanguardia de la revolución lo que debemos hacer es enseñar a través de la acción. La gran mayoría de los negros es analfabeta, o semi-analfabeta. No leen. Necesitan aprender en la práctica. Eso es verdad para cualquier pueblo colonizado. Nuestro país es principalmente urbano. Debemos encontrar nuevas soluciones para contrarrestar el poder de la tecnología y las comunicaciones del país. Tenemos ya soluciones a estos problemas y serán puestas en práctica: educaremos a través de la acción. Tenemos que emprender acción para que el pueblo desee leer nuestra literatura.

X, *Reventá negro podrido*, *reventá* de Ralph Brown o *Alma encadenada* de Cleaver remiten a la experiencia social, son “historias de sufrimiento” en el sentido que tienen para los revolucionarios chinos: síntomas de un proceso de toma de conciencia que nace en los momentos más negativos y autodestructivos que genera el sistema. Drogadictos, violadores, los líderes del pueblo negro han “cruzado” por la experiencia destructiva y reivindicaron ese pasado como negatividad a partir de la cual se ha podido construir una conciencia. De este modo la vida privada se convierte en un espejo de la experiencia colectiva y se la narra, precisamente, porque funciona como lugar común: sitio de encuentro, cuya “metáfora” espacial es la cárcel, zona de aislamiento y exclusión, contracultura, para muchos de los líderes (Malcolm X, Eldridge Cleaver, entre otros) es el lugar de iniciación de la educación política. Al cruzar en primera persona esta experiencia de los límites y asumirla como un momento de la toma de conciencia recuperan una experiencia colectiva de resistencia a los valores del sistema, realizando, de este modo, una especie de autobiografía social.

Partiendo de los *Black Panthers* como vanguardia político-cultural la escritura de los militantes negros se integra como un nivel más de la práctica revolucionaria. Afirmados en el principio de no separar escritura y práctica política, y sobre todo, no permitiendo que esta unidad sea vista únicamente desde el ángulo “artístico” vienen a negar una ilusoria autonomía de la cultura. En la

medida en que se oponen en todos los niveles (económico, lingüístico, ideológico, político) al imperialismo norteamericano, los militantes negros no aceptan

la distinción burguesa entre política y literatura. La lucha por la constitución de una nación negra es una totalidad, define un comportamiento social: constituye al mismo tiempo una estrategia militar, una economía, una afectividad, una moral, una estética: en el interior de este sistema, la revolución negra se constituye y actúa como el mayor de los *Mass Media*: comunica sus mensajes con la guerrilla, con la insurrección urbana, con los atentados y las expropiaciones. Pero también y simultáneamente, con periódicos, discursos, historietas, canciones, ensayos, historias de vida, relatos, panfletos. Esta práctica lingüística define su forma a partir de la acción revolucionaria y cubre un registro que partiendo de lo directamente pedagógico (manuales de táctica, panfletos de agitación) alcanza los lenguajes experimentales nacidos en las tradiciones del pueblo negro: fragmentados, contingentes, dictados por la táctica política, estos escritos constituyen en realidad un gran Texto único que (como el *Diario* del Che o los *Datzibao* chinos) convocan a una práctica colectiva y hacen de la escritura un momento, otro nivel de la lucha revolucionaria.

RALPH BROWN - Norteamérica es el país más contrarrevolucionario que existe. Está contra todos los pueblos del mundo. No solo de aquí: de América Latina, de África, de Vietnam. Nosotros estamos atrapados en una situación singular: somos una colonia dentro de los confines de Norteamérica. Tenemos que tener poder. Y Mao dice que el poder nace del fusil. Norteamérica está probando que el poder nace del fusil.

De la narración como refugio en los novelistas del “héroe”, a la negatividad absoluta de Burroughs, todo un circuito encierra a la literatura norteamericana en una *oposición integrada* a los valores del sistema: la práctica de los *Black Panthers*, al crear una perspectiva revolucionaria en el interior de los Estados Unidos da lugar a una de las escrituras más radicales de este tiempo. Quebrando la idea de “géneros”, desechando las diferencias retóricas entre “poesía”, “ensayo” o “narración”, liberándose incluso de la idea de libro, la actividad de los propagandistas negros viene a redefinir en la *práctica* la función de la escritura. Si tenemos en cuenta que al abrir un nuevo frente de combate contra el imperialismo norteamericano, los militantes del *Black Panthers* integran su acción en el contexto de las luchas del Tercer Mundo, se ve la importancia que puede tener entre nosotros (respetando diferencias y mediaciones) el estudio y el debate de esta experiencia que dejando de lado las estériles polémicas entre “Realismo”, “Vanguardia” o “Compromiso”, hace también del lenguaje el lugar de una revolución.

BIBLIOGRAFÍA

En esta bibliografía hemos incluido únicamente las novelas de escritores norteamericanos traducidas al castellano. En todos los casos consignamos el título según la edición en español, con indicación de la fecha de edición original seguida por el dato de editorial y fecha de traducción.

James Baldwin (1924)

El cuarto de Giovanni, 1956. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

Otro país, 1962. Sudamericana, 1963.

Cuentos, 1968. (En traducción por Ed. Tiempo Contemporáneo).

John Barth (1930)

End of the Road, 1958. (En traducción por Sudamericana).

Saul Bellow (1915)

Hombre en suspenso, 1944. Zig Zag, 1968.

La víctima, 1947. Zig Zag, 1969.

Las aventuras de Augie March, 1953. Kraft, 1960

Carpe Diem, 1957. Seix Barral, 1965.

Henderson, el rey de la lluvia, 1959. Mortiz, 1967.

Herzog, 1964. Destino, 1965.

Las memorias de Mosby, 1968. Destino, 1969.

William Burroughs (1914)

Naked Lunch, 1959 (En traducción por Siglo XX)

The Vage Letters, 1963 (En traducción por Ediciones Signos).

Truman Capote (1924)

Otras voces, otros ámbitos, 1948. Sudamericana, 1956.

El árbol de la noche, 1949. Zig Zag, 1968.

El arpa de pasto, 1951. Zig Zag 1969.

Desayuno en Tiffany's, 1958. Grijalbo, 1963.

A sangre fría, 1966. Noguera, 1967.

John Cheever (1912)

El nadador, 1958. NyC, 1968.

Las crónicas de Wapshot, 1967. Pomaire, 1965.

El escándalo Wapshot, 1964. Pomaire, 1965.

J. P. Donleavy (1930)

Un hombre extraño, 1960. Luis de Caralt, 1968.

Un hombre singular, 1963. L. de Caralt, 1968.

Ralph Ellison (1914)

El hombre invisible, 1952. Lumen, 1967.

Bruce Jay Friedman (1930)

Besos de madre, 1964. Lumen, 1968.

Robert Gover (1929)

Cien dólares de equivocación, 1963. Diana, 1964

La gatita, 1964. Diana 1965

Un joven en la fiesta, 1965. Diana, 1967.

Joseph Heller (1923)

Trampa 22, 1961. Plaza y Janés, 1968.

James Leo Herlihy (1927)

A cada cual su propio infierno, 1960. L. de Caralt, 1963

James Jones (1921)

De aquí a la eternidad, 1951. Sudamericana, 1956.

Como un torrente, 1958. L. de Caralt, 1960.

La pistola, 1959, L. de Caralt, 1962.

Morir o reventar, 1962. L. de Caralt, 1965.

Leroi Jones (1934)

The system of Dante's Hell, 1965 (En traducción por Alfa)

Cuentos, 1967. Tiempo Contemporáneo, 1969.

Jack Kerouac (1922)

- En el camino*, 1957. Losada, 1960.
El ángel subterráneo, 1968. Sur, 1959.
Los vagabundos del Dharma, 1958. Losada, 1960.
Visiones de Gerald, 1963. Zig Zag, 1970.
El viajero solitario, 1960. Losada, 1964.
Satori en París, 1966. Losada, 1967.

Norman Mailer (1925)

- Los desnudos y los muertos*, 1948. Goyanarte, 1953.
Barbary Shore, 1951 (En traducción por Tiempo Contemporáneo).
El parque de los ciervos, 1955. Muriel, 1960.
Un sueño americano, 1965. Zig Zag, 1969.
¿Por qué estamos en Vietnam?, 1967. Tiempo Contemporáneo, 1969.
Los ejércitos de la noche, 1968. Tiempo Contemporáneo, 1970.
Miami Beach and the Seage of Chicago, 1969. En trad, por Tiempo Contemporáneo.

Bernard Malamud (1914)

- El dependiente*, 1957. Seix Barral, 1962.
El barril mágico, 1958. Seix Barral, 1963.
Una nueva vida, 1963. Lumen, 1967. Idiotas primero, 1965. Seix Barral, 1969.
El hombre de Kiev, 1968. Caralt, 1969.

Mary Mc Carthy (1912)

- Mujer, ¿en qué compañía andas?*, 1942. Santiago Rueda, 1946.
Míralo friamente, 1950. Zigzag, 1969.
El grupo, 1963. Mortiz, 1966.

Carson Mc Cullers (1917)

- El corazón es un cazador solitario*, 1940; Schapire, 1958.
Frankie y la boda, 1946. Seix Barral, 1962.
La balada del café triste, 1951. Seix Barral, 1963.
Reloj sin manecillas, 1961. Seix Barral, 1965.

Flannery O'Connor (1925)

- Sangre sabia*. 1952. Lumen. 1967.
Las dulzuras del hogar, 1965. Lumen, 1969.

Reynolds Price (1929)

- Una vida larga y feliz*, 1959. Sudamericana, 1969.

Jemes Purdy (1923)

- Color de oscuridad*. 1957. Seix Barral, 1963.
Malcolm, 1959. Sudamericana, 1964.
El sobrino, 1960. Sudamericana, 1965.
Comienza Cabot Wright, 1965. Mortiz 1969.

John Rechy (1934)

- La ciudad de la noche*, 1963. Diana, 1967.

Philip Roth (1933)

- Goodbye, Columbus*, 1959 (En traducción por Plaza y Janés)
El declive, 1962. Plaza y Janes, 1965.
El lamento de Portnoy. 1968. Grijalbo. 1969.

J. D. Salinger (1919)

- El cazador oculto*, 1951. Fabril, 1960.
Nine Stories, 1953 (En traducción por Sudamericana)
Franny y Zooney, 1961. Plaza y Janés 1962.

Susan Sontag (1933)
Estuche de muerte, 1967. Mortiz 1969.

William Styron (1925)
Envuelta en la oscuridad, 1951 Kraft 1955.
La larga marcha, 1957. Mortiz, 1966.
Esta casa en llamas, 1969. Sudamericana, 1964.
Nat Turner, 1967. Lumen, 1969.

John Updike (1932)
La misma puerta, 1959. Ziq Zaq 1969.
La feria del asilo, 1959. Ziq Zaq, 1967.
Corre conejo, 1960. Seix Barral 1965.
Plumas de paloma. 1962. Seix Barral 1967.
El centauro, 1963. Seix Barral, 1968.
En torno a la granja, 1965. NyC,

Con respecto a estudios y panoramas críticos de la nueva novela norteamericana se destaca como imprescindible el collage de 40 reportajes a escritores, armado por el crítico francés Pierre Dommargues: *Retrato político de los USA*, EDIMA, 1967.

Pueden consultarse además:

Harry T. Moore (comp.): *Novelistas Norteamericanos contemporáneos*. Editorial Hobbs-Sudamericana, 1967.
Nona Balakian (comp.): *La narrativa actual en los EE.UU.* Nova. 1969.

NOTAS

1. *Los Libros*, Año 2, n° 11, septiembre de 1970.
-



Testimonio: El escritor y el proceso social¹

El país asiste a una nueva dimensión estratégica cada vez más manifiesta y orgánica, del proyecto de cambio social. Esta nueva dimensión está representada por los movimientos armados y su concepción político militar caracterizando el proceso de liberación nacional. Frente a esta realidad en avance, objetiva, reconocida por todos los sectores, el escritor debe asumir la palabra, su posición, su lectura de los acontecimientos. En este caso, es Ricardo Piglia el que responde a *Nuevo Hombre*.

N. H.: ¿Qué significan las organizaciones armadas revolucionarias en el actual estado de luchas sociales en nuestro país?

R. Piglia: Creo que son un salto cualitativo, un avance decisivo dentro de la izquierda; pero al mismo tiempo pienso que nada substituye a las masas como protagonistas de la revolución, en Argentina, depende de que la clase obrera se organice en un partido revolucionario, capaz de crear el ejército popular e iniciar la guerra.

N. H.: ¿Cuál tendría que ser la posición del escritor frente a esa perspectiva?

R. P. El escritor revolucionario tiene que ligarse a las organizaciones revolucionarias, único modo de quebrar la esquizofrenia “escritor”-“ciudadano”, ideología

burguesa que recorta un campo privilegiado –La Literatura– como producto personal, propiedad privada que no se debe socializar.

N. H.: Ante una realidad como la que muestra el país, un estado de guerra interna, según lo ha declarado el gobierno, ¿se puede creer que la literatura continúa conservando el mismo poder y función que generalmente se le ha atribuido?

R. P. Para contestar, provisoriamente, a esta cuestión, yo empezaría por pensar en el papel que ha tenido la escritura en la historia del movimiento revolucionario; pensar qué quería decir Lenin cuando hacía de la escritura (a través de Iskra) el hilo rojo de “organizar el partido en toda Rusia”.

Ricardo Piglia (1940) Narrador y crítico. Libros, *La Invasión* (1967) y trabajos sobre Arlt, Borges, Puig. Dirigió la revista *Literatura y Revolución*. Viajó a Cuba en 1968 para participar en el Congreso Cultural de La Habana. Está concluyendo su segunda novela: *Respiración Artificial*.

NOTAS

1. Entrevista a Ricardo Piglia, *Nuevo Hombre*, Año 1, nº 1, 21 al 27 de julio de 1971.



De la traición a la literatura¹

“Hay que aprender a manejar los fierros, dije yo. Vamos a aprender, dijo Simón. Pero no hay fierros sin Partido. Vamos a construir un Partido, dije yo. Hay gente para eso. Buena gente. No hay Revolución sin Partido, dijo Simón” (p. 66). La sucesión de acontecimientos políticos que, fragmentados, dispersos, sueltos, parecen desperdigarse, como flotando, a lo largo de *Ajuste de cuentas*, se ordenan alrededor de una carencia: la del partido revolucionario. El hilo rojo que enhebra y teje el tapiz político del libro es la construcción del partido: el intento de construirlo en el seno de las masas es el movimiento que une y organiza en una relación discontinua, acontecimientos, diálogos, personajes, recuerdos enlazando a un conjunto de relatos que hablan, sin decirlo, de lo mismo.

Al mismo tiempo, la pérdida de la mujer (obsesión temática en todo el libro) afirma otro vacío: infiel, traidora, la mujer perdida encadena el lenguaje a una sexualidad perversa, fetichista. Todo el discurso narrativo se regula a partir de una búsqueda de relación que la asociación verbal sustituye, uniendo las palabras, para hacer hablar al deseo. “Atrás y adelante. Me voy. Dito. Dito. Atrás y adelante. Su cara es una mancha fosforescente, un cuajarón blanco. Sacerdotisa ante un totem. Entre la pena y la nada. Más. Dito. Dámela. La pena. La nada. Voy a lotearlas” (p. 9).

En este sentido podríamos decir que toda la eficacia de *Ajuste de cuentas*, se sintetiza en el hecho de ser, al mismo tiempo, literatura política y lenguaje de una obsesión.

La escritura de Rivera arranca siempre de la situación histórica: el asesinato de Emilio Jáuregui, la proletarización de los intelectuales, la tortura a militantes revolucionarios, la caída de Perón, la revolución china: sin embargo el lenguaje del narrador nunca es el de la política, sino el de una sexualidad cargada con todas sus compulsiones, sus resistencias, sus coartadas. En lugar de la clásica oposición entre vida privada y lucha política se trata de un vaivén interno a la escritura misma, por el que Rivera hace hablar a la política el lenguaje del deseo, disponiendo sobre la realidad de las relaciones sociales la palabra de un cierto delirio. De este modo, la significación aparece siempre desplazada: pequeños átomos de acción, diálogos sueltos, frases que se repiten, son las huellas que permiten reconstruir el sentido. El narrador maneja con destreza esos rastros y por debajo de la superficie narrativa organiza un *trayecto* de lectura que termina por convertir al conjunto de relatos del libro en un texto único. Emparejando la materia política con una escritura de raíz joyceana, Rivera ha construido una trama abierta y de gran densidad donde la estructura habla más a nivel de sus blancos, de sus lagunas, que de la continuidad lineal de una anécdota cerrada. En este sentido dispersas a lo largo de los cuentos van apareciendo algunas de las claves que significan retrospectivamente todo el libro: a pesar de que Alejandro lo traicionó y se acostó con su mujer, el narrador de “La pieza vacía”, decide mantenerle disponible una habitación por si necesita refugiarse. En “La pipa de viernes”, el mismo Alejandro resiste la tortura y muere sin confesar. En *Ajuste de cuentas* el hombre traicionado por su mujer le anuncia que aceptó un “cargo de redactor en un periódico obrero” y que está decidido a continuar el trabajo político. En “El anuncio de la felicidad” dos jóvenes militantes comunistas participan en la insurrección del 27 en Cantón y para asegurar su trabajo clandestino deben casarse: desconocidos hasta ese momento, es el partido y la acción política quien los une; al mismo tiempo, la traición de Sung que no resiste la tortura y los delata quiebra a la vez el proyecto político y la relación sexual. Política, sexualidad son los ejes significativos del libro: la traición se desplaza, enlazando los dos niveles en un registro que es la génesis misma del relato. Delación, infidelidad: la traición es una relación con el lenguaje. Alguien es *señalado*: por el silencio, por la confesión, son siempre las palabras (o su ausencia) quienes hacen nacer un destino. Sustitución, autodefensa, al hacer de ese destino un relato, de esa fatalidad una historia, la literatura será quien, al final, realice el *ajuste de cuentas*.

En *Un tiempo muy corto, un largo silencio*, ese hombre que se siente traicionado y se vigila, escribe sobre sí mismo en una primera persona levemente afectada, sobreactuada, teatral. Esa sobreactuación, esa rebarba de sentido, firma la eficacia del relato: el narrador espía a sus vecinos cuando hacen el amor, espía la relación de su mujer con el amante en el relato de su hijo y sobre todo, se espía a sí mismo en el espejo de la literatura. De este modo, la situación es vivida, con una sobriedad estudiada, a la manera de ciertos cuentos de Hemingway y narrada en ese código en un relato que se vuelve sobre sí mismo y exhibe sus procedimientos. Este juego de espejos hace ver lo que el relato nunca nombra: el delirio autocompasivo del protagonista que, al borde de la psicosis, ronda el suicidio y se refugia en la literatura. El encuentro con Jáuregui (en el cuento “Ajuste de cuentas”) está jugado en la misma dirección: última escena, despe-

didá premonitoria donde el narrador, el lector y el protagonista saben, al mismo tiempo, que esa es la “última vez”. En el cuento se maneja con gran eficacia el *collage* y Jáuregui entra en el relato como un texto: de entrada leemos una nota periodística en la que se narra su vida y se anuncia su muerte. Este recorte, citado, permite descifrar el encuentro como una cita *literaria*: se entiende entonces la referencia a la ceremonia del *gimmet* en “El largo adiós”: repetida, imaginariamente, en el texto como homenaje anticipado, aparece redoblada en el juego con el encendedor que el narrador no quiere recibir. Esta acumulación de efectos es consciente: se trata de instalar una *distancia*; el narrador sabe que está *haciendo literatura* y recurre a ella, para significar el mundo. En los mejores cuentos del libro (“A orillas del mar”; “Un tiempo muy corto, un largo silencio”; “La pipa de viernes”, “Ajuste de cuentas”) el relato siempre aparece redoblado sobre sí mismo, una sobrecarga literaria recorre el texto: el narrador observa, se estudia, hace frases, en realidad actúa como si estuviera *leyéndose* y trata los acontecimientos a medida que suceden como si ya hubieran sido narrados y se tratara de “citarlos”. Marcado por la traición, acepta la fatalidad: *estaba escrito* parece *querer* decir. Brecht, Joyce, V. Woolf, T. Mann, Hemingway, Chase, Hammett, Borges, Mallea, Cortázar, Defoe aparecen a cada momento señalando el sentido que los hechos adquieren al reflejarse en la literatura. Jáuregui remite a Philip Marlowe, dos citas de Shakespeare son el soporte para narrar la muerte de Alejandro en “La pipa de viernes” y los celos en el protagonista de “Ajuste de cuentas”; el narrador se define en relación con Poldy Bloom y la alemana de “A orillas del mar” viene de Brecht; un cuento –“Bialé”– no es otra cosa que una parodia sutil del tono de los narradores de la serie negra. La escritura de *Ajuste de cuentas* es siempre lectura de otro texto: habría que estudiar en detalle la compleja red de referencias, citas, correspondencias, parodias que marcan sin cesar el relato. Ida y vuelta que es incesante en todo el libro, esa circularidad que envía de un texto a otro, reproduce el vaivén entre el relato que funda la traición como un destino y la escritura que hace de ese destino, la historia de una traición. Espacio mítico que instituye la significación y fija la historia en el lenguaje, en *Ajuste de cuentas*, la literatura termina siendo el escenario donde se representa el deseo como realizado.

En el interior de un sistema literario como el nuestro que hace de la ingenua “sinceridad” de cierto realismo, el paradigma transparente de una literatura “de izquierda”, se comprende la eficacia de la apertura que se propone un texto como *Ajuste de cuentas*, que al exhibir libremente una relación directa con el código social que define como “literatura” cierto uso privado del lenguaje, es capaz de convertir a sus condiciones de producción, en el verdadero “tema” del relato.

NOTAS

1. *Los Libros*, Año 4, n° 27, julio de 1972. Acerca de *Ajuste de cuentas* de Andrés Rivera, Centro Editor de América Latina.
-

Los libros

Para una crítica política
de la cultura

Nº 27, Julio 1972, Argentina \$ 3 80

polémica
PSICOANALISIS
Y POLITICA EN LA
ARGENTINA



LOS
CANALES
DEL GRAN
ACUERDO



Hacia la crítica¹

- 1) Parafraseando a Gramsci podríamos decir: “todos los que saben escribir son escritores”, ya que alguna vez en su vida han practicado la escritura. Lo que no hacen es cumplir en la sociedad la “función de escritores”. A mi juicio, preguntarse por esta “función” es (aparte de tener en cuenta sus efectos ideológicos) analizar los códigos de clase que decretan la propiedad de lo literario a partir de un recorte, que en el conjunto de los textos escritos, señala como “literatura” a un cierto uso privado del lenguaje. Habría que investigar el modo en que esta función particular se define, cómo se va diferenciando hasta terminar siendo el soporte de una cierta Institución –la Literatura– cuyo sentido es el de imponer como “universal” un determinado estilo de clase de manejar el lenguaje. Para mí la “literatura” no está en otro lado que en este uso social, en esta lectura que al mismo tiempo que ordena la distribución de los textos en el mercado, decide y afirma las condiciones de producción que hacen posible la escritura. Y justamente estas condiciones de producción son lo que la crítica burguesa trata de ocultar, borrando la marca del trabajo para hacer aparecer el carácter “divino” del valor. Invertir este procedimiento mistificado significa echar las bases de una crítica materialista, capaz de descifrar el conjunto de circunstancias materiales en las que se despliega un proceso de producción y a la vez analizar los distintos “contratos sociales” que se interponen entre un texto y su lectura.
- 2) En Argentina, la función de la crítica burguesa no es otra que la de crear los protocolos de lectura que permitan *manejar* un texto aun antes de haberlo leído: como el dinero es quien, en realidad, financia la legalidad de este procedimiento ordenando el acceso a la “cultura”, las clases populares están, siempre, más acá de esa lectura que discrimina y decide el curso legal de la literatura: su lectura “salvaje” es una apropiación que unifica al conjunto de los textos (historietas, fotonovelas, periodismo amarillo, revistas deportivas, literatura de kiosco, etc.) en el espacio común de una “lectura indiscriminada” donde quien lee “pierde el sentido”, en favor de un saber falsificado que no da ganancia: esta “pérdida”, es el lugar desde donde es preciso partir para construir una crítica práctica de los usos sociales de la legibilidad que las clases dominantes tratan de imponer como “naturales” y “eternas”. En una sociedad en lucha de clases, cada clase tiene su “literatura”, es decir, su “estética”, su “crítica”, su “poética”, apoyarse en las contradicciones de una cultura de clase es un modo de luchar por una nueva práctica de la cultura, eludiendo las mistificaciones iluministas de cierta crítica “de izquierda” (a la manera de H. P. Agosti) que trata de borrar el carácter antagonico de las contradicciones para ilusionarse con los momentos “progresistas” de una cultura burguesa que se intenta “reformular”, ejerciendo una educada oposición “interna” que respeta y sacraliza los códigos de dominación.

- 3) Pienso que en este terreno hay que tener en cuenta, antes que nada, una distinción de Marx: lo fundamental del proceso de producción no es tanto crear productos (en este caso “obras literarias”) sino producir el sistema de relaciones, los vínculos sociales que ordenan la estructura de significación dentro de la cual la obra se hace un lugar que la condiciona y la descifra. En este sentido, el problema de las relaciones entre distintos sistemas se puede resolver a partir de esa instancia determinante –la producción– siempre que no se deje de lado la cuestión del desarrollo desigual de la práctica social del

Para mí la “literatura” no está en otro lado que en este uso social, en esta lectura que al mismo tiempo que ordena la distribución de los textos en el mercado, decide y afirma las condiciones de producción que hacen posible la escritura. Y justamente estas condiciones de producción son lo que la crítica burguesa trata de ocultar, borrando la marca del trabajo para hacer aparecer el carácter “divino” del valor. Invertir este procedimiento mistificado significa echar las bases de una crítica materialista, capaz de descifrar el conjunto de circunstancias materiales en las que se despliega un proceso de producción y a la vez analizar los distintos “contratos sociales” que se interponen entre un texto y su lectura.

que habla Mao, es decir, siempre que se tenga en cuenta la articulación entre la diferencia específica que distingue y diferencia a cada práctica (económica, política, ideológica, literaria, etc.) y el momento común que las ordena sobre la base de ciertas leyes y condiciones generales.

4) En mi caso estoy trabajando desde hace un tiempo en el análisis de las relaciones entre literatura y dependencia a partir de la *traducción* entendida como modo de apropiación y como génesis del valor. De esta manera se trataría de hacer ver, –en este procedimiento ideológico de reproducción de las relaciones con el imperialismo como equivalente general– cómo se constituye un sistema literario en el que la dependencia funciona a la vez como condición de producción y como espacio de lectura. En relación con las tendencias actuales de la crítica argentina, habría que decir que el populismo hoy de moda entre los intelectuales, banaliza al uso de los medios masivos de comunicación este problema y hace de la dependencia una suerte de espejo deformado, donde en realidad lo único que se exhibe es el carácter colonizado de un pensamiento que intenta “ser nacional” en el esfuerzo de mostrar su *diferencia*.

Por último –y en relación con “los límites” a que alude la pregunta– pienso que hay que ligar el trabajo crítico con una instancia específicamente política, ligarse orgánicamente a la lucha de las masas y tratar de articular la especificidad de cada campo particular con el conjunto

de la práctica revolucionaria. Quiero decir, hay que oponerse a la ilusión pequeño burguesa del “robinsonismo” que trata de definir la producción en términos individuales, haciendo del intelectual (de su “compromiso”, de su “sinceridad”) el escenario de la problemática. Descentrar esta cuestión y poner la lucha de clases en el centro del debate, significa en este nivel enfrentar una tradición arraigada en la crítica de izquierda que nos acostumbró a ver en los textos –antes que un síntoma o un tejido de relaciones– el resultado de una decisión libre y elegida, donde el crítico y el escritor se disputaban, en privado, la razón y el lugar del “sentido”.

NOTAS

1. *Los Libros*, Año 4, nº 28, septiembre de 1972.



Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria^{1 2}

I. La escritura desacreditada

En el prólogo a *Los lanzallamas*, Arlt se hace cargo de las condiciones de producción de su literatura: puesta en escena de la situación material en la que se genera un relato, este texto intenta definir el lugar desde donde se quiere ser leído. Al establecer una relación entre el lujo y el estilo, de entrada refiere lo que cuesta *tener* una escritura: el ejercicio de la literatura aparece ligado al derroche, trabajo improductivo que no tiene precio, se legaliza “en la vida holgada, en las rentas” de una clase que puede practicarla desinteresadamente. Para Arlt, en cambio, escribir es contraer cierta deuda, crédito que debe ser reconocido en el mercado. “Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo” porque hay que lograr que el lector pague con dinero el interés: en este pago, diferido, se abre el espacio incontrolable de la demanda y la circulación. “Palabra inefable” (como la llama Arlt) la escritura “no tiene explicación”: se la encuentra donde ya no está, en el intercambio que sobre la escena del mercado, resuelve el valor en el precio. Convertida en mercancía, la ley de la oferta y la demanda parece ser lo único que permite, desde el consumo, darle “razones” a la producción literaria. En la nota que concluye *Los lanzallamas*, Arlt escribe: “Dada la prisa con que fue terminada esta novela, pues cuatro mil líneas fueron escritas entre fines de setiembre y el 22 de octubre (y la novela consta de 10.300 líneas) el autor se olvidó de consignar en el prólogo que el título de esta segunda parte de *Los siete locos* que primitivamente era *Los monstruos*, fue sustituido por el de *Los lanzallamas*, por sugerencia del novelista Carlos Alberto Leumann”. En la urgencia del mercado, se olvida un préstamo: este lapsus, es el síntoma mismo de esa deuda que se contrae al ejercer —con un título prestado— la escritura. A través del recuento minucioso de las cifras y las fechas, la demanda hace saber sus exigencias: hay un contrato que impone cierto plazo y fija los límites. Como el prólogo y la nota, está al final y al comienzo del relato: lo sostiene, lo emplaza. “Con tanta prisa se terminó esta obra que la editorial imprimía los primeros pliegos *mientras* que el autor estaba redactando los últimos capítulos”. La demanda financia la escritura y la dirige: hace de ese compromiso, un destino. (“*El amor brujo* —anuncia Arlt— aparecerá en agosto de 1932”). De algún modo, al ponerle un plazo, Arlt debe “alquilar” su escritura, lograr que le paguen *mientras* escribe: parece que el mercado continuara en el relato hasta “entrar” en el texto. En esta obligación hay al mismo tiempo una promesa, cierto suspenso y el reconocimiento de una deuda: escribir deja de ser un lujo, un derroche, para convertirse en una fatalidad, o mejor, en una necesidad (material).

El valor del estilo

El folletín es la expresión límite y el modelo de esta escritura financiada: el texto mismo es un mercado donde el relato circula y en cada entrega crece el interés. Este aplazamiento, que decide a la vez el estilo y la técnica se funda en el suspenso, crédito que hace de la anécdota la mercancía –siempre postergada– que el lector recién logra tener en el final. “Me devoraba las entregas” dice Astier al narrar esta lectura en *El juguete Rabioso*: en realidad se trata de lograr que sea el lector quien “se entregue”, “devorado” por el interés. Economía literaria que convierte al lector en un cliente endeudado, se vive la ilusión de que una cierta necesidad material enlaza el texto y su lectura.

De algún modo, al ponerle un plazo, Arlt debe “alquilar” su escritura, lograr que le paguen mientras escribe: parece que el mercado continuara en el relato hasta “entrar” en el texto. En esta obligación hay al mismo tiempo una promesa, cierto suspenso y el reconocimiento de una deuda: escribir deja de ser un lujo, un derroche, para convertirse en una fatalidad, o mejor, en una necesidad (material).

Escritura donde todo se paga, este procedimiento define, al mismo tiempo, el espacio literario de Arlt y su “moral” de escritor. “Se dice de mí que escribo mal. Es posible”; esta confesión es ambigua. Como vimos, para escribir “bien” hay que disponer de “ocio, rentas, vida holgada”, hacerse responsable del derroche que significa cultivar un estilo. En Arlt, este lujo se paga caro, el desinterés elimina la oferta: se escribe por nada, para nada. “No tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia”. Escriben bien: nadie los lee. ¿Escriben bien *porque* nadie los lee? En realidad, lo que sucede es que nadie *paga* por esa lectura: leídos en familia, no hay lazos económicos, el dinero está excluido. Arlt invierte los valores de esa moral aristocrática que se niega a reconocer las determinaciones económicas que rigen toda lectura, los códigos de clase que deciden la circulación y la apropiación literarias. Entre el texto y el lector no habría ninguna interferencia: la cultura sería justamente ese “vacío” donde se disuelve cualquier relación material para que la ideología dominante ocupe el sitio del trabajo productivo que la mantiene. En Arlt, al contrario, escribir bien es hacerse pagar, en el estilo, un cierto “bien” que alguien es capaz de comprar. Solo a costa del lector se puede costear el interés por la literatura: ser leído es saldar una deuda, encontrar el sentido de ese trabajo “misterioso”, “inefable” que no tiene explicación en una sociedad que funda su razón en la ganancia. Así, en Arlt, el dinero que aparece como garantía que hace posible la apropiación y el acceso a la literatura, es a la vez, el resultado que decide y legitima su valor. De este modo, al nombrar lo que todos ocultan, desmiente las ilusiones de una ideología que enmascara y sublima en el mito de la riqueza espiritual la lógica implacable de la producción capitalista.

Los códigos de clase

Escritura que *se sabe* desacreditada, los textos de Arlt han debido pagar el precio de la devaluación que provocan. Para una economía literaria que hace del misterio de sus razones el fundamento de su poder simbólico, el reconocimiento

explícito de los lazos materiales que la hacen posible, se convierte en una transgresión a ese contrato social que obliga a acatar “en silencio” las imposiciones del sistema. Basta releer el artículo que José Bianco le dedicara en 1961³ para ver de qué modo Arlt transgrede un espacio de lectura. En este caso, el código de *Sur*: lectura de clase que refiere –justamente al revés de Arlt– el acceso fluido a una cultura “familiar”. En realidad lo que se lee por debajo del texto de Bianco es la definición de esa propiedad que es necesario exhibir para poder escribir: “Arlt no era un escritor sino un periodista, en la acepción más restringida del término. Hablaba el lunfardo con acento extranjero, ignoraba la ortografía, qué decir de la sintaxis”. La insistencia sobre las *faltas* de Arlt no son otra cosa que las marcas de un descrédito: manejar mal la ortografía, la sintaxis es de hecho una señal de clase. Se usan mal los códigos de posesión de una lengua: los errores son –otra vez– el lapsus donde se pierden los títulos de propiedad y se deja ver una condición social. “Hemos visto –insiste Bianco– que le faltaba no solo cultura, sino sentido poético, gusto literario”. Sentido poético, gusto literario: el discurso liberal sublima, espiritualizando. Habría una carencia “natural”, irremediable: una fatalidad. Arlt se encarga de recordar que esta carencia es económica, de clase: en esta sociedad, la cultura es una economía, por de pronto se trata de *tener* una cultura, es decir, poder pagar. Por su lado, Bianco funda su lectura en la desigualdad y al universalizar las posesiones de una clase hace de sus “bienes” las cualidades espirituales en que se apoya un sistema de valor. “Y hacia esa misma época –escribe– aunque Roberto Arlt conservara todavía lectores no creo que infundiera respeto a ningún intelectual de verdad” (sic.). El respeto es un reconocimiento: en este caso hay ciertos títulos de los que Arlt carece. Más bien hay ciertos títulos que Arlt admite haber recibido en préstamo: no son de él y es esta deuda la que debe pagar.

Ahora bien ¿y si esto que sirve para desacreditarlo fuera justamente lo que él no quiso dejar de exhibir? Quiero decir ¿y si el mérito de Arlt hubiera sido mostrar lo que no hay, hacer ver la deuda que se contrae al practicar –sin títulos– la literatura? En este sentido, sus carencias van más allá de sí mismo: marcan los límites concretos de una cierta lectura, la frontera –desvalorizada, empobrecida– de un espacio que es el de la literatura argentina.

El juguete rabioso es el mejor ejemplo de las condiciones de esta lectura: historia de una apropiación, en el juego de los intercambios, los desvíos, las sustituciones que constituyen el texto se narra el trayecto que es necesario recorrer para *ganarse* una escritura. El dinero financia la aventura y en los canjes que generan el relato, una cierta relación con la literatura es registrada a partir de los códigos sociales y de clase que decretan su circulación y hacen posible su uso. “Me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca”: en esta frase que recuerda una lectura (primera frase de su primer libro) comienza el texto arltiano. Se trata de ver qué sigue a esa *iniciación* para tratar de descifrar de qué modo en la práctica de su escritura, Arlt propone una teoría de la literatura donde un espacio de lectura y ciertas condiciones de producción son exhibidos.

La insistencia sobre las faltas de Arlt no son otra cosa que las marcas de un descrédito: manejar mal la ortografía, la sintaxis es de hecho una señal de clase. Se usan mal los códigos de posesión de una lengua: los errores son –otra vez– el lapsus donde se pierden los títulos de propiedad y se deja ver una condición social.

II. Crítica a la lectura liberal

Desde el principio, Astier actúa los efectos acumulados de una lectura (“Yo ya había leído los cuarenta y tantos tomos que el vizconde Ponson du Terrail escribiera acerca del hijo adoptivo de mamá Fipart, el admirable Rocambole, y aspiraba a ser un bandido de alta escuela” N.C. t. I p.38): su experiencia es la repetición de un texto que a cada momento es necesario tener presente. Este canje entre lectura y experiencia hace avanzar la narración: en el camino de su aprendizaje, para enfrentar los riesgos, se sostiene de la literatura. Lluve la noche de su primer robo, pero alguien recuerda: “Mejor. Estas noches agradaban a Montparnasse y a Thenardier. Thenardier decía: Más hizo Juan Jacobo Russeau”, etc. (ver p. 51); al probar sus conocimientos de física frente a los militares: “Y en aquel instante antes de hablar, pensé en los héroes de mis lecturas predilectas y la catadura de Rocambole, del Rocambole con gorra de visera de hule y sonrisa canalla en la

Robar, inventar, delatar: nudos en el aprendizaje de Astier, momentos de viraje en la estructura de novela, en los tres casos hay un pasaje, un cierto proyecto –fracasado– que se realiza desde la literatura. Frente a cada movimiento del relato, otro relato, leído, sirve de apoyo. Vigilado en ese otro texto, Astier reconoce el eco “ya vivido” de una lectura: no hay otra iniciación que esa, repetición que en el escenario falsificado de la literatura permite representar el efecto de los textos leídos.

boca torcida, pasó por mis ojos incitándome al desparpajo y a la actitud heroica” (p. 100); por fin, cuando vacila antes de delatar al Rengo: “En realidad soy un locoide con ciertas mezclas de pillo; pero Rocambole no era menos: asesinaba, yo no asesino” etc. (ver p. 146). Robar, inventar, delatar: nudos en el aprendizaje de Astier, momentos de viraje en la estructura de novela, en los tres casos hay un pasaje, un cierto proyecto –fracasado– que se realiza desde la literatura. Frente a cada movimiento del relato, otro relato, leído, sirve de apoyo. Vigilado en ese otro texto, Astier reconoce el eco “ya vivido” de una lectura: no hay otra iniciación que esa, repetición que en el escenario falsificado de la literatura permite representar el efecto de los textos leídos.

En este caso, el exceso de una cierta lectura, más que fundar una razón en la legibilidad –como en el ejemplo clásico de *El Quijote*– decide los derechos “legales” para acceder a la propiedad de la literatura. Por un lado, una relación muy particular con el dinero sostiene la lectura y la hace posible: Astier debe alquilar los libros para poder leer (“Por algunos centavos de interés me alquilaba sus libracos” p. 36). En ese préstamo se paga el interés por la literatura: financiada, alquilada, la lectura nunca es gratuita. Al mismo tiempo, el dinero no alcanza para *tener* los textos, se costea con él cierto tiempo de lectura. Esta posesión, provisoria, es un simulacro de la propiedad (“Observando que le llevaba un libro me gritaba a modo de advertencia: ‘Cuidarlo niño que dinero cuesta’” p.36): lectura vigilada, en los “cuidados” que requiere la propiedad se advierte la carencia. Desposeído, Astier buscará legitimar la posesión a través del desvío, imaginario, de la literatura (“No recuerdo por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella” p.43). Rocambole, doble literario, le sirve de modelo en esa apropiación mágica y sin ley. Delito privilegiado, “acción bella”, crimen literario, transgresión que enlaza experiencia y dinero, el robo es la metáfora misma de la lectura arltiana. Se roba como se lee, mejor: robar es como leer. No es casual que en la primera

acción del “club de los caballeros de la medianoche” se roben: libros. “Tratábamos *nada menos* (subrayo yo) que de despojar a la biblioteca de una escuela” (p. 51). Si hay que pagar para (poder) leer, el interés por la literatura justifica el costo del delito: ¿se roba porque se leyó o se roba para leer?

Legibilidad y coacción social: la biblioteca

“Sacando los volúmenes los hojeábamos y Enrique que era algo sabedor de precios decía: ‘No vale nada’ o ‘Vale’ (p. 58)”, “¿Y esto? ¿Cómo se llama? Charles Baudelaire. Su vida. Parece una biografía. No vale nada” (p. 59). Toda la escena funciona, en realidad, como una lectura económica de la literatura: es el precio quien decide el valor y esta inversión viene a afirmar que no hay un sistema de valor independiente del dinero. Al mismo tiempo se roba “*nada menos*” que una biblioteca, es decir, ese lugar que parece estar afuera, más allá de la economía, zona neutra donde la lectura “al alcance de todos” se realiza contra las leyes de la apropiación capitalista. En este sentido, la metáfora del robo muestra, en el acceso ilegal, que este espacio a primera vista tan abierto, está, sin embargo, clausurado: por de pronto hay que forzar “cuidadosamente” la entrada (ver p. 57). Infranqueable, bloqueada, para Arlt, la biblioteca no es el lugar pleno de la cultura, sino el espacio de la carencia. “Lila para no gastar en libros tiene que ir todos los días a la biblioteca” (p. 68). La falta de dinero impide tomar posesión de los libros salvo a préstamo, en el plazo fijo de una lectura vigilada. Al invadir para robar, Astier hace entrar en ese espacio “gratuito”, un interés (económico) por la literatura que se funda justamente en la toma de posesión (“Che, sabés que es hermosísimo, me lo llevo para casa”, dice Astier refiriéndose a la biografía de Baudelaire, ver p. 59). El precio interfiere en el acceso a “la belleza”: sólo en el desvío de esta apropiación ilegal es posible *tener* un texto. En este sentido toda la situación puede ser leída como una crítica a la lectura liberal: no hay lugar donde el dinero no llegue para criticar el valor en el precio. Signo de toda posesión, garantiza la legibilidad, es decir, la posibilidad misma de acceder a una lectura. De allí que, en el vaivén entre el préstamo y el alquiler, el robo funciona como esa lectura que debe pagar con el delito, la inversión de un cierto código cultural.

Precisamente, el mito liberal de la biblioteca pública intenta sublimar la violencia de esta apropiación; se repite, perfeccionada, la operación que en el mercado, borra las relaciones de producción y la lucha de clases, para imaginar una relación de libre competencia entre propietarios en un pie de igualdad. Hace falta admitir que las “necesidades” (en este caso económicas) están distribuidas equitativamente: en cuanto a los medios para satisfacerlas, la biblioteca sería ese espacio socializado, propiedad colectiva de acceso libre que garantiza la posibilidad de

Delito privilegiado, “acción bella”, crimen literario, transgresión que enlaza experiencia y dinero, el robo es la metáfora misma de la lectura arltiana. Se roba como se lee, mejor: robar es como leer. No es casual que en la primera acción del “club de los caballeros de la medianoche” se roben: libros. “Tratábamos nada menos (subrayo yo) que de despojar a la biblioteca de una escuela” (p. 51). Si hay que pagar para (poder) leer, el interés por la literatura justifica el costo del delito: ¿se roba porque se leyó o se roba para leer?

una lectura universal. La biblioteca vendría a disolver la propiedad, poniendo la cultura como un bien común a disposición de todos los lectores. De hecho este bien común, igual que otros “bienes comunes” (entre ellos el lenguaje) está desigualmente repartido. Es el acceso a la lectura lo que está trabado por el dinero (esto es, por las relaciones de producción expresadas en el dinero). Toda lectura es una apropiación que se sostiene en ciertos códigos de clase: la legibilidad no es transparente y la “literatura” sólo existe como ‘bien simbólico’ (aparte de su carácter de bien económico) para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla. Es esta propiedad lo que se trata de ocultar, disimulando la coacción que las clases dominantes ejercen para imponer como “naturales” las condiciones sociales que definen su lectura. El “gusto literario” (del que habla Bianco) no es gratuito: se paga por él y el interés por la literatura es un interés de clase. En este sentido, para Astier en toda la novela, no hay otro “delito” que ese interés por la literatura: deuda que perpetuamente hay que saldar, no habiendo título que lo legitime, el mismo acto de leer ya es culpable.

“Cierta atardecer mi madre me dijo: ‘Silvio es necesario que trabajes’. Yo que leía un libro junto a la mesa levanté los ojos mirándola con rencor. Pensé: trabajar, siempre trabajar” (p. 67). Esta interrupción (que el texto registra varias veces) ordena uno de los vaivenes del relato: conectada simbólicamente con el robo y la aventura, la lectura es el reverso de la producción. El trabajo, destino que el dinero hace presente, es lo que se trata de negar: “No hable de dinero, mamá, por favor. No hable, cálese” (p. 69). Silencio forzado, para acceder “sin interrupciones” a la lectura hay que olvidar la realidad: y a la inversa, en “los deleites y afanes de la literatura” se sostiene –imaginariamente– el desvío que lo aleja de su clase.

A esta altura se produce una cierta transacción que define un nuevo movimiento del relato: después de algunas vacilaciones Astier se decide, irá a trabajar. Tratará, sin embargo, de no perder el sentido de esa búsqueda que marca su iniciación: su primer empleo es “en una librería, *mejor dicho* (subrayo yo) en una casa de compra y venta de libros usados” (p. 69). Alquilar, robar, vender libros: en la aventura de esta ambigua relación con la propiedad, *El juguete rabioso* va definiendo el camino de su propia génesis.

Libros usados: entre el sacrilegio y el consumo

“El local era más largo y tenebroso que el antro de Trofonio. Donde se miraba había libros: libros en las mesas formadas por tablas encima de caballetes, libros en los mostradores, en los rincones, bajo las mesas y en el sótano” (p. 70). Espacio degradado, este “salón inmenso, atestado hasta el techo de volúmenes” es el lugar mismo de la apropiación capitalista: el dinero establece el orden y regula la lectura. En esta acumulación confusa la lectura, regida por la ley de la oferta y la demanda, pierde su aire privado: desvalorizados, los textos ya “usados” son sometidos a un canje indiscriminado donde todo se mezcla. Opuesto al orden suntuoso de la biblioteca (“Majestuosas vitrinas añadían un decoro severo y tras los cristales, en los lomos de cuero, de tela y de pasta, relucían las guardas arabescas y títulos dorados de tejuelos”, ver p. 55) este lugar al que vienen a parar

los restos de una cultura es el espacio donde se realiza la lectura de Astier. Agravación grotesca del interés por la literatura que se viene pagando desde el comienzo, no es casual que uno de sus trabajos sea tocar “un cencerro” para despertar el interés de los clientes. Es un cierto modo de tratar la lectura lo que Arlt pone en escena y en el exceso de esta oferta desesperada la literatura se extingue.

Aparece más claro, entonces, el gesto límite con el que Astier cierra este circuito de apropiación: “sin vacilar, cogiendo una brasa, la arrojé al montón de papeles que estaba a la orilla de una estantería cargada de libros” (p. 92). Busca incendiar la librería, es decir, *consumirla*: al provocar la extinción reconoce su imposibilidad de poseer. “El acto del consumo –ha escrito Baudrillard– no es sólo una compra sino también un gasto, es decir, una riqueza manifestada y una destrucción manifiesta de la riqueza”. En Astier, como vimos, ninguna “riqueza” puede manifestarse: alquilar, robar, vender, nunca llega a ser el propietario legítimo. Los libros están en sus manos, pero no le pertenecen: intento de consumir lo que no se puede tener, la decisión de incendiar la librería es el paso final en esta desposesión. Acto suntuario, lujoso, en el incendio, la riqueza es negada; esta transgresión reproduce, exasperado, el acto capital de la sociedad que lo excluye: consumo gratuito, sacrificio, se destruye para tener.

El fuego y el robo

En este sentido, el intento de quemar la librería⁴ es homólogo al robo de la biblioteca. Dos caras de una misma moneda, estos lugares son los espacios simultáneos de una sola lectura: la biblioteca acomoda lo que el mercado desordena y su préstamo legal, sublima el canje brutal que se desencadena en las casas “de compra y venta”. Del orden al desorden, la literatura circula regida por las leyes de la apropiación capitalista: al robar en la biblioteca, Astier niega toda separación, lleva el precio a donde el valor dice reinar afuera de la economía. A la vez, quemar la librería es consumir “gratuitamente” ese lugar desvalorizado, donde los libros “usados”, solo valen lo que se paga por ellos, en el canje que decide el precio. Se hace entrar, violentamente, el interés económico al recinto desinteresado de una lectura gratuita y se intenta destruir el lugar mismo donde el dinero, en el intercambio, se hace visible y actúa como una cierta lectura. Se produce una exasperación de la ley que rige, en secreto, la apropiación: el robo parece ser el momento límite del alquiler simbólico de la biblioteca y a su vez el incendio cierra el consumo indiscriminado, salvaje, de la librería de usados.

Un desplazamiento que podríamos llamar “perverso” recorre todo el procedimiento: es “normal” robar una librería donde se puede encontrar el dinero y se conoce (desde Erostrato hasta las pesadillas borgeanas) el mito de la biblioteca incendiada. En ese caso se respeta cierto orden: se busca el dinero donde se sabe que está y en el incendio se destruyen, simbólicamente, los códigos de una cultura. En Arlt, las cosas son distintas: no busca negar, sino invertir: del mismo modo que el robo afirma la propiedad, el incendio es un intento –desesperado– de posesión. Contraeconomía fundada en la pérdida y en la deuda, en el incendio se

busca destruir el fantasma del precio, la presencia de la economía que desordena la literatura; y el robo de la biblioteca hace saber que el espacio simbólico de la literatura está prohibido para el que no tiene dinero.

Si robar una biblioteca es llamar la atención sobre las clausuras que encierran a una lectura en los códigos de clase, incendiar los libros usados es querer hacer ver bajo esa luz brutal, en el precio el misterio del valor. Así, el robo es la metáfora de una lectura ilegal, desacreditada, que en la transgresión encuentra el acceso y la posibilidad de apropiación; mientras que en el intento de incendiar la librería el fuego vendría a echar luz para ayudar a ver –y a destruir simbólicamente– el mal (económico) que disuelve la cultura. Actos sacrílegos, doble inversión de los valores de la cultura y la riqueza, en este desvío hacia la prohibición se encuentra la génesis misma de la escritura de Roberto Arlt.

III. En busca del texto perdido

Como el robo, el incendio fracasa: acto fallido, marca el final de este circuito de apropiación. Para encontrar el pasaje que de la transgresión, lleva a la ley y a la escritura, hay que detenerse en la escena clave del libro, el momento en el que Astier, hacia el final, decide delatar al Rengo. “En realidad –no pude menos de

Contraeconomía fundada en la pérdida y en la deuda, en el incendio se busca destruir el fantasma del precio, la presencia de la economía que desordena la literatura; y el robo de la biblioteca hace saber que el espacio simbólico de la literatura está prohibido para el que no tiene dinero.

decirme– soy un locoide con ciertas mezclas de pillo; pero Rocambole no era menos: asesinaba... yo no asesino. Por unos cuantos francos le levantó falso testimonio a ‘papá’ Nicolo y lo hizo guillotinar. A la vieja Fipart que le quería como una madre la estranguló y mató... mató al capitán Williams, a quien él debía sus millones y su marquesado. ¿A quién no traicionó él” (p. 146). Una vez más el delito se apoya en la literatura: todo es posible si una legibilidad da las razones. La traición de Rocambole hace posible otras traiciones, las legaliza. En este caso, además, la transgresión es ambigua: al impedir un robo se ayuda a encarcelar a un “delincuente”, se defiende la propiedad. Hay un código

doble y el repudio moral (“¿por qué ha traicionado a su compañero? y sin motivo. ¿No le da vergüenza tener tan poca dignidad a sus años?” le dice el ingeniero a quien avisa del robo, ver p. 153) no hace más que afirmar el carácter legal de este acto socialmente “positivo”: nueva inversión, Astier hace el mal por el bien, y en la confesión, el relato anticipa el crimen, legalizándose.

De este modo Astier queda –como en toda la novela– atrapado en esa ambigüedad que constituye el centro de su aprendizaje. Antes, como vimos, la literatura sostenía la entrada en el delito, en este caso, se sale del delito por la literatura. En el momento de delatar, Astier fija “los ojos en una biblioteca llena de libros” (ver p. 149): frente a esa biblioteca la iniciación se cierra y comienza su relato. Relato del crimen, al anticipar el robo, constituye un destino (“El Rengo fue detenido a las nueve de la noche” p. 150) para que actúe la ley. En un sentido, podríamos decir que la delación es la expresión misma de la escritura arltiana: se trata de *decirlo todo* y esa “sinceridad” hace de

la confesión una forma privilegiada de la literatura. “Al escribir mis memorias” dice Astier al comienzo (ver p. 37): memoria de una lectura y de sus dificultades en el juego de las sustituciones, los canjes, las pérdidas, *El juguete rabioso* exhibe –oculto en las metáforas que lo encubren– ese trabajo que empieza cuando todo termina. Como el objeto perdido del que habla el psicoanálisis, lo encontramos en todos lados sin reconocerlo en ninguna parte. “Busco un poema que no encuentro”, dice Astier (p. 87): cargada de referencias literarias, dividida en capítulos cuyos títulos (“Los ladrones”, “Judas Iscariote”, “Los trabajos y los días”) son citas de otros libros, el relato muestra las huellas de esa búsqueda. En el recuerdo del fragmento de Ponson du Terrail que hace posible la delación, el texto, se detiene para registrar el momento en el que la transgresión se realiza en el lenguaje: en esa cita doble (con la literatura, con la ley) la historia se cierra sobre sí misma y la novela puede ser escrita. O mejor, en el doble juego de los textos citados (el relato del robo, el fragmento de Rocambole), texto en el texto, relato en el relato, nace la posibilidad misma de escribir. En este sentido, habría que decir que en este libro no hay otro juguete rabioso que la literatura.

Por otro lado, un procedimiento se perfecciona: la lectura que sirve de apoyo a la experiencia se hace visible, se cristaliza hasta terminar apoyándose en un texto. “De pronto recordé con nitidez asombrosa este pasaje: *Rocambole olvidó por un momento sus dolores físicos. El preso cuyas espaldas estaban acardenaladas por la vara del capataz, se sintió fascinado: parecióle ver desfilar a su vista como un torbellino embriagador, París, los Campos Elíseos, el Bulevar de los Italianos, todo aquel mundo deslumbrador de luz y de ruido en cuyo seno había vivido antes*” (p. 146). La lectura constituye una escritura, define otro texto en el texto. Esta cita a la vez que muestra el momento en el que se escribe una lectura, marca una propiedad y legitima la traición. A su vez, la delación, crimen parasitario que debe injertarse en otro crimen, es también una cita: con la ley, con la justicia. Se comprende, ahora, el desvío de Astier: citar es tomar posesión de un texto, esta apropiación por fin legal, se ha fundado en el delito: al delatar, Astier no hace otra cosa que “literatura”.

Escribir una lectura

Lugar donde se intercambian los libros “usados”, la cita marca el pasaje de la lectura a la escritura: consumo productivo, se trata no ya de leer, sino de escribir esa lectura. En el caso de Astier el rodeo de su acceso (alquilar, robar, vender, incendiar) ha devaluado su apropiación: en el texto “pobre” de Ponson se leen al mismo tiempo, las dificultades de una lectura y sus protocolos. De todos modos, esta lectura desacreditada es su único respaldo para poder garantizar una escritura: no solo porque marca –como vimos– el momento en que esa lectura se constituye en un texto, sino porque además, releendo la cita, se encuentran, junto con los signos de la lectura cuyas desventuras hemos recorrido (literatura “barata”, folletín, delito) el régimen mismo de su estilo. “Acardenaladas, parecióle, torbellino embriagador, mundo deslumbrador”: en

realidad, detrás de ese lenguaje crispado se ve aparecer al mismo Arlt. Estilo sobreactuado, de traductor, alude continuamente a ese otro texto en el que nace y por momentos es su propia parodia: en este sentido habría que decir que cuando Arlt confiesa que escribe mal, lo que hace es decir que escribe desde donde leyó o mejor, desde donde pudo leer. Así, “las horribles traducciones españolas” de las que habla Blanco son el espejo donde la escritura de Arlt encuentra “los modelos” (Sue, Dostoievski, Ponson, etc.) que quiere leer. Esta interferencia, señala los límites de un espacio de lectura del que la cita de Rocambole es apenas una *marca*.

No es casual, que en esta apropiación degradada, las palabras lunfardas se citen entre comillas: idioma del delito, debe ser señalado al ingresar en la literatura. En este sentido, Arlt actúa, incluso, como un “traductor” y las notas al pie (ver

No es casual, que en esta apropiación degradada, las palabras lunfardas se citen entre comillas: idioma del delito, debe ser señalado al ingresar en la literatura. En este sentido, Arlt actúa, incluso, como un “traductor” y las notas al pie son el signo de una cierta posesión. Si como señala Jakobson, el bilingüismo es una relación de poder a través de la palabra, se entienden las razones de este simulacro: ese es el único lenguaje cuya propiedad Arlt puede acreditar.

p. 49) explicando que “jetra” quiere decir “traje”, o “yuta”, “policía secreta”, son el signo de una cierta posesión. Si como señala Jakobson, el bilingüismo es una relación de poder a través de la palabra, se entienden las razones de este simulacro: ese es el único lenguaje cuya propiedad Arlt puede acreditar.

A la inversa, en la escena con “la mantenida” (ver p. 88) a la que Astier le lleva “un paquete de libros”, el lenguaje se enlaza con la prohibición y la pérdida. Inaccesible, ajena, esa mujer que habla francés y de pronto lo besa sin que Astier alcance a comprender, esta “en otro mundo”. Esa distancia que el idioma remarca es una distancia de clase: se trata como siempre del acceso –prohibido, culpable– a “la belleza” y en este caso el lenguaje sirve de soporte al deseo y a la propiedad. Los diálogos en francés pasan a ser las marcas “incomprensibles” de la sexualidad y la riqueza, en el mismo sentido en que –por ejemplo– las frases en italiano (“*strunso, la vita e denaro*” p. 79) convocan el

universo de la necesidad y del trabajo. En esto Arlt se maneja en una dirección homóloga al sainete y al grotesco: palabras en italiano, en idisch, en francés, en alemán, en el relato el idioma extranjero es tratado –igual que el lunfardo– como si fuera una jerga de clase que remite a las relaciones sociales. Es esta estratificación lo que el lenguaje vacío, sintagmático, de la traducción viene a *cubrir*: clichés, lugares comunes, en el vocabulario y los giros “literarios” de la traducción, Arlt encuentra un lenguaje *escrito* a partir del cual construir –en la lectura– su “propia” escritura. Apropiación de la literatura, lectura escrita, la traducción define, un cierto espacio de lectura donde el texto de Arlt encuentra un lugar que lo condiciona y lo descifra.

El escritor fracasado

Escritura que paga en “condiciones bastantes desfavorables” la deuda de su origen, en última instancia, en Arlt el fracaso es lo único que permite realizar el deseo

ilegítimo, “imposible”, de escribir. Por un lado, Astier encuentra la literatura en la transgresión y el delito. Al mismo tiempo, entre la vida de Baudelaire, poeta maldito, que “no vale nada” cuyos “hermosísimos versos”, expropiados durante el robo a la biblioteca, también sufren la devaluación del traductor (“Yo te adoro *al igual que de la bóveda nocturna*”, subrayo yo, ver p. 59); y la visita al poeta parroquial, elogiado en *Time*, traducido al italiano, frente a quien Astier admite –por única vez en toda la novela– su relación con la literatura (“¿Escribe? Sí, prosa”, ver en este mismo número de *Los libros* p. 20), el relato va construyendo una cierta metáfora del escritor: en todos la “razón de ser” es el fracaso y este destino, “inevitable”, culmina con el cuento del *Escritor fracasado* (ver N.C. t. III p. 220). En este sentido habría que decir que en esa historia se cierra el proyecto de escritura cuya génesis narra *El juguete rabioso*: los dos textos pueden ser leídos como un solo relato en el que “los deleites y afanes de la literatura” se realizan en la destrucción y la pérdida, en esa “nada infinita” que concluye el relato (ver p. 244). Por un lado, para Arlt el fracaso es la condición misma de la escritura, pero a la vez –en el revés de la trama– se entiende que la visita al poeta parroquial, haya sido sustituida en la versión final de *El juguete rabioso* por el encuentro con Vicente T. Souza, experto en “ciencias ocultas y demás artes teosóficas” (ver p. 81). El canje sustituye al poeta por el mago: los dos capítulos tienen la misma estructura y el mismo sentido “iniciático”, pero el desplazamiento viene a resolver imaginariamente las dificultades concretas, que marcan los límites sociales de una práctica. De este modo, paralelamente se puede encontrar en Arlt una propuesta del escritor como ladrón, delator, inventor, poeta maldito (una mezcla de Edison, Rocambole, Napoleón y Baudelaire, ver p. 102) que está más allá del bien y de la razón. Acceso mágico a la belleza y al lenguaje, negación de las determinaciones del trabajo y del dinero, en esta imagen invertida se hacen ver, justamente, las prohibiciones y las carencias que el relato describe al narrar los tropiezos de su propia gestación. Esta ambigüedad define la ideología literaria de Roberto Arlt: en el vaivén entre la omnipotencia y el fracaso una cierta significación imaginaria hace a la vez, de la riqueza y de la pérdida, el símbolo de la escritura. ¿Qué hay que tener para poder escribir? Puesta en escena de una literatura y de sus condiciones el relato de Arlt no hace otra cosa que repetir esa pregunta que le da lugar. “¿Qué era mi obra? ¿Existía o no pasaba de ser una ficción colonial, una de esas pobres realizaciones que la inmensa sandez del terruño endiosa a falta de algo mejor?”, esta duda del *Escritor fracasado* (ver 233), remite directamente a los códigos de lectura que al decidir el valor y la propiedad de “lo literario”, permiten explicar la fatalidad social de un fracaso inevitable.

Síntoma de esas circunstancias, en el trayecto de Astier se narran las interferencias que se sufre, desde una determinada clase, para *llegar* a la escritura; al mismo tiempo en el texto se van definiendo las condiciones de producción de una literatura. Condiciones de producción, códigos de lectura, es esta relación

Acceso mágico a la belleza y al lenguaje, negación de las determinaciones del trabajo y del dinero, en esta imagen invertida se hacen ver, justamente, las prohibiciones y las carencias que el relato describe al narrar los tropiezos de su propia gestación. Esta ambigüedad define la ideología literaria de Roberto Arlt: en el vaivén entre la omnipotencia y el fracaso una cierta significación imaginaria hace a la vez, de la riqueza y de la pérdida, el símbolo de la escritura.

la que ahora es preciso reconstruir para encontrar –en el pasaje de la traducción a la legibilidad– el nudo de esa situación particular a partir del cual se ordena el sistema literario en Argentina: la dependencia.

NOTAS

1. *Los Libros*, nº 29, marzo-abril 1973.
 2. Este texto es un capítulo del libro *Traducción: sistema literario y dependencia*.
 3. El ensayo de José Blanco –al que volveremos más adelante– fue publicado en el nº 5 de *Casa de las Américas*, La Habana, marzo de 1961.
-



La influencia de Hemingway. La autodestrucción de una escritura.¹

Hemingway se suicidó en 1936. Quiero decir: a partir de ahí inició un trayecto que en más de un sentido, se asemeja a un suicidio, o mejor, a un asesinato preparado por la propia víctima. En setiembre de ese año había publicado *Las nieves del Kilimanjaro*: este relato sobre el dinero, las mujeres y la muerte, sobre la imposibilidad de escribir, tiene la estructura misma del suicidio: no narra otra cosa que el fin de la escritura de Hemingway, y es su testamento. Hasta ese momento (digamos, entre 1922 y 1937), en quince años de trabajo, había construido una de las escrituras más perfectas de este siglo. Sus mejores textos (*Cerros como elefantes blancos*, *El río de los dos corazones*, *La luz del mundo*) eran relatos breves, fragmentarios: la blancura de la descripción aniquilaba toda anécdota, la escritura giraba en el vacío, remitía a la ausencia, al silencio. Apoyado en las investigaciones de la vanguardia de la década del 20 (sobre todo en la teoría Joyceana de la “epifanía”) llevaba al límite la búsqueda de una narración de superficie, en la que el sentido estaba siempre desplazado: al descartar toda interioridad, enfrentaba la tradición psicologista de la novela burguesa, basada en la profundidad y en el mito de la esencia del hombre. De todos modos, a partir de cierto momento (digamos, años 35, 36) Hemingway comienza a traicionar ese código: parodia involuntaria de sí mismo, lo que escribe en la segunda mitad de su vida parece encaminado a borrar su escritura, o mejor, a desmentirla. Basta comparar el estilo pseudobíblico, “profundo”, cargado “de babosa emoción” (la expresión es de Hemingway) de *El viejo y el mar* –esa parábola kitsch–, con la escritura blanca, casi abstracta de *Después de la tormenta*: se trata del mismo “tema”, pero lo que va de un texto al otro, es lo que va (y pido disculpas por esta expresión tan envejecida) de la “mala” literatura, basada siempre en la buena conciencia de los sentidos plenos, a la “buena” literatura que lucha abiertamente contra esa tentación.

Para explicar este “pasaje” –quiero decir: esta pérdida– habría que pensar las relaciones entre escritura y éxito, entre demanda, dinero y mercado (algo de

todo eso se puede encontrar en *Las nieves del Kilimanjaro*) en la literatura de los Estados Unidos. “Los escritores norteamericanos –decía Scott Fitzgerald– no tenemos segundo acto.” No conozco un ejemplo más patético (salvo, quizás, el de Salinger) de autodestrucción de una escritura que el de Ernest Hemingway. Por otro lado, este pasaje ha sido acompañado (habría que escribir: sostenido) por una inflación de la figura pública de Hemingway: imagen del escritor como *play boy*, como aventurero, difunde y estetiza cierta ética del ocio y del consumo, es decir, una moral aristocrática del Amo, que muestra su “clase” en las hazañas de una guerra privada con la muerte y el sexo. Cazador, guerrero, conquistador sostenido por una ideología vitalista, paternalista, anti-intelectual, típica del pragmatismo norteamericano (y, digámoslo de pasada, de todo el pensamiento de la derecha) Hemingway se ha convertido en uno de los grandes “héroes” de nuestra cultura. Esta es hoy su mayor influencia: una influencia que, en verdad, se enlaza con uno de los mitos clásicos de la crítica burguesa que pone en la vida del escritor el sentido último de su literatura. De este modo, cierto “culto a la personalidad” del autor se interpone entre el texto y su lectura: arsenal de anécdotas y mitologías que acompañan al texto y permiten “manejarlo” aún antes de haberlo leído. Pocos escritores han sufrido, como Hemingway, esta distorsión: sus textos se pierden en medio de una maraña de mitos, tachados, censurados por un espacio de lectura que el mismo Hemingway parece haberse esforzado en construir sobre las ruinas de su escritura. Así, toda esa elaboradísima construcción verbal (que va desde *En nuestro tiempo* hasta *Las nieves del Kilimanjaro*, pasando por *Fiesta*) en la que no se escribe otra cosa que la imposibilidad de narrar la experiencia, es leída, retrospectivamente, como una afirmación de la ideología literaria que esos textos intentaban destruir. Respaldado en su “sinceridad”, en su experiencia vivida. Hemingway sería la metáfora misma del escritor primitivo, espontáneo. Curiosa paradoja, tradicional, por lo demás, en cierta lectura periodística de la narrativa norteamericana (veamos, si no, lo que ha pasado con Melville: escritor “bárbaro” que comienza *Moby Dick* con diez páginas de citas que van desde Aristóteles hasta Erasmo). Porque en realidad lo que hace Hemingway es crear los protocolos, el código, los procedimientos de la narración “sincera”: lenguaje directo, predominio del diálogo, sintaxis antigramatical, repeticiones, es decir, un conjunto muy elaborado de técnicas que buscan “naturalizar” el relato y ocultar sus reglas. En esto sentido, existen pocos escritores tan “literarios” (es decir, tan conscientes de que la literatura más “verdadera” es la que se sabe más artificial) como Hemingway: pensemos, sino, en *Padres e hijos*, donde es capaz de presentar una violación sexual, a través de una secuencia onomatopéyica de adverbios, basada en el significante *mashing* –levantarse una mujer y hacer puré– construyendo todo el efecto del relato sobre este juego joiceano.

¿Qué decir (ya que hablamos de influencias) de un escritor cuya primera novela –*Torrentes de primavera*– es un pastiche, únicamente destinado a parodiar (quiero decir, a criticar, a leer por escrito) a su mayor influencia: Sherwood Anderson? (A la inversa, nótese el primer cuento publicado por Hemingway –*Mi viejo*– y se podrá encontrar, desde el título, la “paternidad” de Anderson). Como toda verdadera escritura la del primor Hemingway es un cruce de lecturas, un canje de textos: no hay Hemingway sin la *experiencia de la lectura* de Mark Twain (sin el

trabajo con la lengua hablada del *Huck Finn*), sin *Winnesburg, Ohio*, sin los textos de Ring Lardner, sin el fraseo obsesivo de Gertrude Stein, sin los relatos de guerra de Stephen Crane. O sea, y para terminar: el verdadero “héroe” de Hemingway no es el hombre inocente hundido en la experiencia, sino, justamente, Nick Adams, es decir, un Stephen Dedalus (un Hamlet) que ha leído a Thoreau.

En fin, y ya que se trata de responder sobre la influencia de Hemingway, quiero decir que estas ideas sobre Hemingway son también, de algún modo, la marca –la influencia– que Hemingway ha dejado en mí. Mientras lo leía, a lo largo de estos años, he escrito algunos relatos y en el trabajo de escribirlos, podríamos decir que en cierta forma aprendía, a la vez, a leer, entre otros autores, a Hemingway (y durante un tiempo sobre todo a Hemingway). Quiero decir, escribir es siempre leer de un modo particular y para hablar de influencias (es decir, de la aprobación, de la herencia, pero también del robo, del plagio, o sea, en última instancia, de la propiedad) para hablar de influencia, digo, me parece necesario apoyarse en una teoría de la lectura: quisiera decir que esa teoría está también presente en Hemingway y desde allí sería preciso partir para leer sus textos (y no sólo sus textos).

NOTAS

1. *Crisis*, Año 2, nº 15, julio de 1974.
-



Notas sobre Brecht¹

1

La aparición de los trabajos inéditos de Bertolt Brecht sobre la literatura y el arte es sin duda uno de los acontecimientos más importantes en la crítica marxista desde la publicación de los cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci. En el centro de su reflexión se encuentra la tentativa de fundar en la práctica una teoría marxista de la producción literaria que sea capaz de inscribir los resultados de ese trabajo específico en el espacio de la lucha de clases. Escritos a lo largo de treinta años, estos ensayos deben ser leídos como una síntesis teórica de la práctica brechtiana. (“Hemos sacado ideas de la práctica, en realidad las hemos sometido a la práctica” p. 145). Único criterio de verdad, para Brecht la práctica debe ser el fundamento último de cualquier trabajo cultural: una crítica materialista se funda, justamente, en el “control” que, en un campo a primera vista tan “espiritual”, debe ejercer la experiencia concreta para evitar el riesgo de una especulación idealista. “Todo lo que se diga sobre la cultura sin tener en cuenta la práctica no es más que una idea y tiene por lo tanto que ser comprobada primero en la práctica” (p. 95). Al mismo tiempo estos ensayos vienen a afirmar

el carácter productivo de la teoría y su lugar privilegiado en el sistema brechtiano: Brecht no concibe el trabajo artístico sin el “control” de una crítica científica que funcione como momento interno de la producción y borre toda tentación empirista. De esta manera su actividad teórica es, de hecho, una respuesta concreta al mito reaccionario del “artista” intuitivo y “salvaje”, “creador inspirado” que cultiva ignorancia para mejor respaldar el carácter “mágico” de su obra. (“Por lo general el artista tiene miedo de perder su originalidad en el contacto con la ciencia. Tiene el temor de que no podrá seguir componiendo si ‘sabe demasiado’”, p. 260). Desmontar esa creencia romántica en el misterio de “la creación artística” es para Brecht la primera tarea que debe realizar una crítica materialista.

2

De entrada Brecht descentra la discusión tradicional sobre literatura redefiniendo su lugar en el campo intelectual. “Permita que le diga que la lucha entre su generación y la mía (le escribe a Thomas Mann) no será una cuestión de criterios sino una lucha por los medios de producción. Un ejemplo: en la polémica tendremos que luchar por conseguir el puesto que ustedes ocupan, no en la historia espiritual alemana, sino en un periódico de 200.000 lectores. Otro ejemplo: en teatro no tendremos que luchar contra las opiniones de Ibsen y los moldes de yeso de Hebbel sino contra aquella gente que no quiere traspasarnos los teatros, los actores” (p. 39). Escrito en 1926, en este texto están condensadas las tareas de la crítica brechtiana: análisis del fundamento material de las ideologías literarias, lucha por la posesión de los medios de producción que sostienen e imponen las ideas (estéticas) dominantes. Trabajando en la misma línea del Gramsci que piensa “la organización material de la cultura”, Brecht ve en la literatura un campo donde la lucha de clases no es una simple lucha de “ideas” sino una lucha material por el control de los aparatos ideológicos que regulan la producción cultural. “Los grandes aparatos culturales dirigen el trabajo intelectual y determinan su valor”.

En una sociedad dividida en clases existen varias “estéticas” posibles, distintos intereses culturales: las clases dominantes imponen sus “criterios, no por su cualidad universal, sino porque tienen los medios materiales que permiten difundir sus códigos de clase como verdades universales. “La clase que dispone de los medios de producción materiales –había escrito Marx– dispone al mismo tiempo de los medios de producción espirituales”. En el mismo sentido, para Brecht los valores y gustos dominantes no son otra cosa que la expresión ideal (en este caso: estética), de las relaciones sociales dominantes. O mejor: son las relaciones materiales dominantes transformadas en “ideas” (estéticas). Visto así no es casual que Brecht afirme que la burguesía posee también “el modo de producción de la gloria”.

Brecht no concibe el trabajo artístico sin el “control” de una crítica científica que funcione como momento interno de la producción y borre toda tentación empirista. De esta manera su actividad teórica es, de hecho, una respuesta concreta al mito reaccionario del “artista” intuitivo y “salvaje”, “creador inspirado” que cultiva ignorancia para mejor respaldar el carácter “mágico” de su obra.

3

Para Brecht la cultura constituye dentro de una sociedad de clases un privilegio y un instrumento de dominación: a través de los aparatos ideológicos la cultura se transforma en un sistema material que reproduce –y afirma– en un nivel específico las condiciones sociales de producción. O para decirlo con sus palabras: “A través de los aparatos la sociedad absorbe todo lo que necesita para autoreproducirse”². De este modo la literatura cumple una función orgánica en el campo ideológico: difunde y “estetiza” los modos de vida, las costumbres, los usos sociales, las creencias que ayudan a sostener –en un nivel particular– la hegemonía de las clases dominantes.

4

Sin embargo es precisamente en esta función orgánica de la literatura donde Brecht (con el manejo diáfano de la dialéctica que caracteriza su pensamiento) encuentra el costado, digamos así, “positivo” de la situación. Para él este proceso “viene a echar luz sobre la manera como hoy las cosas espirituales se convierten en materiales” (p. 161). El modo de producción capitalista transforma todas las relaciones “espirituales” (también las estéticas y entre ellas las del escritor burgués con su clase) en lazos económicos. La función social del arte está definida no por las ilusiones ideológicas de los artistas, sino por la producción de mercancías. A partir de ahí Brecht hace ver (cfr. su excelente trabajo: *El proceso de los tres centavos, un experimento sociológico* pp. 95- 152) la contradicción antagónica entre las ideologías estéticas (creador original, artista “libre”, el genio “inspirado” y el gran hombre como realización del humanismo burgués, etc.) y los intereses económicos que deciden la producción y la circulación del arte en el sistema capitalista. Este proceso de mercantilización estética aparece como una crítica práctica a “la idea de un fenómeno inviolable llamado arte, que se alimenta de lo humano” (p. 145).

Para Brecht la cultura constituye dentro de una sociedad de clases un privilegio y un instrumento de dominación: a través de los aparatos ideológicos la cultura se transforma en un sistema material que reproduce –y afirma– en un nivel específico las condiciones sociales de producción.

Lo que Brecht señala es que los aparatos culturales no están al servicio del arte, ni siquiera al servicio exclusivo de cierta ideología artística: su función es orgánica porque son los encargados de subordinar el arte y la ideología a las necesidades objetivas de la reproducción capitalista. El momento “positivo” de la situación está en que, de hecho, se borra el aura romántica, espiritualizada que rodea y encubre el trabajo artístico. La ilusión de un artista libre y desinteresado que elabora “espontáneamente” sus obras para un público de iguales está sometida a la prueba de realidad de los aparatos culturales. “La cultura burguesa (escribe memorablemente Brecht) no es lo que ella piensa de la práctica burguesa” (p.148).

5

De este modo Brecht subraya el carácter sintomático de la cultura burguesa que no es (no puede ser) consciente de su propia articulación material. O dicho de otro modo, para Brecht los aparatos culturales (“en la época del gran capital con costumbres idealistas”) sólo pueden producir síntomas. Un ejemplo de esto es la crítica brechtiana al papel de la crítica (“culinaria”). Reguladores del mercado específico de las disciplinas artísticas, los críticos burgueses son simples administradores del arte: en última instancia su función es la de aumentar o disminuir las ventas y mantener en funcionamiento la competencia. En el fondo los críticos trabajan todos con una ficción teórica: la de un sistema de valores independiente del dinero. Para Brecht el más “refinado” crítico de arte en el capitalismo es el dinero y el “gusto” estético no es otra cosa que una sublimación de la capacidad adquisitiva. (“Sin conocimientos técnicos el dulcemente insípido *Hijo perdido* de Bosch que produjo 385.000 francos no vale ni 3,50 francos. ¿Pero quién puede procurarse esa erudición técnica? Sencillamente es demasiado cara” p. 68). La crítica es una mercancía inmaterial, destinada a un mercado específico de mercancías inmateriales que circulan por los canales concretos de los aparatos culturales. En este proceso su función ideológica está controlada por las necesidades de la producción capitalista: distrae el público de las condiciones materiales de la práctica artística para mejor imponer la ilusión de un arte “libre” y por encima de las clases. En este nivel el “gusto” estético es un modo de sublimar las relaciones materiales, o mejor: un cliché ideológico destinado a resolver imaginariamente la contradicción antagónica entre el arte y el capitalismo. “No reconocen el gusto como mercancía o medio de combate de una clase determinada, sino que lo erigen como absoluto” (p. 119).

6

La crítica brechtiana se instala en el centro mismo de esa contradicción entre capitalismo y arte (a la que por lo demás ya se había referido Marx) sin elegir ninguno de los dos términos. Lo que hace es realizar una doble crítica: por un lado muestra que las condiciones de la economía burguesa exigen que las relaciones sociales (también las relaciones sociales estéticas) se oculten bajo el velo del mercado: destaca el papel orgánico de los aparatos culturales en este proceso y analiza a la literatura como un campo material de la lucha de clases. Por otro lado señala que la producción literaria debe ser redefinida constantemente sin admitir una “esencia” del arte. Esquiva de este modo el error idealista de cierta crítica de izquierda –a la manera de Adorno y la escuela de Frankfurt– que en su rechazo de “la industria cultural” recae en un humanismo fatalista y aristocrático. “El concepto de arte contiene algo así como una hostilidad hacia los aparatos. Lo puramente ‘humano’ (= artístico) es imaginado sin aparatos, en una forma que por lo tanto no existe” (p. 150). Para Brecht se trata de evitar la ilusión idealista de concebir el arte como una cualidad “humana” inmutable y ahistórica que es preciso preservar de la degradación a que la somete la voracidad de los aparatos

culturales. “Si el concepto de obra de arte ya no puede mantenerse para la cosa que resulta de transformar obra en mercancía, entonces tenemos que suprimir ese concepto tutela pero con denuedo, a no ser que queramos liquidar conjuntamente *la función* de esa cosa, pues tiene que pasar por esa fase” (subrayo yo, p. 147).

En este nivel el aporte de Brecht a una teoría marxista de la producción artística es fundamental. Profundizando los análisis de Tinianov (véase el problema de las relaciones entre serie social y serie literaria en la evolución literaria, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ed. Signos p. 89) redefine a partir de esta situación objetiva la función social del arte. Para Brecht la práctica estética debe revolucionar constantemente sus propias convenciones del mismo modo que en la economía el desarrollo de las fuerzas productivas revoluciona constantemente

los medios de producción.

En esta línea, Brecht define a la literatura “como una práctica social humana, con propiedades específicas y una historia propia, pero a pesar de todo una práctica entre otras, vinculada con otras” (p. 276). Es en la relación entre esa práctica específica y las otras prácticas sociales (económica, ideológica, política) donde Brecht encuentra históricamente el cambio de función del arte. Como había planteado Walter Benjamín: “En lugar de preguntarse cuál es la posición de una obra *en relación* con las condiciones de producción de una época, hay que preguntarse cuál es su posición *en el interior* de esas condiciones de producción. Esta pregunta afronta directamente *la función* que tiene una obra en el interior de esas relaciones de producción” (Walter Benjamín, *Essaies sur Bertolt Brecht*, Maspero, 1969, p. 110, subrayo yo).

La actividad artística actúa en el interior de relaciones históricas determinadas y está vinculada con la práctica dominante en cada formación social (por ejemplo, en el feudalismo con la ideología religiosa). La función depende de la articulación con esa práctica dominante y luego con el resto de las prácticas y por fin con su propia historia. Este tejido de relaciones es el que modifica la función de la literatura en el interior de las relaciones sociales.

La crítica brechtiana se instala en el centro mismo de esa contradicción entre capitalismo y arte (a la que por lo demás ya se había referido Marx) sin elegir ninguno de los dos términos. Lo que hace es realizar una doble crítica: por un lado muestra que las condiciones de la economía burguesa exigen que las relaciones sociales (también las relaciones sociales estéticas) se oculten bajo el velo del mercado: destaca el papel orgánico de los aparatos culturales en este proceso y analiza a la literatura como un campo material de la lucha de clases. Por otro lado señala que la producción literaria debe ser redefinida constantemente sin admitir una “esencia” del arte.

7

Sobre esta base Brecht define los criterios que permiten pensar la nueva función de la literatura: “la nueva producción” (como la llama Brecht) debe encontrar su lugar en la sociedad a partir del enlace con una práctica fundamental: la lucha de clases. En este sentido para Brecht la significación ideológica del arte, el modo de producción, las formas de distribución y de consumo, el público, los protocolos de lectura, el lugar del escritor en esa práctica, es decir, el sistema literario en su conjunto está determinado por los intereses de clase y son los intereses de clase los que en cada caso deciden qué cosa es el arte y a quién (para qué) “sirve”.

8

Brecht parafrasea a Lenin: “Nosotros derivamos nuestra estética y nuestra moral de las necesidades de nuestra lucha”.

9

Al mismo tiempo la práctica literaria define su intervención en la lucha de clases a partir de esta nueva función.

En este sentido es preciso cambiar de lugar el debate sobre el papel del escritor y sus tareas específicas en la lucha ideológica. “En lo que hace a su posición frente a la sociedad la mayoría de nuestros escritores son víctimas de un error muy cómodo: se piensan independientes. Todo esto proviene de que no saben en qué consiste su función de trabajadores intelectuales despojados de sus medios de producción. (Como aparentemente no los necesitan, piensan que no están despojados de esos medios). Olvidan que entre sus medios de producción se encuentran no solo las máquinas impresoras y las que fabrican papel, la prensa, el teatro, las sociedades literarias, las librerías, etc., que simplemente exigen materias primas y por lo tanto trabajo intelectual, sino también cierta cantidad de opiniones, etc.” (B. Brecht: *Las tareas de la nueva crítica*, en revista *Crisis* N° 22, febrero 1975 p. 49). Brecht no piensa la función social del escritor aislando –o mejor: considerando separadamente– su trabajo individual: trata de definir el lugar de ese trabajo individual en el interior de una producción social llamada “literatura”. De este modo vuelve a descartar la ideología romántica que hace del creador solitario (marginal, maldito, incomprendido) el imaginario “destructor” de los valores burgueses. Crítico materialista, Brecht analiza esa ilusión ideológica como un efecto del sistema. Frente al avance de la mercantilización estética el escritor niega el proceso en bloque: se retira, tiende a considerarse cada vez más separado de la sociedad, se piensa como un individuo marginado, es decir, libre de cualquier lazo social. Invertiendo la ideología burguesa sin negarla, se refugia en una libertad ideal: desligado imaginariamente de las relaciones sociales se juega todo a las cualidades “humanas”, “expresivas” de su obra. Brecht rechaza este robinsonismo literario: niega que la “separación poética” preserve y asegure a la literatura en el capitalismo. Es para la burguesía que la “poesía” nace contra la producción material: de este modo, la crítica brechtiana abarca un campo más amplio y apunta a la lógica misma de apropiación burguesa de la riqueza “espiritual” como momento no productivo. Lo que Brecht hace ver es que el capitalismo aporta, no sólo el fundamento individualista que permite la admiración de talentos “originales” y la ideología del genio, sino los fundamentos económicos que identifican valor y rareza.

La crítica brechtiana abarca un campo más amplio y apunta a la lógica misma de apropiación burguesa de la riqueza “espiritual” como momento no productivo. Lo que Brecht hace ver es que el capitalismo aporta, no solo el fundamento individualista que permite la admiración de talentos “originales” y la ideología del genio, sino los fundamentos económicos que identifican valor y rareza.

10

Brecht realiza un doble trabajo crítico: por un lado desmonta la economía compensatoria de esta ideología de la literatura que en los poderes “limitados” del creador sublima la realidad del trabajo asalariado; por otro lado define el lugar del escritor no por lo que éste piensa de su práctica, sino por la posición de esa práctica en el interior de las relaciones de producción. “La fuga de los medios de producción de manos del productor significa la proletarización del productor: el intelectual, al igual que el obrero, no tiene para poner en el proceso de producción más que su fuerza de trabajo, pero su fuerza, esto es: él mismo, no es nada fuera de él, y exactamente igual que en el caso del obrero, necesita progresivamente los medios de producción para el aprovechamiento de su fuerza. La socialización de los medios de producción es para el arte una cuestión vital” (p. 111).

11

De este modo la literatura está cruzada específicamente por la lucha de clases. El escritor debe ligar su práctica a la revolucionaria de las masas (no por abstractos imperativos morales sino) porque esta lucha, en la medida que cuestiona el poder de las clases dominantes, es la única que, en última instancia, puede resolver también los problemas del escritor en relación con las condiciones materiales de su producción. Para esto es preciso descartar la idea de una resistencia solitaria (y entre solitarios) que exaspera el momento subjetivo y moralizante de la “elección” y el “compromiso”.³ El énfasis en la individualidad del escritor el sentido de eficacia aislada, de cada obra en particular, significa el abandono del momento social y objetivo de la práctica literaria. Para Brecht en cambio se trata de definir al escritor como un productor desposeído de sus medios de producción cuyas tareas (políticas, ideológicas, literarias) son también sociales y están ligadas orgánicamente con la lucha revolucionaria.

12

Por otro lado la literatura es un frente particular de la lucha de clases: también en el interior de ese campo es preciso definir una posición revolucionaria. Un ejemplo de esto es la teoría del efecto de distanciamiento: el teatro libra una lucha específica contra los modos de representación cristalizados en la escena burguesa (identificación, ilusión, mimesis, etc.). Para Brecht actuar políticamente significa también crear un nuevo lenguaje artístico, rechazar los presupuestos de la retórica burguesa (“La nueva producción no pretende satisfacer a la vieja estética sino destruirla”). La práctica brechtiana tiene siempre su momento semántico: desmontar las convenciones y los códigos lingüísticos impuestos como naturales y eternos por las clases dominantes es un modo de hacer ver la coherencia entre un sistema de signos artísticos y un sistema ideológico de comportamientos y de juicios. Para Brecht modificar los procedimientos que regulan la producción

artística es un modo de intervenir específicamente –a nivel del lenguaje y de los usos sociales de la significación– en la lucha de clases.

13

Es a partir de esta concepción de conjunto de la práctica literaria que debemos leer las posiciones de Brecht en su polémica con George Lukács sobre el problema del realismo. El debate se desarrolló durante la década del 30 en las páginas de la revista *Das World* (publicada en alemán, en Moscú); las intervenciones de Brecht se mantuvieron en su mayor parte inéditas y son hoy uno de los centros de interés fundamental de sus ensayos (ver *Sobre el realismo*, pp. 207 a 283).

En el debate Lukács acusa a Brecht de formalista y sostiene que el realismo socialista debe utilizar la forma “racional” de la gran novela burguesa del XIX (Balzac, Tolstoi), rechazar las innovaciones “decadentes” de los escritores de vanguardia (Kafka, Joyce, etc.). Lukács resume su posición en una disyuntiva imperiosa: ¿Kafka o Thomas Mann? y Brecht opta sin dudar por Kafka. No se trata para él de un problema de gusto personal o de “modernidad”: lo que está en juego es una cuestión clásica en el marxismo. Para decirlo con una fórmula leninista: ¿a qué herencia renunciamos? Es decir ¿cuál debe ser la relación de la crítica marxista con el pasado cultural y las tradiciones artísticas? “Acá se llevan a cabo luchas, no siempre relevos. La toma de posesión de ‘la herencia’ no es un proceso sin lucha” (p. 231). Según Brecht, Lukács defiende una concepción organicista, no dialéctica de la historia de la literatura: sin tener en cuenta la contradicción, los momentos de ruptura, concibe progreso “armónico” y lineal de los géneros y los estilos. Por otro lado al fundar el realismo socialista sobre el modelo de la novela burguesa, Lukács desplaza hacia la literatura una concepción reformista: el socialismo (en este caso literario) nace de reformar, mejorar, hacer progresar el modo de producción burgués en una continuidad natural sin luchas ni fracturas. (“Lo nuevo –escribe, en cambio, Brecht– debe superar a lo viejo, pero debe tener a lo viejo superado en sí mismo, debe abolirlo, conservándolo. Hay cosas nuevas, pero estas surgen de la lucha con lo viejo, no sin ello, no del aire libre” p. 229). Al considerar universal, inmutable, racional, una forma literaria histórica y de clase, Lukács reproduce de hecho la mistificación que Marx critica en los economistas burgueses: imposibilidad de pensar más allá del horizonte ideológico de una clase para la que su modo de producción es “natural”, eterno, “racional”. “Para un militante de la lucha de clases como Lukács representa un recorte asombroso de la historia eliminar casi completamente de la historia de la literatura la lucha de clases” (p. 231).

14

Para Brecht las técnicas, los estilos, los procedimientos no tienen una eficacia propia y duradera fuera su función histórica y de clase. Definir el realismo significa subordinar esa definición al lugar que la práctica literaria tiene en el interior

relaciones sociales determinadas: el verosímil que excluye o retiene el “efecto realista” varía según las clases y las épocas. Lo que era realista en un momento, puede dejar serlo, lo que no era realista en época puede serlo para otra, dice Brecht quien no sólo elige a Kafka contra Thomas Mann sino que considera realista a Shelley o a Swift pero no a Sholajov (ver p. 336). “Es importante para la práctica literaria del escritor realista que la teoría literaria comprenda al realismo con relación en sus distintas funciones sociales” (286).

15

Por otro lado Brecht se opone frontalmente a la concepción estética Lukács que piensa la literatura a partir de la distinción idealista entre forma y contenido. Brecht niega esa diferencia: define la literatura en términos de producción y por lo tanto no habla de formas sino de técnicas, de instrumentos de trabajo, de medios de producción. En este nivel realiza otro de sus grandes aportes a la crítica marxista. Para Brecht un medio de producción es un corte transversal en la definición de las artes de una época: no la música, la literatura o el teatro, sino cierto modo de producir un determinado efecto estético: por ejemplo el sistema dodecafónico, el monólogo interior o el efecto de distanciamiento. (“Un cierto humor no es solamente el producto de circunstancias materiales sino también un medio de producción” dice hablando del efecto de distanciamiento, p. 116). Un medio de producción tampoco es un género o una forma sino un conjunto de procedimientos o mejor de técnicas. (“Tales innovaciones –Joyce, Kafka, Döblin– hay que explicarlas como prácticas técnicas, no sólo como formas de expresión de ingenuos” p. 208). Como la literatura es pensada siempre en términos de producción, las innovaciones de los escritores de vanguardia no son (como para Lukács) “irracionales”, arbitrarias: Brecht considera el medio expresivo como lengua y no como habla, es decir, la técnica literaria no como acto de creación individual sino como un momento objetivo, social, ligado al desarrollo de las fuerzas productivas. (“En estos trabajos –dice refiriéndose a Joyce– están también representadas en cierta medida fuerzas productivas” p. 267). Para Brecht la ciencia y la técnica influyen directamente en este proceso y sirven de puente entre la práctica estética y las fuerzas productivas. Basta ver el modo en que (siguiendo en esto a Walter Benjamin) piensa la influencia de los *mass media* o de los métodos de reproducción mecánica, del psicoanálisis o de la dialéctica materialista en el desarrollo de la producción artística. Un ejemplo puede ser su opinión sobre el capítulo de Molly Bloom en el *Ulises*. “El capítulo difícilmente hubiera sido escrito sin Freud. Los reproches que recogió el autor fueron los mismos que sufrió Freud en su día. Llovían: pornografía, placer morboso en la sordidez, valoración excesiva de todo cuanto que acontece del ombligo para abajo y así sucesivamente. Sorprendentemente se unieron también a esta locura algunos marxistas que añadieron con repugnancia la expresión del pequeño burgués. Como medio técnico el monólogo interior fue rechazado, se lo llamó formalista. Nunca he comprendido el motivo” (p. 221).

16

Esta distinta concepción de la práctica literaria es central en la polémica; al negar la oposición forma/contenido Brecht desplaza la discusión y concentra su crítica: *el formalista es Lukács*, dice, que olvida la lucha de clases y define al realismo por sus características formales. Para Brecht el realismo no es un simple método de composición, “no es una cuestión de formas”: es una posición de clase.

17

El realismo brechtiano combina distintas técnicas e instrumentos de trabajo para producir un efecto de realidad. En este sentido para Brecht no es realista quien “refleja” la realidad (y en sus ensayos no habla nunca de la teoría del reflejo) sino quien es capaz de producir *otra* realidad. (“No soy realista, soy un materialista; escapo del realismo yendo hacia la realidad” decía Eisenstein con palabras que parecen de Brecht). Esta otra realidad es “artificial”, construida, tiene leyes propias y exhibe sus convenciones. Estas leyes, estas convenciones están determinadas por una posición “realista” (es decir, de clase) respecto al funcionamiento de la realidad, a las fuerzas en lucha, a las tendencias dominantes, etc. En este proceso la categoría de la contradicción pasa a ser lo fundamental. Para Brecht la literatura es una práctica de la contradicción: su materia prima son las contradicciones, es decir, en última instancia, las realizaciones ideológicas contradictorias (jurídicas, religiosas, políticas, morales, literarias) de posiciones de clase determinadas. Ser realista es poner esas contradicciones en escena, hacerlas visibles, “mostrar los antagonismos sociales *sin solucionarlos*” subraya Brecht, (151). La función del realismo es plantear preguntas, crear interrogantes, mostrar la lógica y los intereses de clase de las posiciones en conflicto sin resolver imaginariamente las contradicciones. “La dialéctica ofrece la posibilidad de hablar de las dos clases sin renunciar a la parcialidad ¿Cómo vamos a combatir sin ella?” (p. 151).

NOTAS

1. *Los Libros*, nº 40, marzo-abril 1975.
2. Esta cita pertenece a uno de los ensayos de Brecht sobre teatro que fue traducido por Adolfo Sánchez Vázquez con el título de “Novedades formales y refuncionalización artística”; en el volumen colectivo *Estética y Marxismo*, México, ERA, 1970 T. I p. 161.
3. Brecht se opone frontalmente al subjetivismo voluntarista de la teoría sartreana del compromiso. De allí lo desdichado del título con el que fueron traducidos, en la edición española que comentamos, *los Ensayos sobre arte y literatura*.



Ideología y ficción en Borges^{1 2}

A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mis sueños he exaltado y cantado.

Jorge Luis Borges

1. Los dos linajes

Hay una ficción que acompaña y sostiene la ficción borgeana: se trata de un relato fracturado, disperso, en el que Borges construye la historia de su escritura. Formado por una multitud de fragmentos, escrito en la obra, perdido en ella, este relato es un lugar de cruce y de condensación. En un sentido pareciera que esa es la única historia que Borges ha querido narrar, sin terminar nunca de hacerlo, pero también, habría que decir sin dejar nunca de hacerlo: la ha disimulado y diseminado a lo largo de su obra, con esa astucia para falsificar que le es característica y a la que todos hemos convenido en llamar su estilo. Núcleo que ordena sus textos más allá de la variedad de registros y de lemas que los diferencian, no es anterior a la obra sino su resultado, pero a la vez es un modo de definir las condiciones que, según Borges, la han hecho posible y la justifican. Ficción del origen, se narra allí el acceso a las propiedades que hacen posible la escritura: sin embargo no se trata (como en Arlt) de un relato de aprendizaje, sino más bien de una especie particular a la que podríamos llamar narración genealógica. El rastreo de los ancestros tiene aquí un papel decisivo: la sucesión de antepasados y descendientes constituye un índice onomástico que repite la estructura de un árbol genealógico. La escritura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en un linaje doble. Por un lado los antepasados familiares, “los mayores”, los fundadores, los guerreros, el linaje de sangre. “Esta vana madeja de calles que repiten los pretéritos nombres de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez. Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas, las repúblicas, los caballos y las mañanas, las fechas, las victorias, las muertes militares”. Por otro lado la investigación de los antepasados literarios, los precursores, los modelos, el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario. “Todo lo que yo he escrito está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro”. La escritura de Borges reconstruye su stirpe y esa reconstrucción abre dos líneas conectadas formalmente sobre el modelo de las relaciones familiares,

La coherencia de esa construcción es tal que no debemos ver ahí un secreto que la crítica tendría que descifrar, sino las marcas visibles de una interpretación ideológica que el mismo Borges se da para definir a la vez su lugar en la sociedad y su relación con la literatura. La cultura y la clase se vinculan con el nacimiento, y el origen es la clave de todas las determinaciones: en Borges las relaciones de parentesco son metafóricas de todas las demás. En definitiva, ese doble linaje que cruza y divide su obra se ordena sobre la base de una relación imaginaria con su núcleo familiar. La tradición de los antepasados se encarna y la ideología adquiere la forma de un mito personal. Así esa ficción que intentamos reconstruir demuestra ser a la vez social (porque es una concepción de clase la que se expresa ahí) e indi-

vidual (porque en su enunciación no puede separarse de la posición del sujeto que reordena y da forma al material ideológico). Los mayores, los modelos, los escritores y los héroes están representados para Borges (literalmente y en todos los sentidos) en la relación con sus padres. “Mi madre, Leonor Acevedo, proviene de una vieja familia, de vieja ascendencia argentina” escribe Borges en *Autobiographical Essay* que sirve de prólogo a una edición norteamericana de sus relatos y agrega: “Una tradición literaria corre por la familia de mi padre”. Apoyada en la diferencia de los sexos, la familia se divide en dos linajes, habría que decir que es forzada a encarnar los dos linajes: la rama materna, de “buena familia argentina”, descendiente de fundadores y de conquistadores (“Tengo ascendencia de los primeros españoles que llegaron aquí. Soy descendiente de Juan de Garay y de Irala”), de guerreros y de héroes. La rama paterna, de tradición intelectual, ligada a la literatura y a la cultura inglesa (“Todo el lado inglés de la familia fueron pastores protestantes, doctores en letras, uno de ellos fue amigo personal de Keats”). Por supuesto esa construcción no tiene nada que ver con la verdad de una autobiografía,³ es más bien la reelaboración retrospectiva de ciertos datos biográficos que son forzados a encarnar un sistema de diferencias y de oposiciones. Apoyándose en las diferencias culturales y sociales entre el padre y la madre, Borges ordena a partir de ellos una interpretación ideológica. En el interior de esa relación se sitúan, en cada caso, la riqueza y la pobreza, el saber y la ignorancia, el linaje y la cultura. Lo que está en un lado, falta en el otro: la contradicción, la diferencia y el desplazamiento son la clave de la construcción. Así, si la familia materna aparece ornamentada con los emblemas de la jerarquía social, la familia paterna queda asociada con la carencia de tradición (“Nada sé de mis antepasados portugueses, los Borges”). A su vez, si la rama paterna sostiene los prestigios del saber y de la cultura, la familia materna se verá desposeída (“Cuando se es de familia criolla, o puramente española, entonces, por lo general, no se es intelectual. Lo veo en la familia de mi madre, los Acevedo: son de una ignorancia inconcebible”).

Esta ficción familiar es una interpretación de la cultura argentina: esas dos líneas son las dos líneas que, según Borges, han definido nuestra cultura desde su origen. O mejor: esta ficción fija en el origen y en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento. Así podemos registrar, antes de analizarlas en detalle, las contradicciones entre las armas y las letras, entre lo criollo y lo europeo, entre el linaje y el mérito, entre el coraje y la cultura. En última instancia estas oposiciones no hacen más que reproducir la fórmula básica con que esa tradición ideológica ha pensado la historia y la cultura argentina bajo la máscara dramática de la lucha entre civilización y barbarie. Es esta oposición ideológica la que

La escritura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en un linaje doble. Por un lado los antepasados familiares, “los mayores”, los fundadores, los guerreros, el linaje de sangre. “Esta vana madeja de calles que repiten los pretéritos nombres de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez. Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas, las repúblicas, los caballos y las mañanas, las fechas, las victorias, las muertes militares”. Por otro lado la investigación de los antepasados literarios, los precursores, los modelos, el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario. “Todo lo que yo he escrito está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro”.

es obligada, en Borges, a tomar la forma de una tradición familiar. La ficción de ese doble linaje le permite integrar todas las diferencias haciendo resaltar a la vez el carácter antagónico de las contradicciones pero también su armonía. El único punto de encuentro de ese sistema de oposiciones es, por supuesto, el mismo Borges, o mejor, los textos de Borges. En “la discordia de sus dos linajes” la obra se inscribe en una doble filiación que Borges resume al definirse (en el prólogo a uno de sus primeros libros, *El idioma de los argentinos*, 1928) como “enciclopédico y montonero”. El culto al coraje y el culto a los libros que dividen su obra a la vez temática y formalmente no son otra cosa que la transcripción de ese antagonismo.

2. Heráldica y herencia

Esta ficción es un mito de origen: mito sobre el origen de la escritura, esto es, reflexión sobre las propiedades que la han hecho posible. Ese doble linaje asegura, en verdad, un doble sistema de sucesión. En el pasado familiar se acumulan los bienes, los valores que la obra debe reproducir y conservar. Cruce de sucesiones y de reconocimientos, de donaciones y de deudas, Borges recibe de sus antepasados las posesiones que respaldan su escritura.

Por un lado se abre paso una heráldica heroica que permite ubicarse a la vez en la historia y en la sociedad. Los antepasados, los mayores, son los héroes, los guerreros que han hecho la historia. Cadena de nombres gloriosos, la familia que aparece como productora de héroes, en realidad es la que hace la historia. El culto a los mayores define a la novela familiar como historia de la patria. “La historia de mi familia (dice Borges) finalmente tan vinculada con la historia de este país”. La historia argentina es una historia familiar y esta proximidad asegura una herencia épica y da derechos sobre el pasado. Historia de una familia de héroes que hicieron la patria, este pasado está presente y se conserva en la memoria de la madre: “Tu memoria (le escribe en la dedicatoria de las *Obras Completas*) y en ella la memoria de tus mayores”. El pasado nacional se conserva bajo la forma de una leyenda familiar. Lo que Borges llama “la tradición oral de mi casa”

atesora y transmite la historia de la gloria y de las hazañas de los mayores. En última instancia, la leyenda familiar es un modo de apropiarse de la historia: en esa tradición oral, en “esa tácita voz que desde lo antiguo de la sangre me llega”, la historia pertenece a la familia.⁴

En definitiva esta acumulación ideal de propiedades heroicas en el nombre de los antepasados no es más que el complemento solemne de la apropiación real de los bienes materiales que los han definido históricamente como clase. Afirmando en el pasado épico, en el culto al coraje, la leyenda de los antepasados se descubre simultáneamente como una historia de sus valores morales y de sus propiedades materiales. “Una amistad hicieron mis abuelos con estas lejanías.

En “la discordia de sus dos linajes” la obra se inscribe en una doble filiación que Borges resume al definirse (en el prólogo a uno de sus primeros libros, *El idioma de los argentinos*, 1928) como “enciclopédico y montonero”. El culto al coraje y el culto a los libros que dividen su obra a la vez temática y formalmente no son otra cosa que la transcripción de ese antagonismo.

Fueron soldados y estancieros”. La tradición familiar se reconstruye y la estirpe decide, sobre todo, la condición social. “Como tanto argentino soy nieto y hasta bisnieto de estancieros” escribe Borges ya en 1926 (*El tamaño de mi esperanza*). En última instancia para Borges la leyenda familiar es la historia argentina vivida como biografía de clase.

Si por un lado Borges aparece como el heredero de una memoria, de una leyenda, de una historia de clase, la ficción familiar que podríamos llamar paterna abre otra genealogía fantástica, la cadena de los héroes y los antepasados literarios, “el censo heterogéneo de autores”, funda otro linaje y convierte a la historia de la literatura en una saga familiar. Para ubicarse en esa tradición el modelo sigue siendo el parentesco y el mismo Borges se ocupa de señalar que su sentimiento de familiaridad con De Quincey en el plano espiritual es similar al que siente por I. Suárez en el linaje de sangre. Esta consanguinidad “espiritual” lo convierte en el descendiente de otra estirpe, ordenada esta vez sobre una alianza que tiene al idioma inglés como base de la relación; Wells, Chesterton, De Quincey, Conrad, Wilde, Stevenson, Kipling, esta serie se asimila, por analogía, con “todo el lado inglés de mi familia”. Esta estirpe supone al mismo tiempo una suerte de destierro lingüístico; la diferencia entre los dos linajes se transforma en la oposición entre dos lenguas. Pero a la vez el bilingüismo vuelve a redefinir el núcleo familiar. “Mi padre ejerció mayor influencia sobre mí que mi madre porque fue a causa de él que yo aprendí el inglés”.

Para que esta inscripción adquiriera toda su legalidad le será preciso construir – también aquí, pero con más detalle, o mejor, con una minuciosidad que delata su hechura– una fábula biográfica. La literatura en realidad es vivida como una herencia transmitida por el padre. Para probarlo la ficción del origen adquiere todo su extraño dramatismo y se condensa en una escena que sin duda podemos llamar original. “Yo era todavía un chico pero sentía que mi destino era un destino literario. Mi padre siempre había deseado ser un hombre de letras y lo fue de manera parcial. Y como mi padre había querido ser un escritor, quedó más o menos sobreentendido que yo debía cumplir ese destino”. Se podría decir que en la ilusión de ese pacto con el padre arranca la historia de la escritura borgeana. Pacto sobreentendido, cumple la función de un oráculo: enlazada con la herencia y el destino la escritura aparece como una promesa, o mejor, como una deuda. Borges debe escribir *por* el padre y en su nombre. Escribir por el padre, esto es, en lugar de él, pero también gracias a él, a lo que le ha legado. El espacio simbólico de esa donación es la biblioteca paterna “de ilimitados libros ingleses”. Espacio de acumulación, la biblioteca paterna es la literatura como la memoria materna es el lugar de la historia. Ámbito del aprendizaje y de la iniciación (“Más que una escuela me ha educado una biblioteca, la de mi padre”), en el espacio saturado de la biblioteca, la cultura se convierte en herencia familiar.

La cultura y la clase se vinculan con la herencia y el linaje: ese es el núcleo básico de la ideología en Borges. Esto es, ese núcleo básico, que adquiere la forma de un mito familiar, define los rasgos permanentes de la concepción que tiene Borges de su posición en la sociedad y de las condiciones de producción de su literatura. La obra de Borges trabaja y se desarrolla en el interior de esta ideología: encuentra allí el ámbito para representar e integrar todas las contradicciones.

Es fundamental, antes que nada, tener en cuenta que esta forma ideológica no debe ser confundida con las opiniones políticas de Borges. Las determina, pero contradictoriamente, y mientras estas opiniones políticas cambian y Borges pasó del yrigoyenismo a cierta forma nativa del fascismo, los elementos básicos de esa construcción se mantienen y se los encuentra a lo largo de toda su producción. Fundada en el pasado de sangre y en la estirpe, en el origen y en el culto a los

Fundada en el pasado de sangre y en la estirpe, en el origen y en el culto a los mayores, esta ideología refleja, antes que nada, las contradicciones de su inserción en la sociedad; transcribe en un lenguaje específico un contenido social particular y a la vez expresa una oposición central entre conciencia de clase y situación social. Sobre ese eje se abren las contradicciones que el mito familiar viene a ordenar; lo que debemos retener es el hecho clave y específico de que Borges nunca excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura.

mayores, esta ideología refleja, antes que nada, las contradicciones de su inserción en la sociedad; transcribe en un lenguaje específico un contenido social particular y a la vez expresa una oposición central entre conciencia de clase y situación social. Sobre ese eje se abren las contradicciones que el mito familiar viene a ordenar; lo que debemos retener es el hecho clave y específico de que Borges nunca excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura. Para decirlo de otro modo: veremos que Borges cambia de lugar los elementos que componen ese material ideológico, valorándolos de manera distinta en distintos momentos, pero conservando siempre los términos y el contenido de la contradicción. A partir de ahí se pueden analizar los cambios, los cortes y la evolución de la obra de Borges y también su insistencia en las estructuras especulares, la equivalencia, la identificación de los contrarios, el oxímoron, el quiasmo, la doble negación. “El desarrollo histórico no suprime esas contradicciones (escribía un filósofo alemán que amaba a Hegel) lo que hace es crear la forma en que pueden desenvolverse. No existe otro procedimiento para resolver las verdaderas contradicciones”. Digamos que vemos ahí una ley para

analizar las relaciones entre ideología y literatura en Borges (y no solo en Borges). Esto supone, primero, determinar el modo en que la literatura construye una forma para tratar de resolverlas.

Hemos dicho que en ese doble linaje Borges encuentra el ámbito donde se integran todos los antagonismos; pero con esto el análisis no hace más que comenzar. Debemos estudiar qué forma literaria hace posible integrar ese conjunto de contradicciones, o mejor, analizar de qué modo la transformación de ese material ideológico determina las particularidades de su escritura de ficción. La memoria y la biblioteca representan las propiedades a partir de las cuales se escribe, pero esos dos espacios de acumulación son, a la vez, el lugar mismo de la ficción en Borges. Así, esa herencia doble no solo convierte la diferencia entre los dos linajes en el condensador de todas las oposiciones ideológicas, sino que también las define formalmente. Son dos sistemas de relato, dos maneras de manejar la ficción. Heredero contradictorio de una doble estirpe, esas dos ramas dividen formalmente a la obra. Por un lado aparecen una serie de textos afirmados en la voz, en el relato oral en cierta ética del habla, en la historia, en la memoria, en el culto al coraje, en el no saber, y que tienen al duelo (es decir en Borges, la relación entre el nombre y la muerte) como estructura fundamental; por otro lado,

otra suerte de textos afirmados en la lectura, en la traducción, en la biblioteca, en el culto a los libros, en el saber, en la parodia, y que tienen al apócrifo (es decir, la relación entre nombre y propiedad) como estructura fundamental. Habrá que estudiar ahora los cruces, las relaciones, los intercambios, analizar cómo, en esa oposición, Borges reescribe la historia familiar y al mismo tiempo la degrada, esto es, ver cómo la escritura de ficción de Borges se constituye, justamente, en el proceso de transformar esa ideología básica.

NOTAS

1. Este trabajo es un capítulo de un libro sobre Arlt y Borges, en preparación.
 2. *Punto de Vista*. Año 2, n° 5. Buenos Aires, 1979. 3-6.
 3. Tampoco debe pensarse que esta ficción está construida como una novela familiar en el sentido que este concepto tiene en la obra de Freud. Es la ideología la que dicta hace los desplazamientos que tienden a representar en las dos ramas una diferencia que las excede. Hablamos por lo tanto de otro sistema de determinación y de un sujeto que no es el del psicoanálisis; frente a la estructura del inconsciente la crítica solo puede ser tautológica. Esto es, encuentra siempre eso que se supone que está.
 4. En esto Borges no hace más que repetir el sistema de legitimidad de una tradición historiográfica que se inicia con V. F. López. “La tradición oral es la fuente histórica más genuina”, señalaba López. Y J. L. Busaniche acota: “De donde resultaría que todas las generaciones de argentinos amantes de la historia de su patria estarían atados a la tradición oral de los deudos de coroneles y generales”.
-



Notas sobre Facundo¹

Pocas páginas dicen tanto sobre la situación de la literatura argentina como el comienzo del *Facundo*. La anécdota que inaugura el libro es la historia de una frase en francés. Extraño comienzo, se dirá, para un libro que, no sin razón, ha sido llamado inaugural. ¿Habrá que decir que con ese desvío de la lengua nacional comienza la literatura argentina? Lo cierto es que en ese uso del francés hay como una sobrecarga de información sobre el lugar del escritor (al menos sobre el lugar que el escritor se otorga) y sobre la colocación del público. No hay duda, además, de que estamos frente al núcleo mismo del libro: la oposición entre civilización y barbarie se condensa y se resume en esa escena en la que está en juego la traducción.

A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadescos y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las Armas de la Patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: On ne tue point les idées. El Gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, ¡y bien! —dijeron— ¿qué significa esto?...

Anécdota a la vez cómica y patética, un hombre herido que se exilia y huye, abandona su lengua materna del mismo modo que abandona su patria. Ese hombre con el cuerpo marcado por la violencia de la barbarie deja también su marca, impone su diferencia y su distancia: escribe para no ser entendido. La oposición entre civilización y barbarie se cristaliza en el contraste entre quienes pueden y quienes no pueden leer esa frase (que es una cita) escrita en otro idioma. Gesto profético, encierra una retórica y un programa: que esa diferencia se haya puesto en el manejo del francés define una de las claves de la literatura argentina.

En última instancia el contenido político de esa frase está en el uso del francés porque esa lengua se identifica con la civilización, con las “luces del siglo”, y son los ilustrados quienes pueden manejarlo, o mejor, los ilustrados se identifican, como con una contraseña, por el uso de otro idioma. Cuando Sarmiento registra el proceso de barbarie provocado por el rosismo, se detiene a señalar que en San Juan: “No hay tres jóvenes que sepan inglés, ni cuatro que hablen francés”. Saber leer es saber leer en otro idioma. “Para los pueblos de habla hispana –escribía Sarmiento– aprender un idioma vivo es solamente aprender a leer”. ¿Cómo no pensar que él mismo respondía a esa exigencia en *Recuerdos de provincia*. En esa autobiografía, escrita justamente para revalidar sus títulos como escritor, Sarmiento se hace cargo como pocos de los emblemas que identificaban a los letrados. La aventura de su formación es, antes que nada, la historia épica de sus lecturas: Sarmiento exhibe, a cambio de una educación sistemática, la acumulación que respalda su acceso a la cultura.

Hay una moral y una economía de la lectura en Sarmiento, pero si su aprendizaje está marcado por la precocidad y sobre todo por el espectáculo (“A los cinco años leía correctamente en voz alta”) su entrada en las lenguas extranjeras tiene un aire casi fantástico. En 1832, preso de Aldao, se dedica al estudio del francés: “con una gramática y un diccionario prestados al mes y once días de principiado el solitario aprendizaje había traducido doce volúmenes, entre ellos las Memorias de Josefina”. Este registro minucioso adquiere todas las características de una iniciación: “En 1837 aprendí el italiano en San Juan”. “Últimamente, en 1842, redactando *El Mercurio*, me familiaricé con el portugués que no requiere aprenderse”. “En París me encerré quince días con una gramática y un diccionario y traduje seis páginas del alemán”. Ese esfuerzo balzaciano, en el que la disciplina se mezcla con el encierro, muestra (en un libro que selecciona cuidadosamente los acontecimientos que pueden asegurar los méritos de Sarmiento) hasta qué punto el aprendizaje de otro idioma es uno de los datos fundamentales para su definición como intelectual. Pero nada permite ver mejor esa exigencia que esta anécdota:

En 1833 estuve de dependiente de comercio en Valparaíso, ganaba una onza mensual, y de ella destiné media para pagar al profesor de inglés Richard, y dos reales semanales al sereno del barrio para que me despertara a las dos de la mañana a estudiar mi inglés; y después de un mes y medio de lecciones traduje a volumen por día los sesenta de la colección completa de novelas de Walter Scott.

Avaro siempre y ahorrativo (basta leer su *Diario de gastos*) Sarmiento se decide, como vemos, a gastar la mitad de su sueldo: inversión calculada, el dinero rinde

rápido sus frutos (a costa de Walter Scott). En ese ascético libro de cuentas que es, en un sentido, *Recuerdos de provincia*, el relato del aprendizaje de las lenguas extranjeras es, para Sarmiento, el capital que respalda su fortuna intelectual.

Eruditos y bárbaros

Lo que está en juego es el manejo y la apropiación de la cultura europea. El escritor se define como un civilizador y sus textos son el escenario donde circulan y se exhiben las lecturas extranjeras. No hay que olvidar, en fin, que esa consigna escrita por Sarmiento es una cita. El libro se abre con la historia de una cita y en ese sentido se podría decir que el *Facundo* es la historia de las citas, referencias y alusiones culturales que sostienen y respaldan la autoridad del escritor. Baste revisar los epígrafes para encontrar una biblioteca de la época. Fortoul, Villemain, Head, Humboldt, Víctor Hugo, Roussell, Chateaubriand, Shakespeare, Lermnier, Cousin: el tejido de los nombres que encabezan los capítulos puede leerse como un texto autónomo. Marcas de una lectura prestigiosa, el libro parece estar al servicio de esas citas, como si hubiera sido escrito para hacerlas conocer y comentarlas. Las frases ajenas actúan a menudo como el motor de la escritura: el texto las rodea, las explica, las desarrolla. Así, por ejemplo, los acápites son siempre un resumen de lo que el capítulo va a desarrollar y le sirven de base. (Salvo en la “Introducción”, donde la frase de Villemain define, en realidad, la posición que Sarmiento quiere asumir a lo largo del libro: “Yo pido al historiador el amor a la humanidad o a la libertad; su justicia imparcial no debe ser impasible. Es necesario, al contrario, que desee, que espere, que sufra o sea feliz con lo que narra”).

La escritura de Sarmiento avanza de una cita a otra y en ese trayecto traman los argumentos: en el fondo, habría que decir, esa es la verdadera estructura del libro.

Si por un lado la escritura se pone al servicio de las citas, por otro lado las usa, se las apropia, las convierte en parte del texto. Basta ver el modo en que Sarmiento traduce la frase que abre el libro: *On ne tue point les idées* se transforma en “A los hombres se degüella, a las ideas no”. En el proceso de la traducción la frase se “nacionaliza” y pasa a ser, de hecho, un texto de Sarmiento. (La versión escolar de esa frase es ya, también, un texto de Sarmiento: “Bárbaros, las ideas no se matan”). No se trata, está claro, de lo que suele llamarse un error de traducción sino de un procedimiento más complejo del que podemos encontrar ahí un ejemplo concentrado. Las ideas europeas son transformadas para que se adapten a la realidad nacional. La traducción funciona como trasplante y como apropiación.

Utilice su escritura para sostener las citas o disuelva las citas en su escritura, en Sarmiento el sistema de referencias culturales está definido por el exceso y por la ostentación. Pero, a la vez, ese manejo “lujoso” de la cultura como signo de la

Lo que está en juego es el manejo y la apropiación de la cultura europea. El escritor se define como un civilizador y sus textos son el escenario donde circulan y se exhiben las lecturas extranjeras. No hay que olvidar, en fin, que esa consigna escrita por Sarmiento es una cita. El libro se abre con la historia de una cita y en ese sentido se podría decir que el *Facundo* es la historia de las citas, referencias y alusiones culturales que sostienen y respaldan la autoridad del escritor.

No se trata, está claro, de lo que suele llamarse un error de traducción sino de un procedimiento más complejo del que podemos encontrar ahí un ejemplo concentrado. Las ideas europeas son transformadas para que se adapten a la realidad nacional. La traducción funciona como trasplante y como apropiación.

civilización está corroído, desde su interior, por la barbarie. No se debe olvidar que esa frase francesa es, por otro lado, una cita falsa. La cita más famosa del libro, que Sarmiento atribuye a Fortoul es, según Groussac, de Volney. Pero otro francés, Paul Verdevoye, ha venido a decir que tampoco Groussac tiene razón: después de señalar que la cita no aparece en la obra de Fortoul, pero

tampoco en Volney, la encuentra en Diderot: *On ne tire pas de coups de fusil aux idées*. Frase usada como epígrafe en un artículo de Charles Nodier publicado en la *Revue Encyclopédique* donde, sin duda, la encontró Sarmiento. La frase de Diderot, según Verdevoye, aparece, por lo demás, textualmente en uno de los acápites que Sarmiento utiliza en un artículo publicado el 12 de mayo de 1844, traducida así: “No se fusilan ni degüellan las ideas”. Lo que nos interesa señalar acá es un dato típico de Sarmiento (y no solo de él): en el momento en que la cultura sostiene los emblemas de la civilización frente a la ignorancia, la barbarie corroe el gesto erudito. Marcas de un uso que habría que llamar salvaje de la cultura, en Sarmiento, de hecho, estos barba-

rismos proliferan. Atribuciones erróneas, citas falsas: no intentaremos aquí su reconstrucción, bastará decir que las vemos como síntomas de una situación de lectura. ¿Qué decir si no del comienzo de *Recuerdos de provincia*?

Libro escrito, como vimos, con la clara intención de mostrar su calidad de hombre ilustrado comienza atribuyendo a Hamlet la más notoria de las frases de Macbeth, que aparece traducida (no sin gracia) de este modo: “Es este un cuento que con aspavientos y gritos refiere un loco y que no significa nada”. La cultura se devalúa en el mismo momento en que se la exhibe: en ningún lado se condensa mejor este procedimiento que en las citas de Shakespeare que aparecen en el *Facundo*. “*Un cheval! Vite un cheval!... Mon royaume pour un cheval*”, dice Ricardo III citado por Sarmiento. No conozco gesto más ilustrativo que estas citas de Shakespeare en francés. Signo nítido, en definitiva, del funcionamiento de una cultura ostentatoria y de segunda mano.

Analogías

En Sarmiento la erudición tiene una función mágica: sirve para establecer el enlace entre términos que, a primera vista, no tienen relación.

Sarmiento se excede en su pasión, un poco salvaje, por la cultura, es porque para él conocer es comparar. Todo adquiere sentido si es posible reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzgada y escrita. Para Sarmiento saber es descifrar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible que hace visible el sentido. La cultura funciona sobre todo como un repertorio de ejemplos que pueden ser usados como términos de la comparación.

Las analogías y las equivalencias proliferan en el *Facundo* y entran en el texto desde el comienzo, explícitamente, sostenidas en una cita francesa:

“La pleine lune à l’Orient s’élevait sur un fond bleuâtre aux plaines rives de l’Euphrate”. Y en efecto, hay algo en las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas, alguna analogía encuentra el espíritu entre la Pampa y las llanuras que median entre el Tigris y el Éufrates; algún parentesco en la tropa de carretas solitarias que cruza nuestras soledades y la caravana de camellos que se dirige hacia Bagdad o Smirna. Nuestras carretas viajeras son una especie de escuadra de pequeños bajeles.

Se encuentra allí condensado el procedimiento básico que después el texto va a desarrollar, combinar y variar hasta convertirlo en el fundamento de la escritura. Por de pronto el respaldo de la equivalencia es casi siempre cultural, la comparación con Oriente (que por lo demás era un lugar común de la época) se apoya en la lectura. “He tenido siempre la preocupación de que el aspecto de Palestina es parecido al de La Rioja”. Sarmiento no conoce Palestina, pero el epígrafe que encabeza ese capítulo (Roussell, *Palestine*) explica el origen de la comparación. Al mismo tiempo, si se compara lo conocido con lo desconocido (procedimiento clave sobre el que volveremos) es porque lo desconocido (Oriente, África, Argelia, etc.) ya ha sido juzgado y definido por el pensamiento europeo. Son las regiones del mundo que soportan la expansión colonial y a las que la teología liberal ha comenzado a definir como lo bárbaro y lo primitivo que se debe civilizar. A la inversa, la comparación con Europa ocupa en el libro el lugar de la utopía. La civilización y la barbarie tienen cada una sus propios términos de comparación. Si el Oriente o la Edad Media son el pasado o el atraso como presente de América, Europa (o Estados Unidos) es el futuro de la Argentina. No es casual que cuando Sarmiento use este sistema “positivo” de comparación los verbos estén siempre en futuro.

En el fondo para Sarmiento el procedimiento de las analogías es a la vez un método de conocimiento y una concepción del mundo. De hecho encuentra allí otro elemento para diferenciar al intelectual de las masas bárbaras. “Los pueblos en masa no son capaces de comparar distintamente unas épocas con otras; el momento presente es para ellos el único sobre el cual se extienden sus miradas”. En el mismo sentido, es notable que Pedro de Angelis, antagonista político de Sarmiento, que se mueve en otro campo ideológico, haya escrito en 1833: “El campo más aberrante de errores es el sistema tan común de comparar pueblos a pueblos, instituciones a instituciones y circunstancias a circunstancias”.

En el procedimiento de las analogías hay que ver uno de los fundamentos ideológicos del *Facundo*: la lógica de las equivalencias disuelve las diferencias y resuelve, mágicamente, las contradicciones. Sarmiento define y argumenta por analogía porque construye un sistema en el que comparar ya es definir y juzgar. Organiza una especie de diccionario ideológico en el que uno de los términos de la comparación aparece siempre definido y valorado. Al establecer la equivalencia Sarmiento nos da la realidad bajo su forma juzgada. Primero la realidad es forzada a admitir la analogía (La Rioja es como Palestina); después la analogía viene a probar lo que se da por sabido (“Lo que conviene a La Rioja es exactamente aplicable a

En el momento en que la cultura sostiene los emblemas de la civilización frente a la ignorancia, la barbarie corroe el gesto erudito. Marcas de un uso que habría que llamar salvaje de la cultura, en Sarmiento, de hecho, estos barbarismos proliferan. Atribuciones erróneas, citas falsas.

Santa Fe, San Luis, Mendoza”). Más que demostrar se trata de mostrar las semejanzas y a menudo este procedimiento se expande y hace avanzar al texto. Habría que decir que en el *Facundo* la analogía funciona como sintaxis. “Es el capataz de carretas un caudillo, como en Asia el jefe de caravanas”, escribe Sarmiento. A partir de ahí la cadena de las analogías es interna al texto y lo clausura. “Lo que al principio dije del capataz de carretas es aplicable exactamente al juez de campaña”. Y algo más adelante: “Lo que dije del juez de campaña es aplicable

Si se compara lo conocido con lo desconocido es porque lo desconocido (Oriente, África, Argelia, etc.) ya ha sido juzgado y definido por el pensamiento europeo. Son las regiones del mundo que soportan la expansión colonial y a las que la teología liberal ha comenzado a definir como lo bárbaro y lo primitivo que se debe civilizar. A la inversa, la comparación con Europa ocupa en el libro el lugar de la utopía. La civilización y la barbarie tienen cada una sus propios términos de comparación.

al comandante de campaña”. Y cien páginas después: “Si el lector se acuerda de lo que he dicho del capataz de carretas, adivinará el carácter, valor y fuerza del Boyero”. Se busca en Asia a un jefe de caravanas que actúe de equivalente y a partir de allí la analogía se expande y prolifera como un sistema de pruebas, amenazado siempre por la tautología.

La escritura de Sarmiento tiende a ser exhaustiva, no quiere dejar residuos: todo debe ser explicado. “¿Qué vínculos misteriosos ligan todos estos hechos?”, se pregunta al comienzo del libro. Esta exigencia es constante y funciona como una obligación, o mejor, como un mandato. “Necesito aclarar un poco este caos”; “clasificar los elementos contradictorios”; “explicar todo”; se trata, siempre, de descubrir las relaciones, agrupar hechos dispersos en vastas unidades de sentido. La realidad es sometida a un catálogo de formas ordenadas por la semejanza: en el fondo, para Sarmiento, comparar es clasificar.

De la equivalencia a la traducción

Si la semejanza permite enlazar y asimilar situaciones, sociedades y épocas distintas es porque lo que sostiene la identidad es una relación de determinación. Comparar es establecer el orden de las causas en el desorden del mundo. Se comparan los gauchos con los indios norteamericanos, con las hordas beduinas, no solo porque la semejanza encierra un juicio de valor, sino porque se quiere demostrar que algo en común los determina. Así, la analogía no hace más que probar una equivalencia secreta. Una concepción fundada en el determinismo geográfico y racial define la identidad que hace posible ordenar las semejanzas. También acá las comparaciones se sostienen en un discurso cultural, pero en otro registro, al que habría que llamar más abstracto. “Muchos filósofos han creído también que las llanuras preparaban las vías al despotismo, del mismo modo que las montañas prestaban asidero a las resistencias, a la libertad”. Y más adelante: “La frenología y la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen entre las formas exteriores y las disposiciones morales”. No hace falta citar, o mejor, se cita un discurso social que se da por sabido y aceptado: la ciencia, saber anónimo, es la verdad general que sostiene la lógica del libro.

El orden que el texto viene a establecer en el desorden del mundo es, ya lo vemos, un orden de las causas. Pero a la vez ese orden de las formas y de las

semejanzas está siempre amenazado por la tautología, la abstracción, la contradicción, el vacío. Veremos un solo ejemplo. Nuestra sociedad pastoril: (a) “Es todo lo contrario del municipio romano”, (b) “Se asemeja a la antigua Slovoda Esclavona”, (c) “con la diferencia que aquella era agrícola”, (d) “Se diferencia de la tribu nómada”, (e) “En fin es algo parecido a la feudalidad de la Edad Media”, (f) “Pero que presenta de notable esta sociedad en cuanto a su aspecto social es su afinidad con la vida antigua, con la vida espartana o romana”, (g) “si por otra parte no tuviese una semejanza radical”. Este silogismo extravagante está encerrado en un solo párrafo.

Los puntos de comparación pueden extenderse al infinito y cerrarse sobre sí mismos. Todo se parece a todo, pero a la vez todo se diferencia. Analogías encadenadas y vacías, fundadas en la semejanza y en la diferencia, se encuentra ahí un ejemplo de lo que podríamos llamar una forma figurada de la dialéctica. El misterio y la fascinación de las analogías irrealiza el texto y al mismo tiempo lo clausura. En este procedimiento, que es el fundamento de su ideología, debemos buscar la base para analizar el carácter literario del *Facundo*.

NOTAS

1. *Punto de Vista*, III, nº 8, marzo-junio, 1980.



Hudson: ¿Un Güiraldes inglés?¹

Hay una larga historia de intelectuales europeos asimilados por la cultura argentina: Pedro de Angelis, Paul Groussac, Amadeo Jacques, Charles de Soussens, son algunos de los nombres de una compleja tradición de intelectuales extranjeros que se integran y llegan a cumplir funciones a menudo decisivas en distintos momentos de nuestra historia. Preguntarse por esa función, preguntarse cómo fueron integrados, qué lugar ocuparon, cómo influyeron en la literatura argentina es un modo de entender los mecanismos de una cultura que –definida desde el principio por la oposición entre civilización y barbarie– tuvo en el europeísmo, en el cosmopolitismo, una de sus corrientes principales. Corriente que se superpone en nuestro país con lo historia de los intelectuales y a la que Sarmiento sintetizaba en 1848 al definir así al que consideraba el mayor intelectual argentino de la *época*: “Es Florencio Varela en efecto no el hombre más instruido que tiene hoy la República Argentina, sino la naturaleza más culta, el alma más depurada de todos los resabios americanos, es el europeo aclimatado en el Plata”. Y si los escritores argentinos (Echeverría, Sarmiento, Cané pero también Borges) se han definido por su relación con Europa y en más de un sentido han definido su función como la de “aclimatar” en el Plata las ideas europeas, estos “verdaderos” europeos

encarnaban y condensaban a menudo la figura del Intelectual por excelencia. No es casual que el italiano Pedro de Angelis, experto en Vico, colaborador de la *Revue Encyclopedique*, amigo de Michelet y de Destutt de Tracy fuera el Intelectual orgánico del rosismo, el encargado de sistematizar el aspecto europeo, ilustrado y liberal de la contradictoria política ideológica de Rosas: del mismo modo que no es casual que fuera un europeo, Charles de Soussens, versión acriollada y un poco paródica de Paul Verlaine, el que encarnará de un modo ejemplar y hasta sus últimas consecuencias la ideología de la bohemia literaria en la Argentina modernista de comienzos de siglo. En cada caso venían como a cristalizar y a sintetizar, en tanto europeos, la figura modelo del intelectual argentino. En este sentido no hay caso más representativo que el de Paul Groussac: porque sin duda el Intelectual del 80 por excelencia es Groussac y no Cané, ni Mansilla, ni Wilde.

Ahora bien ¿qué lugar tiene Hudson en esa tradición? ¿Habrá que considerarlo, también a él, un escritor europeo “aclimatado en el Plata”? Esa no es la opinión de la crítica argentina que más bien (Hudson nació en Quilmes, en una familia de origen inglés y vivió treinta y tres años en Argentina) lo considera un escritor argentino que desarrolla su obra en Europa. Esta asimilación parece un poco abusiva. Escritor de lengua inglesa, Hudson es un europeo que escribe para europeos. Por supuesto la temática de alguna de sus obras es argentina pero basta analizar en *Allá lejos y hace tiempo* el sistema de analogías y comparaciones para encontrar un procedimiento típico, por ejemplo, en los viajeros ingleses. (“Esos renegridos pájaros, como el cuchillo europeo”; “Florecía en noviembre, un mes tan caluroso como el de julio en Inglaterra”; “Yo solía ver, hace muchos años, a un inmenso sujeto peludo que se paseaba por el parque St. James. Puede ser que algunos de los lectores recuerde a tan excéntrico personaje: les aseguro que era realmente un elegante comparado con mi ermitaño”). Hudson utiliza siempre como término de la comparación un elemento familiar al lector europeo. Pero no solo escribe en inglés para lectores ingleses: de hecho Hudson se define como escritor inglés (“Nuestra literatura poética, particularmente desde la primera aparición de las *Lyrical Ballada*” de Wordsworth). En este sentido habría que emparentarlo, antes que con Conrad, con Rudyard Kipling. Como Kipling (o para tomar un ejemplo contemporáneo, como Doris Lessing) Hudson es un escritor nacido en “las colonias” (y como ha sido señalado en un análisis clásico de la economía europea no había mucha diferencia entre Argentina y la India en sus relaciones con Gran Bretaña a fines de siglo) que se educa y vive en una cerrada comunidad inglesa. Por de pronto lo mejor de *Allá lejos y hace tiempo* es justamente la reconstrucción de la vida y las costumbres de esos colonos ingleses que tratan de preservar su cultura, su lengua y sus tradiciones en medio de la agresiva realidad de la campaña bonaerense durante la época de Rosas. (“Las familias más prósperas enviaban a sus hijos para seguir estudios a Inglaterra pero era muy costoso y nuestra situación económica no lo permitía; se recurría en esos casos, para garantizar una educación inglesa, a preceptores que, como el memorable Mr. Trigg erraban a caballo por las pampas, visitando a los colonos ingleses, escoceses e irlandeses, criadores de ovejas en su gran mayoría, pero evitando todo contacto con los criollos”). La vida de esos colonos no se

diferenciaba demasiado de la de otros súbditos ingleses asentados en las distintas regiones del mundo hasta las que llegaba el comercio británico y sus “avanzadas del progreso” al decir de Conrad.

Como Kipling, Hudson utilizará su experiencia en esos lugares “exóticos” para elaborar una literatura a tono del lector europeo de la época. Esas regiones de África, Asia o América Latina, todavía libres del efecto “destructor” de la civilización industrial, donde la sociedad parecía mantenerse en estado de naturaleza conservaban para la mirada europea, toda la atracción del misterio y de la inocencia. Pero esta nostalgia del estado de naturaleza (que no casualmente en Hudson se identifica con la niñez, con la libertad, con el paraíso perdido y con la memoria mágica del “país natal”), este culto a la simplicidad primitiva del mundo natural opuesto a los artificios y a la corrupción de la vida urbana, también se había convertido en esos años (por otras razones) en una de las ideologías básicas de la cultura argentina. Momento clave en nuestra historia intelectual, se produce una inversión en la tradicional dicotomía entre civilización y barbarie. Porque si desde Sarmiento, Echeverría y Alberdi la barbarie había sido el desierto, la pampa, el primitivo mundo rural en guerra con la ciudad y con la civilización, hacia fines de siglo la ciudad, invadida por los inmigrantes, asolada por “los bajos intereses materiales” y por las luchas sociales pasará a ser la metáfora negativa y hostil de una sociedad en transformación en la que están en peligro las pautas tradicionales. Correlativamente la pampa, el gaucho, el pasado rural, se transformarán en el paraíso perdido donde se conservan los valores de una Argentina secreta y esencial. En ese marco se producen las primeras traducciones de Hudson y su asimilación a una tradición de la literatura argentina, en el interior de la cual es leído y comentado. Es significativo, en este sentido que Borges haya sido el primer escritor argentino que escribió un ensayo sobre Hudson. En *El tamaño de mi esperanza*, libro de 1926, dirá que en Hudson “está claro y terminante el dilema que exacerbó Sarmiento con su gritona civilización o barbarie y que Hudson resuelve sin melindres, tirando derechamente por la segunda. Esto es, opta por la llaneza, por el impulso, por la vida suelta y arisca, sin estiramientos ni fórmulas, que no otra cosa es la mentada barbarie”. Se trata, por supuesto, de otro Borges:

el Borges de la década del 20, populista, irigoyenista, defensor de “la *criolledá*”: el Borges que resume el clima intelectual que dará como resultado mayor el *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. *Don Segundo Sombra* (novela a la que, por otro lado, Borges emparenta con *Kim de la India* de Kipling) donde aparece, como en Hudson, la exaltación de la vida natural asimilada con el relato de iniciación, la nostalgia de una mítica Edad de Oro identificada con el fin de la infancia y también una mirada fascinada, un poco turística, de las costumbres rurales.

Si de Angelis es el reverso, pero también la figura complementaria de Echeverría durante la época de Rosas; si Groussac es una especie de doble perfeccionado de Miguel Cané; si Soussens es la contracara de Lugones (y en este caso habría

Esta nostalgia del estado de naturaleza (que no casualmente en Hudson se identifica con la niñez, con la libertad, con el paraíso perdido y con la memoria mágica del “país natal”), este culto a la simplicidad primitiva del mundo natural opuesto a los artificios y a la corrupción de la vida urbana, también se había convertido en esos años (por otras razones) en una de las ideologías básicas de la cultura argentina.

que tener en cuenta la presencia y el papel mediador que entre los dos cumple Rubén Darío); si Gombrowicz (ese polaco vagamente apócrifo también aclimatado durante largos años en el Plata) es el reverso de Borges, o mejor, se define en el *Diario argentino* como el reverso de Borges, ¿habrá que decir que Hudson es un Güiraldes inglés? No sería inútil releerlo desde esa perspectiva, esto es, pensar sobre todo en el contexto en que su obra comenzó a ser traducida entre nosotros y sus libros asimilados o integrados en la literatura argentina.

NOTAS

1. *Punto de vista*, Año I, N° 1, Marzo de 1988, pp. 23-24. [Firmado como Emilio Renzi].
-



Echeverría y el lugar de la ficción

La Argentina en pedazos. Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es esa? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia “verdadera” y como su pesadilla.

El origen. Se podría decir que la historia de la narrativa argentina empieza dos veces: en *El matadero* y en la primera página del *Facundo*. Doble origen, digamos, doble comienzo para una misma historia. De hecho los dos textos narran lo mismo y nuestra literatura se abre con una escena básica, una escena de violencia contada dos veces. La anécdota con la que Sarmiento empieza el *Facundo* y el relato de Echeverría son dos versiones (una triunfal, otra paranoica) de una confrontación que ha sido narrada de distinto modo a lo largo de nuestra literatura por lo menos hasta Borges. Porque en ese enfrentamiento se anudan significaciones diferentes que se centran, por supuesto, en la fórmula central acuñada por Sarmiento de la lucha entre la civilización y la barbarie.

La primera página del Facundo. Sarmiento inicia el libro con una escena que condensa y sintetiza lo que gran parte de la literatura argentina no ha hecho más que desplegar, releer, volver a contar. ¿En qué consiste esa situación inicial? “A fines de 1840 salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales de soldadescas y mazorqueros. Al pasar por los baños de zonda, bajo las Armas de la Patria, escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*. El gobierno a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jergológico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción. Y bien, dijeron ¿qué significa esto?”. Anécdota a la vez cómica y patética, un hombre que se exilia y huye, escribe *en francés* una consigna política. Se

podría decir que abandona su lengua materna del mismo modo que abandona su patria. Ese hombre con el cuerpo marcado por la violencia deja también su marca: escribe para no ser entendido. La oposición entre civilización y barbarie se cristaliza entre quienes pueden y quienes no pueden leer esa frase escrita en otro idioma: el contenido político de la frase está en el uso del francés. El relato de Sarmiento es la historia de una confrontación y de un triunfo: los bárbaros son incapaces de descifrar esas palabras y se ven obligados a llamar a un traductor. Por otro lado esa frase (que es una cita de Diderot, dicho sea de paso) se ha convertido en la más famosa de Sarmiento, traducida libremente por él y nacionalizada como: “Bárbaros, las ideas no se matan”.

El lenguaje y el cuerpo. La historia que cuenta *El matadero* es como la contracara atroz del mismo tema. O si ustedes quieren: *El matadero* narra la misma confrontación pero de un modo paranoico y alucinante. En lugar de huir y de exiliarse, el unitario se acerca a los suburbios, se interna en territorio enemigo. La violencia de la que Sarmiento se zafa está ahora puesta en primer plano. Si en el relato que inicia el *Facundo* todo el poder está puesto en el uso simbólico del lenguaje extranjero y la violencia sobre los cuerpos es lo que ha quedado atrás, en el cuento de Echeverría todo está centrado en el cuerpo y el lenguaje (marcado por la violencia) acompaña y representa los acontecimientos. Por un lado un lenguaje “alto”, engolado, casi ilegible: en la zona del unitario el castellano parece una lengua extranjera y estamos siempre tentados de traducirla. Y por otro lado una lengua “baja”, popular, llena de matices y de flexiones orales. La escisión de los mundos enfrentados toca también al lenguaje. El registro de la lengua popular, que está manejado por el narrador como una prueba más de la bajeza y la animalidad de los “bárbaros”, es un acontecimiento histórico y es lo que se ha mantenido vivo en *El matadero*.

La verdad de la ficción. Hay una diferencia clave, diría, entre *El matadero* y el comienzo del *Facundo*. En Sarmiento se trata de un relato verdadero, de un texto que toma la forma de una autobiografía; en el caso de *El matadero* se trata de una pura ficción. Y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los “bárbaros” y darles un lugar y hacerlos hablar. La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción. Para narrar a su grupo y a su clase desde adentro, para narrar el mundo de la civilización, el gran género narrativo del siglo XIX en la literatura argentina (el género narrativo por excelencia, habría que decir: que nace, por lo demás, con Sarmiento) es la autobiografía. *La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción.* Todo lo que hay de imaginación literaria en el *Facundo* viene de ese intento de hacer entrar el mundo de Facundo Quiroga y de los bárbaros. Sarmiento hace ficción pero la encubre y la disfraza en el discurso verdadero de la autobiografía

Si de Angelis es el reverso, pero también la figura complementaria de Echeverría durante la época de Rosas; si Groussac es una especie de doble perfeccionado de Miguel Cané; si Soussens es la contracara de Lugones (y en este caso habría que tener en cuenta la presencia y el papel mediador que entre los dos cumple Rubén Darío); si Gombrowicz (ese polaco vagamente apócrifo también aclimatado durante largos años en el Plata) es el reverso de Borges, o mejor, se define en el Diario argentino como el reverso de Borges, ¿habrá que decir que Hudson es un Güiraldes inglés?

o del relato histórico. Por eso su libro puede ser leído como una novela donde lo novelesco está disimulado, escondido, presente pero enmascarado.

Un texto inédito. En *El matadero* está el origen de la prosa de ficción en la Argentina. Pero ese origen, podría decirse, es oscuro, desviado, casi clandestino. Escrito en 1838 el relato permaneció inédito hasta 1874 cuando Juan María Gutiérrez lo rescató entre los papeles póstumos de Echeverría (que había muerto en Montevideo, exiliado y en la miseria, en 1851). ¿Por qué no lo publicó Echeverría? Basta releerlo hoy para darse cuenta de que es muy superior a todo lo

El *Facundo* empieza donde termina *El matadero*. La importancia de esos dos relatos reside en que entre los dos plantean una opción fundamental frente a la violencia política y el poder: el exilio (con que se abre el *Facundo*) o la muerte (con la que se cierra *El matadero*).

que Echeverría publicó en su vida (y superior a lo de todos sus contemporáneos, salvo Sarmiento). Habría que decir que Echeverría no lo publicó justamente porque era una ficción y la ficción no tenía lugar en la literatura argentina tal como la concebían Echeverría y Sarmiento. “Las mentiras de la imaginación” de las que habla Sarmiento deben ser dejadas a un lado para que la prosa logre toda su eficacia y la ficción aparecía como antagonica con un uso político de la literatura.

Una opción. El *Facundo* empieza donde termina *El matadero*. Entre la cita en francés de Diderot de Sarmiento y la representación del lenguaje popular en *El matadero*, en la mezcla de lo que allí aparece escindido, en la relación y el

antagonismo se define una larga tradición de la literatura argentina. Pero a la vez la importancia de esos dos relatos reside en que entre los dos plantean una opción fundamental frente a la violencia política y el poder: el exilio (con que se abre el *Facundo*) o la muerte (con la que se cierra *El matadero*). Esa opción fundante volvió a repetirse muchas veces en nuestra historia y se repitió, en nuestros días. Y en ese sentido podría decirse que la literatura tiene siempre una marca utópica, cifra el porvenir y actualiza constantemente los puntos clave de la política y de la cultura argentina.

Viñas y la violencia oligárquica

La violencia oligárquica. Uno de los ejes de la obra de Viñas es la indagación sobre las formas de la violencia oligárquica. Se distancia así de una tradición literaria que tiende a estetizar la decadencia de las clases altas y que ha encontrado en las novelas argentinas de Mujica Láinez su versión más refinada. Viñas trabaja sobre todo la dominación oligárquica, la persistencia de esa dominación y sus múltiples manifestaciones en distintos planos de la historia nacional. ¿Cómo se ha ejercido ese poder? ¿Sobre quiénes? ¿Con qué sistemas de justificación? Esas son algunas de las preguntas básicas que su escritura plantea y debate desde diferentes ópticas.

Un solo texto. En esta perspectiva podría decirse que todos los libros de David Viñas se pueden leer como un gran texto único; una amplia saga balzaciana en la que distintos géneros y registros de escritura (novela, teatro, cuento) se transforman en investigación de los momentos clave en los que esa violencia y esa dominación se cristalizan. Acontecimientos políticos, figuras representativas,

tradiciones ideológicas, discursos culturales: no importa tanto el material que se utilice sino el tratamiento a que Viñas lo somete para iluminar críticamente el tejido oculto de relaciones que los articula y les da sentido. De hecho, ese gran texto único se podría organizar cronológicamente en una especie de historia imaginaria del poder en la Argentina desde el fusilamiento de Dorrego (en su obra de teatro *Los fusilamientos de Dorrego*) hasta la dictadura de Videla (en su novela *Cuerpo a cuerpo*) pasando por el asesinato de Urquiza, la Semana Trágica, el peronismo o el suicidio de Lisandro de la Torre. Pero también se puede leer ese texto como un mosaico en el que se entrecruzan los temas y las formas siguiendo un eje central definido por la tensión entre la violencia oligárquica y la imaginación liberal que acompaña esa opresión y la disfraz.

Una cita. El mismo Viñas sintetiza con sagacidad ese núcleo al referirse en su último libro (*Indios, ejército y frontera*) a la tradición represiva de las clases dominantes en la Argentina.

Coerción que se ha distinguido no sólo por ponerse en la superficie en los momentos de crisis del sistema, sino por su peculiar capacidad silenciadora para negar la violencia que subyace a la instauración del estado liberal, y por su ejercicio de la censura ante los problemas vinculados a sus propios orígenes. Como si el estado liberal argentino presintiese que los planteos sobre la génesis de su poder pusieran en cuestionamiento ese mismo privilegio.

Las víctimas. La tensión entre el ejercicio de la violencia y las representaciones que la conciencia liberal se ha construido de esa historia sangrienta es, entonces, uno de los puntos centrales de la escritura de Viñas. La historia de la dominación oligárquica suponía el desciframiento de sus formas correlativas de censura y de encubrimiento, pero también la reconstrucción de la historia de aquéllos sobre quienes esa violencia se ejercía: los indios, los gauchos, los inmigrantes, los obreros. En el revés, la obra de Viñas es también la historia de las víctimas.

La tierra sin dueños. Varios de estos rasgos básicos están concentrados en la secuencia casi cinematográfica con la que Viñas abre su mejor novela: *Los dueños de la tierra*. Esa secuencia puede ser leída como una versión en miniatura de su obra. Por un lado se ficcionaliza un momento histórico clave (la campaña al desierto) pero tomando un hecho marginal, representativo de un espectro mayor. La operación militar planificada se ha convertido en una cacería, pero el sentido general se mantiene: se trata de aniquilar a los indios y ocupar sus tierras. “Que toda esa tierra quedara limpia, bien lista para empezar a trabajar”. Se podría decir que se ficcionaliza una interpretación histórica más que el acontecimiento histórico propiamente dicho. El relato que abre la novela subraya la conexión entre la matanza de indios y el fusilamiento de los obreros en huelga que será su tema central.

Un protagonista. Por otro lado, toda la secuencia está centrada en Brun, personaje que cifra al integrante de una poderosa familia de estancieros: los Braun Menéndez. Movimiento clásico de la literatura de Viñas que ha sabido condensar en ciertos individuos rasgos múltiples de una situación histórica o de una trama ideológica. Toda la escena transcurre, podría decirse, a espaldas de Brun y el

texto dramatiza antes que nada la posición ambigua de ese hombre que es el verdadero responsable de los hechos pero que no participa directamente, que está presente pero se mantiene aparte en el momento de la represión. Entre las víctimas y los verdugos, Viñas ha colocado siempre a un intermediario en el que se concentra la tensión dramática. “Matar era fácil”, dice la primera frase de la novela. “Pero no así, no”, reflexiona Brun. Esa vacilación, esa duda respecto de los métodos hace de Brun una especie de doble oligárquico de Vicente Vera, el juez radical, protagonista de la novela, que está entre el ejército y los estancieros y los obreros fusilados.

Cuerpo a cuerpo. El tratamiento del cuerpo de las víctimas es otro elemento fundamental en la descripción de las formas de la violencia que está presente en este relato. La muerte se sexualiza (“Porque matar era como violar a alguien”); la dominación se marca en la carne. La referencia a la castración que cierra la

La tensión entre el ejercicio de la violencia y las representaciones que la conciencia liberal se ha construido de esa historia sangrienta es, entonces, uno de los puntos centrales de la escritura de Viñas.

escena es el límite en la apropiación del cuerpo del otro que realiza el opresor. Los dueños de la tierra *son* también dueños de los cuerpos. El primer paso en esa línea es animalizar al enemigo. Garrotear lobos, cazar patos, matar indios: en la conciencia de Brun se trata de operaciones simétricas. Los indios mueren “como animales”. Y este es un punto clave en la representación de la violencia oligárquica: antes de ser aniquilado, el enemigo debe ser despojado de sus cualidades humanas. Y la trama de esa

ideología que Viñas ha descifrado a lo largo de su obra es una constante que ha reaparecido en distintos momentos de la historia argentina.

Armando Discépolo y el argentino contaminado

Un entrevero cosmopolita. La inmigración puso en crisis a la Argentina tradicional. Los resultados no estuvieron de acuerdo con los pronósticos y las utopías de las clases dominantes. El desencanto de los sectores tradicionales es uno de los grandes temas de nuestra historia cultural a partir de 1890 y hasta bien entrada la década del 30. Lucio Mansilla sintetiza bien la alarma general: “El gaucho simbólico se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta. En una palabra, nos cambian la lengua que se pudre, nos cambian el país. En medio de esta confusión de lenguas y del entrevero cosmopolita los apellidos se pierden como escasa mostacilla entre gruesa munición”. La crisis se generaliza y los problemas de la identidad nacional pasan a primer plano.

La lengua argentina. La posible disgregación de la lengua nacional fue uno de los puntos centrales del debate. “Nuestra lengua madre es contaminada y el pueblo habla un verdadero dialecto formado por elementos universales”, escribía Estanislao Zeballos. Y Sicardi señalaba: “Buenos Aires es una jaula... Se habla un lenguaje que es una mezcla de palabras de todos los idiomas”. En ese contexto la literatura pasa a tener una función social determinante: el escritor, el hombre de letras, aparece como el guardián de la integridad del lenguaje. La literatura no solo debe asegurar la supervivencia de los valores nacionales, sino también resti-

tuir y preservar la unidad de la lengua. “En una sociedad tan extremadamente cosmopolita como la nuestra en la que no hay rasgos típicos ni carácter nacional, sino un confuso conglomerado de hombres y nacionalidades, la literatura tiene una sagrada misión que cumplir: mostrar que en medio del revuelto torbellino del momento subsiste el lenguaje argentino y que se sabe honrar como se debe a la patria”, escribía Vicente Quesada.

La propiedad del lenguaje. La literatura debía preservar y defender la pureza de la lengua frente a la mezcla, la disgregación y el entrevero producido por los inmigrantes. El estilo literario se convierte en el modelo de la lengua nacional. El que encarna como nadie esa nueva función del escritor como custodio y propietario del lenguaje es Leopoldo Lugones. “La posesión del idioma es esencial en la constitución de la patria”, escribe. “La uniformidad del idioma expresa la solidaridad espiritual de la nación. Me opongo a la demagógica pretensión que atribuye al uso de la plebe una importancia capital en la formación del idioma. Porque no hay tal. Todo idioma es obra de cultura realizada por los cultos. La corrección del idioma figura siempre entre los deberes de la aristocracia porque es un elemento importante del patrimonio nacional”.

Contaminaciones. Frente a la tradición dominante que buscó definir las normas del estilo por el rechazo de la mezcla y la defensa de la pureza aristocrática del lenguaje, se desarrolló otra línea estilística que defendió la integración y trabajó la materia contaminada de la lengua. La hibridez, la mezcla, el cruce de los restos desorganizados de distintas jergas y dialectos fueron la materia de ese estilo alternativo. Un estilo que en el uso de los elementos bajos y degradados del lenguaje popular se conecta con la otra gran tradición estilística de la literatura argentina: la gauchesca.

Voces. Desde esta perspectiva Discépolo aparece como la contracara de Lugones. Hábil en la representación de los matices del habla, en la reconstrucción de la música oral del idioma y, sobre todo, en la construcción de esa suerte de idiolecto social que surge de la mezcla de lenguas, su escritura es un tramado de voces y de jergas. Ese estilo coral donde se alternan y se modulan registros y tonos es una de las grandes alternativas (junto con la prosa de Arlt) a la línea dominante del estilo literario en la Argentina. O para decirlo de otro modo: la gauchesca, el grotesco criollo y la novelística de Arlt son la otra historia de la lengua literaria en Argentina.

La miseria verbal. Habría que decir que la experiencia de los inmigrantes con la lengua es uno de los grandes temas del teatro de Armando Discépolo. Hay un uso trágico del lenguaje en sus obras o, mejor, para sus personajes la tragedia, a menudo, se concentra en el uso pervertido de la lengua. *Mustafá* (1921) es una pieza clave en este sentido. La relación desigual con el lenguaje está en el centro del conflicto. “Si yo hablara jintino tan bien como usted, tira tudu a vente e garraba ganasta”, dice Mustafá. La propiedad lingüística determina la diferencia social. Gaetano, su antagonista, explica su éxito económico por su “destreza” en el uso del lenguaje. (“Se precisa labia, chamuyo”). A su vez, Pepino, el hijo de Gaetano, lucha por borrar la diferencia que le impide integrarse. “Estoy

Los indios mueren “como animales”. Y este es un punto clave en la representación de la violencia oligárquica: antes de ser aniquilado, el enemigo debe ser despojado de sus cualidades humanas. Y la trama de esa ideología que Viñas ha descifrado a lo largo de su obra es una constante que ha reaparecido en distintos momentos de la historia argentina.

peleando con la gramática a ver si puedo sacarme este acento italiano que tengo tan apegado... ¡Qué desgracia!... Soy argentino y todo me llámano tano”. La diferencia en el manejo de la lengua provoca conflictos y establece jerarquías: la miseria es también, y antes que nada, una miseria verbal.

El grotesco criollo. La pobreza y la diferencia social se asientan en el uso del lenguaje, pero a la vez el habla de los personajes produce un efecto cómico. Ese contraste, esa distancia entre materia dramática y trama verbal es una de las claves formales del género consolidado por Discépolo. En esa doble función del lenguaje se yuxtaponen y se cruzan lo cómico y lo trágico. Quizás allí reside la esencia del grotesco criollo. Porque como escribía Armando Discépolo: “El grotesco es el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático”.

Cortázar y los monstruos

El coleccionista... Desde el narrador de “Las puertas del cielo” (*Bestiario*, 1951) que acumula fichas y datos sobre las costumbres y reacciones de las clases bajas (“los monstruos”) de Buenos Aires, al círculo de *Jans* que forma un club de admiradores de una estrella de cine (en *Queremos tanto a Glenda*, 1980) se diría que el hombre cortazariano por excelencia es el coleccionista, es decir, alguien que sustrae los objetos del mercado, los clasifica y mantiene con ellos una relación apasionada y exclusiva.

Marcas. Algún día habrá que hacer el catálogo de los nombres, los lugares y las marcas que circulan por los textos de Cortázar: ese repertorio dibujará, sin duda, los rastros de una compulsión y dejará ver hasta qué punto su obra ha sido siempre fiel a esa pasión avara de apropiarse de la realidad a través del mercado. Desde esta perspectiva la obra de Cortázar podría ser leída como una épica del consumo o, mejor, como la aventura de un explorador experimentado y sagaz que trata de dejar su huella en la selva indiscriminada del mercado capitalista.

Dos trayectos. El movimiento de esa exploración es doble: por un lado está la búsqueda del objeto exclusivo y secreto que sostiene su valor en la rareza y en la originalidad; por otro lado se trata de descubrir y rescatar ciertos productos populares jerarquizados por su autenticidad y por la dignidad de su leve anacronismo: Xenakis y Rosita Quiroga, Hermann Broch y César Bruto, el *gulasch* y el mate amargo, el hachís y los particulares livianos. Si una serie es privada, refinada y se construye por acumulación, la otra serie es masiva, “natural” y se construye por selección y descarte. Se trata, en última instancia, de un vaivén entre vanguardia y populismo que puede rastrearse en el movimiento mismo de su escritura: lo que va del estilo “refinado” de “Axolotl” al tono directo y “popular” de “Torito”. Esa oscilación puede ser el punto de partida para reconstruir la historia dramática de la circulación de sus libros: quizás ahí se pueda empezar a entender el pasaje del elitismo de “Sur” a la confección de libros objeto (libros de coleccionistas) que se vendían en Buenos Aires para las fiestas.

Sociales. Habría que decir que hay una poética, una sociología y una moral del consumo en Cortázar: de hecho, la relación fundamental que sus personajes mantienen con la sociedad viene de ahí: la única división social que proponen

sus textos se ordena sobre una jerarquía basada en el gusto. Los cronopios y los famas son dos categorías de consumidores y en *Los premios*, novela alegórica que condensa en un barco a toda la sociedad, la clase de los exquisitos (Medrano, Raúl, Paula) se opone a la clase de los mersas (los Presutti, Nora, Lucio).

Los héroes. En última instancia el personaje más representativo (habría que escribir: el héroe) de Cortázar es siempre el exquisito, capaz de distinguir en la maraña de las mercancías el objeto único que en su rareza expresa la calidad espiritual del *conocedor* que sabe apreciarlo. Porque este consumidor no es un comprador, es un esteta. Cortázar no es Roberto Arlt, en sus novelas se habla de objetos refinados y caros, pero no se habla de dinero. La apropiación es mágica y el gusto es una cualidad espiritual, un don, es decir, una espiritualización de la capacidad adquisitiva.

Costumbrismo metafísico. Escrito hacia 1948, “Las puertas del cielo” define bien esa mirada estética que determina la relación con lo social. La representación del mundo popular está marcada por la distancia y el desprecio, pero también por la fascinación. El protagonista es un cazador de experiencias, una especie de viajero que se interna en el infierno de las clases bajas. Hay una suerte de costumbrismo metafísico que relaciona a Cortázar con otros escritores de su generación (en especial con el Bioy Casares de *El sueño de los héroes*). El manejo de la lengua hablada, esa entonación oral que es una de las grandes virtudes del relato, representa en el estilo un tipo muy particular de tratamiento del mundo popular que tiene en los cuentos que Borges y Bioy Casares escriben en esos años con el pseudónimo de Bustos Domecq su versión más exasperada.

Cabecita negra. “Las puertas del cielo” puede ser leído, por supuesto, como un relato sobre el peronismo. El mismo Cortázar ha reconocido la pertinencia de una lectura política del texto.

Un cuento al que le guardo algún cariño, “Las puertas del cielo”, donde se describen aquellos bailes populares del Palermo Palace, es un cuento reaccionario; eso me lo han dicho ciertos críticos con cierta razón, porque hago allí una descripción de los que se llamaban los “cabecitas negras” en esa época, que es, en el fondo, muy despectiva; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo “yo voy de noche ahí a ver a los monstruos”. Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los “cabecitas negras”.

El otro cielo. Si por un lado el relato expresa a su manera la reacción frente a la presencia de las masas en la sociedad (y en este sentido no es casual que el narrador se apoye en Ortega y Gasset), por otro lado su trama y su resolución fantástica se tejen sobre el extraño encanto que produce el contacto con esa otra realidad. Las relaciones entre el observador refinado que colecciona experiencias (se llame Hardoy, Bruno, Oliveira o Medrano) y los personajes que (como Celina, el Johnny de “El perseguidor”, la Maga o el Afilio Presutti de *Los premios*) encarnan el mundo elemental y un poco monstruoso de la pasión y de los senti-

La diferencia en el manejo de la lengua provoca conflictos y establece jerarquías: la miseria es también, y antes que nada, una miseria verbal.

mientos, es uno de los núcleos básicos de la literatura de Cortázar. Ese mundo de los otros, de los monstruos, que invade y destruye el orden, contamina toda la realidad: la fascinación que produce ese contagio es uno de los grandes temas de la ficción de Julio Cortázar.

Lugones y las fuerzas extrañas

Las artes teosóficas. Hay un aspecto de Lugones que ha sido deliberadamente descuidado por sus exégetas: sus relaciones delirantes con la ciencia y sus manías de sabio apócrifo y marginal. Hombre de cultura vasta y pintoresca,

Habría que decir que hay una poética, una sociología y una moral del consumo en Cortázar: de hecho, la relación fundamental que sus personajes mantienen con la sociedad viene de ahí: la única división social que proponen sus textos se ordena sobre una jerarquía basada en el gusto.

Lugones es un buen ejemplo del erudito esotérico, lector de diccionarios y de manuales de divulgación científica, siempre interesado por los bordes excéntricos del conocimiento. A lo largo de una vida signada por la inconstancia y la práctica decidida de la inestabilidad ideológica, se mantuvo, por ejemplo, invariable su fidelidad al espiritismo y a las ciencias ocultas. Hacia 1900 era secretario general de la Rama Luz de la sociedad teosófica argentina, filial de la secta científica fundada por la vidente Helena Petrovna Blavatsky, y hasta su muerte fue un iniciado en el saber maldito. Este costado arltiano de Lugones que lo conecta con el astrólogo de *Los siete locos* (del que en

muchos sentidos parece un modelo) define más de un aspecto de su obra.

El profeta político. De hecho su homenaje personal al Centenario de la Revolución de Mayo, antes que las *Odas a los ganados y las mieses*, fue un libro, definido por Lugones como de “inspiración secreta”, llamado *Prometeo o el proscripto del sol*, donde cifra una utopía extravagante y hermética de la vida nacional. El mismo Lugones señala que se trata de teosofía: “Su punto de partida son los libros platónicos, principalmente el *Tímeo*, confrontados y ampliados con las especulaciones vedánticas del libro *Dzyan* de H. Petrovna Blavatsky que en *La doctrina secreta* las ha tornado accesibles a las mentes universales”. En esta exégesis patriótica del conocimiento esotérico, Argentina es llamada *La Doncella Blanca Azul* y su porvenir es preservado por Lugones con su habitual estilo amenazador: “Menguado y vil quien no piense con orgullo en la colosal Argentina de aquí a cien años. Bendito el que tiene la fe de las fructificaciones seculares”. La combinación de saber delirante y mensaje imperativo es una de las características básicas de las distintas intervenciones políticas de Lugones y es el fundamento de sus concepciones ideológicas.

Los iniciados criollos. Anarquista, socialista, liberal, fascista, nacionalista; las ficciones programáticas que Lugones construye sobre la Argentina están siempre fundadas en el culto aristocrático y pseudocientífico de una minoría de iniciados que tiene la llave secreta para regenerar compulsivamente al país. Sobre este punto, desde la época en que militaba en el Partido Socialista hasta sus años de adhesión al militarismo y al fascismo nativo, Lugones siempre pensó del mismo modo. “La aristocracia de sangre es necesaria y respetable. El espíritu, el arte y la

ciencia son atributos de los hombres superiores. Es un estado psicofisiológico. La ciencia afirma hoy en día la selección de raza. Yo creo en la ciencia”. Esta frase, que podría servir para caracterizar al Lugones de *La hora de la espada*, fue escrita, sin embargo, por el joven poeta socialista en 1896. El uso compulsivo y casi onírico de las más variadas doctrinas científicas está en el centro de las posiciones políticas de Lugones: la sociedad aparece siempre dividida entre una secta de elegidos y la plebe numerosa e ignorante a la que es preciso dominar y conducir a la verdad por medio del ejercicio autoritario de una pedagogía paranoica.

La ciencia ficción. Más allá de sus delirios políticos esa avidez conmovedora por la ciencia y el conocimiento le ha servido a Lugones para escribir sus relatos. Sus dos libros de cuentos, *Las fuerzas extrañas*, 1906, y *Cuentos fatales*, 1924, y su novela hermética *El ángel de la sombra*, 1926, elaboran y transforman materiales especulativos, leyendas y mitos. Sus relatos propiamente “científicos” forman parte de la mejor ficción que se ha escrito en la Argentina. El científico aparece siempre como un aventurero, un conquistador de los secretos del mundo: usando los preceptos del saber marginal (el ocultismo, el espiritismo, la parapsicología) o aplicando de un modo delirante las doctrinas de la ciencia de la época, se interna en terrenos inexplorados. Crea máquinas de muerte, altera las relaciones de causalidad, comprende las leyes misteriosas del universo. Aislado y maniático, el sabio es un mago convencido de la verdad que se enfrenta con el sentido común y termina por desatar “las fuerzas extrañas” que lo conducen

a la perdición. Esa figura del hombre de ciencia como alquimista, como inventor maldito es clásica: va de Fausto y Frankenstein a los inventores de Arlt y los experimentadores metafísicos de Macedonio Fernández. Lugones exaspera esa tradición y hace del drama del conocimiento la trama común de sus mejores textos.

Un fenómeno inexplicable. El relato que presentamos es un ejemplo típico. Publicado en 1898, con el título de “La licantropía”, en la revista *Philadelphia*, órgano especializado en ciencias ocultas, el texto combina la especulación filosófica y religiosa con la discusión científica e iniciática. La tensión del relato está centrada en el hombre de ciencia que experimenta sobre sí mismo y se convierte en el laboratorio vivo de la verdad de su descubrimiento. El tema del doble, clásico en la literatura fantástica, tiene aquí una torsión científicista y darwiniana: un mono aparece como lo otro maldito del héroe. Y en este sentido parece una versión desplazada y concisa del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson.

La ficción paranoica. En los relatos de Lugones es difícil establecer con claridad los límites; la narrativa policial, la especulación filosófica, los delirios teóricos y la ficción científica se combinan para crear una suerte de híbrido, bastante típico de cierta tradición de la narrativa fantástica argentina que viene de Eduardo Holmberg. La fascinación por las hipótesis y las fórmulas, por los laboratorios y las máquinas, por los experimentadores alucinados, los inventores delirantes y los herméticos filósofos barriales, la atracción psiquiátrica y un poco lombrosiana por los marginales, los casos extremos y la locura social, permiten ligar entre sí a escritores tan diferentes como Arlt, Lugones, Macedonio, Marechal o Laiseca. ¿Se

Anarquista, socialista, liberal, fascista, nacionalista; las ficciones programáticas que Lugones construye sobre la Argentina están siempre fundadas en el culto aristocrático y seudocientífico de una minoría de iniciados que tiene la llave secreta para regenerar compulsivamente al país.

podría hablar en esos casos de cierta ficción paranoica que construye sus tramas poniendo en juego siempre relaciones de poder y de guerra, que trabaja con máquinas infernales, con teorías esotéricas y delirios filosóficos? En los cuentos de Lugones esos elementos están, de hecho, siempre presentes: miniaturas alucinadas de la verdad encierran los sueños más intensos de ese caballero argentino que creía en el poder de las fuerzas extrañas, tenía relaciones clandestinas con una maestra y se suicidó en un recreo del Tigre una noche de febrero de 1938.

Quiroga y el horror

Los hermanos sean unidos. “La gallina degollada” es una pequeña obra maestra del horror familiar. Una especie de fábula tenebrosa sobre la niñez y el parentesco. En el centro del relato está la disputa sobre la herencia y la culpa: ¿los desarreglos del abuelo paterno o el pulmón picado de la madre son los responsables de la sucesión alucinante de hijos idiotas? Consultado, el médico, que es una figura clave en el texto deja abierto el enigma: lo que nadie duda es que la sangre familiar transmite el mal. Toda la sangre que circula en el cuento y que lo cierra con una marea roja remite a los lazos sanguíneos que vincula a los parientes y los ata en un destino trágico.

Dos historias. Como en todo cuento clásico en “La gallina degollada” se narran dos historias. La historia de la sucesión de hijos idiotas y la historia del asesinato de la hija. El efecto y la sorpresa final se construyen produciendo una conexión inesperada entre las dos anécdotas. Esta fórmula, aprendida en Poe y en Maupassant, está en la base del arte de Quiroga. Sus mejores cuentos (“A la deriva”, “La insolación”, “El alambre de púas”) son variaciones sobre la condensación extrema de dos historias en una: Quiroga es un maestro del género y se entiende que Borges lo trate con una condescendencia irritada.

Breves folletines. Por lo demás Quiroga es un gran escritor popular. Una especie de folletínista, como Eduardo Gutiérrez, que escribe miniaturas. Toda su poética efectista y melodramática se liga con lo que podríamos llamar el consumo popular de emociones. En este sentido sus cuentos son una suerte de complemento muy elaborado de las páginas de crímenes que se iban a desarrollar en esos años en *Crítica* y que encuentran hoy su lugar en el diario *Crónica*. Sus relatos tienen a menudo la estructura de una noticia sensacionalista: la información directa aparece hábilmente formalizada sin perder su carácter extremo.

Una revista. De hecho Quiroga no hace sino trasladar a la Argentina la gran tradición de un género que evoluciona directamente ligado al periodismo. Todo el desarrollo moderno del cuento se liga a la demanda estricta de la página literaria de los periódicos. En la literatura norteamericana por ejemplo la historia del cuento desde Poe hasta Barthelme pasando por Faulkner y Fitzgerald no se puede desligar de la demanda de revistas como *The Saturday Evening Post* o *New Yorker*. Quiroga pertenece a esa línea y en esto es casi único en el Río de la Plata. A partir de 1905 publica más de cien relatos en la revista *Caras y Caretas* y va ajustando la forma de sus cuentos a las exigencias estrictas de la página del semanario. Varias veces Quiroga se ha referido a la importancia de Luis Pardo, jefe de redacción de la revista, que llevaba su exigencia de síntesis y condensación “hasta un grado inaudito de severidad”.

El oficio de cuentista.

Todo lo que tenía el cuentista para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página de la revista. Mejor aún, 1.250 palabras. El que estas líneas escribe –escribía Quiroga– debe a Luis Pardo, el destrozo de muchos cuentos por falta de extensión, pero le debe también en gran parte el mérito de los que han resistido.

Una selva literaria. El periodismo supone una exigencia formal de concentración y síntesis pero exige también una renovación constante de la temática. Durante largos períodos Quiroga publica hasta tres cuentos por mes en *Caras y Caretas*. ¿Cómo hacer para no repetirse? En este sentido el gesto mítico por excelencia en la vida de Quiroga, su traslado a Misiones y su retiro de la sociedad, puede ser pensado desde esta óptica. Viaje iniciático, fuga de la civilización, utopía a la Robinson de vida natural, el hecho de que Quiroga se radique en la selva misionera en 1910 debe ser visto también como un modo de renovar su literatura y mantener el interés del mercado. Una forma de experimentar con su vida para buscar nuevos temas y nuevas experiencias que permitan sustentar la fábrica de cuentos. La selva con todo su prestigio literario es un espacio especialmente atractivo para la imaginación de Quiroga.

La novela gótica. El crítico norteamericano Leslie Fiedler ha hecho notar que la selva es el lugar por excelencia de la novela gótica en América...

En Europa la novela gótica es contemporánea de la ascensión de la burguesía y sus personajes huyen de los símbolos del orden feudal perfectamente resumidos en la imagen del castillo en ruinas. Ahora bien, ese esquema en América no puede ser traspuesto del mismo modo pues allí evidentemente no hay castillo en ruinas. Lo único antiguo en el Nuevo Mundo es la selva. La novela gótica americana deberá, pues, encontrar sus imágenes terroríficas en la selva y en sus habitantes.

La tentación del horror. Desde esta perspectiva habría que releer a Quiroga; sus cuentos renuevan su temática, ofrecen a los lectores de la ciudad la experiencia brutal de la naturaleza primitiva sin perder nunca la fidelidad a esa vertiente melodramática y sensacionalista, gótica digamos, que está en el centro de su concepción de la ficción. De allí que en sus mejores cuentos el gusto por el horror y el exceso lo salven siempre de la tentación monocorde del naturalismo social.

El tango y la tradición de la traición

Un pronóstico. En 1903 Fray Mocho anunciaba la muerte del tango: “Los famosos cultivadores del tango y el tango mismo han desaparecido de la escena. Si ya no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía”. Como buen escritor costumbrista, Fray Mocho lo ignora

Quiroga es un gran escritor popular. Una especie de folletista, como Eduardo Gutiérrez, que escribe miniaturas. Toda su poética efectista y melodramática se liga con lo que podríamos llamar el consumo popular de emociones. En este sentido sus cuentos son una suerte de complemento muy elaborado de las páginas de crímenes que se iban a desarrollar en esos años en *Crítica* y que encuentran hoy su lugar en el diario *Crónica*.

todo sobre la realidad: en esos años el tango apenas comenzaba a afirmarse y a adquirir las tonalidades que iban a convertirlo en la música popular por excelencia en el Río de la Plata.

Bajo fondo. Nacido, como el jazz, en los prostíbulos, y en “las casas de confianza”, el título de los primitivos tangos alude a un modo transparente a ese origen. “El Queco”, nombre del quilombo en el lunfardo de los cuarteles y “Dame la lata”, que remite a la ficha que recibían las loras por cada cliente, se disputan el privilegio de ser el primer tango conocido. Otros títulos iniciales conservan las resonancias procaces de los ambientes prostibularios. “El fierrazo”, “Con qué tropieza que no entra”, “El choclo”, “Dos veces sin sacarla”. A ese origen se referirá Lugones con una metáfora eficaz, en El payador, anunciando también de un modo implícito la deseada declinación del tango: “Las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada”.

Amurado. La sentencia de Lugones es de 1916: al año siguiente Gardel graba “Mi noche triste” y ahí empieza otra historia. Primer tango con letra, o mejor primera letra con argumento, en los versos de Pascual Contursi se funda una tradición. En ese tango inicial están todos los tangos por venir: el hombre abandonado le habla a la mujer perdida y se queja de su traición. “Percanta que me amuraste”: la historia

del tango es una variación incesante del primer verso de “Mi noche triste”.

Fieles a la forma. Como en todos los géneros populares, desde el western al cuento folklórico, el tango reitera dos o tres fórmulas básicas. El esquema central es nítido: el hombre que perdió a la mujer mira el mundo con cinismo y desencanto. La traición de la mujer es *la condición* para que el héroe del tango adquiera esa turbia lucidez que le permite filosofar sobre el pasado, el barrio, la pureza perdida, el sentido de la vida. La desdicha, habría que decir, es el fundamento de la filosofía popular.

Tradiciones y traiciones. El hombre engañado, escéptico, amargado, moralista sin fe, apostrofa al mundo. Los héroes de Discépolo están en esa tradición: traicionados, hacen de la traición en todos sus sentidos una clave para descifrar la sociedad. Traición a los valores, al pasado, traición a la pureza, al barrio, traición a los orígenes, a las jerarquías. “Cambalache” sintetiza bien esa visión del mundo sostenida en la pérdida y en el engaño.

El Aleph de los pobres. En un sentido “Cambalache”, de Discépolo, es una versión popular de “El Aleph”. En el cuento de Borges el hombre traicionado, que ha perdido a la mujer, percibe la esencia del mundo concentrada en una visión alucinada. La enumeración caótica y la percepción instantánea del significado del universo enlazan estos dos textos, emparentados, además, por su corrosivo cinismo. Como muchas de las mejores novelas argentinas *El Aleph* tiene ese matiz tanguero: *Los siete locos*, *Rayuela*, *Adán Buenosayres*, *Museo de la novela de la Eterna*, cuentan, igual que “El Aleph”, la pérdida de una mujer (se llame Elsa, la Maga, Solveig, la Eterna o Beatriz Viterbo) y la correlativa visión desengañada

del mundo. El héroe herido en el corazón y hundido en la tristeza de la pérdida puede, por fin, mirar la realidad tal cual es y percibir sus secretos.

Por la vuelta. “La gayola” también hace de la traición el motor de la desgracia: el hombre honrado se desgracia por culpa de una mujer y va a la cárcel de donde sale vencido y en la miseria. La acumulación de desdichas parece despojarlo de cualquier voluntad de venganza: vuelve a visitar a la mujer que lo perdió solo para perdonarla y recordar el pasado. Antitético a los héroes de Discépolo, el protagonista es un moralista triunfal: demasiado bueno como para no ser un asesino, podría decirse, el revés de los personajes de Discépolo, tan cínicos y escépticos que únicamente piensan en el suicidio.

Variantes: la madre y Gardel. Si bien condensa de un modo delirante y casi paródico varios temas básicos en la tradición del tango, “La gayola” presenta una variante clave en la convención clásica del género: la madrecita es casi la culpable de todo lo que pasa porque se equivoca al juzgar a la mujer y fortalece de un modo fatal la confianza del héroe (“Me decía que eras buena, que confiara siempre en vos”). La otra variante la introduce Gardel al grabar por primera vez el tango en 1927: el trasfondo social con sus sutiles alusiones a la miseria ciudadana y a las ollas populares encuentra su síntesis en el verso “Voy al campo a laburarla” con que el cantor sustituye el “Voy a trabajar muy lejos”, que aparecía en la letra original. Caso típico, dicho sea de paso, de las intervenciones de Gardel que no se limitaba a interpretar los tangos, sino que discutía con los autores las posibles modificaciones y ajustes de las letras.

Un lenguaje literario. Construido sobre el modelo tradicional del monólogo en segunda persona, con el protagonista que le habla a la mujer que lo ha traicionado, “La gayola” tiene la particularidad de haber sido escrito en un lenguaje refinado, con leves flexiones coloquiales y lunfardas. Salvo el título, que remite a una palabra del español popular del siglo XVI que significa jaula, y la repetición de los apócopeos (pa, por, para) la tersura del lenguaje es típica de su autor, Armando Taggini, a quien se lo puede considerar un antecedente del tango literario de los años 40. Autor, entre otros, de los memorables “Marioneta” y “Misa de once”, Taggini fue definido por José María Contursi como el primero que “encauzó las letras de tango dentro del nuevo etilo que después fue evolucionado hasta las creaciones de Homero Manzi”.

En un sentido *Cambalache*, de Discépolo, es una versión popular de *El Aleph*. En el cuento de Borges el hombre traicionado, que ha perdido a la mujer, percibe la esencia del mundo concentrada en una visión alucinada.

Rozenmacher y la casa tomada

El peronismo como ficción. Desde “Sábado de gloria” (1945) de Ezequiel Martínez Estrada hasta *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, el peronismo ha sido variadamente tratado por la ficción argentina. Narrado desde distintos ángulos podría decirse que durante años y salvo algunas excepciones, apareció como una metáfora alucinada del horror cotidiano. El relato de Martínez Estrada que abre la serie con su abigarrada proliferación de humilla-

ciones y desdichas kafkianas, define toda una tendencia. Y en esa serie el libro de Germán Rozenmacher, *Cabecita negra*, marca ya desde el título un viraje. Expresa un cambio de perspectiva respecto a una tradición literaria que había visto en el peronismo un simulacro de la pintura que nos dejó Mármol de la época de Rosas.

Mirar desde afuera. Publicado en 1962, *Cabecita negra* anticipa el momento en que sectores amplios de las capas medias comienzan un inesperado proceso de peronización o de revisión de los esquemas tradicionales sobre el peronismo, que culminaría diez años después con el triunfo de Cámpora. Leído en ese contexto el texto de Rozenmacher suena casi como un manifiesto. “El advenimiento del peronismo de algún modo desnudó al país y nuestra generación tiene el privilegio de ver el país descuartizado y verlo casi desde afuera, sin estar comprometido totalmente con el peronismo ni con el antiperonismo”, señalaba Rozenmacher.

Gorilas y cicatrices. Los mejores escritores de la generación a la que se refiere Rozenmacher trabajaron a su manera esa temática. Por de pronto, Juan José Saer que de un modo muy sutil elabora en *Responso* los efectos laterales de la revolución del '55 y retoma el asunto con una elipsis explícita en *Cicatrices* donde, no sin ironía, el juez Garay ve la ciudad literalmente poblada de gorilas. A su vez Manuel Puig, en *La traición de Rita Hayworth*, teje la trama y la mitología popular que circula en la textura de la novela con el contexto del peronismo que se hace explícito en el personaje de Esther que escribe en secreto en su Diario sus ensueños de peronista de barrio. En fin, Rodolfo Walsh que en “Esa mujer” emplea la poética hemingwariana del iceberg para no nombrar nunca a Eva Perón y colocarla de ese modo en el centro de la historia o que hace del peronismo el marco implícito del conflicto que lleva al suicidio al protagonista de “Fotos”.

Las patas en la fuente. Los relatos de Saer, Puig y Walsh pueden ser considerados un modelo del tratamiento distanciado y elíptico del peronismo que entra en la intriga como un elemento central pero desplazado. Cada uno a su manera ha sabido ficcionalizar la política y desplazarla del centro del relato para hacerla funcionar como su trama secreta. El cuento de Rozenmacher tiene la particularidad de poner al peronismo como una clave de lectura casi externa al relato. “El señor Lanari recordó vagamente a los negros que se habían lavado alguna vez las patas en las fuentes de Plaza Congreso. Ahora sentía lo mismo, la misma vejación, la misma rabia”. A partir de esa clave todo el texto puede ser visto como una metáfora.

La otra casa. Al mismo tiempo “Cabecita negra” puede considerarse una versión irónica de “Casa tomada” de Julio Cortázar. O mejor una versión del comentario de Sebrelí al cuento de Cortázar. “Casa tomada expresa fantásticamente esa angustiada sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media”. La interpretación de Sebrelí define mejor a Sebrelí que al cuento de Cortázar pero de todos modos se ha convertido en un lugar común de la crítica y se superpone con el cuento mismo. “Cabecita negra” es un comentario al comentario de Sebrelí. No solo porque el texto de Rozenmacher cita explícitamente el relato de Cortázar (“La casa estaba tomada”) sino porque la invasión del recinto privado de la clase media por el cabecita negra se convierte en la anécdota del cuento.

Un héroe de nuestro tiempo. El relato de Rozenmacher es al mismo tiempo la radiografía semiparódica de un personaje típico. El pobre pequeño burgués avaro,

conformista y reprimido, racista, que ha abdicado de sus ilusiones y mantiene una relación nostálgica con la cultura. (“El señor Lanari sin saber por qué le mostró la biblioteca abarrotada de libros. Nunca había podido hacer tiempo para leerlos pero estaban allí. El señor Lanari tenía su cultura”). En esa posesión vacía aparece como la cáscara del intelectual que ha querido ser. “Además cuando era joven tocaba el violín y no había cosa que le gustara más en el mundo”. De hecho el personaje de Rozenmacher es un descendiente oscuro y mutilado del unitario de “El matadero”, del Hardoy de “Las puertas del cielo” de Cortázar, del Juan Dahlmann de “El sur” de Borges. Una caricatura degradada del intelectual que se enfrenta con la violencia y la fascinación de los bárbaros.

La paranoia y la parodia. En este sentido “Cabecita negra” se puede leer como una versión crítica de esa serie de textos que, desde “El matadero” de Echeverría hasta “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy, representan de un modo alucinado la mitología de ese mundo primitivo y brutal que se encarna en los cabecitas, en los monstruos, en los representantes ficcionalizadas de las clases populares. Y las grandes líneas de representación de ese mundo antagónico han sido tradicionalmente, la paranoia o la parodia. El pánico y la burla.

Llamar al ejército. La paranoia es el tema del relato de Rozenmacher. Y su final es el cierre, a la vez premonitorio y preciso, de una larga tradición. “La chusma, dijo para tranquilizarse, hay que aplastarlos, aplastarlos, dijo para tranquilizarse. La fuerza pública, dijo, tenemos toda la fuerza pública y el ejército”. Un fascista, se ha dicho, es un liberal asustado. El relato de Rozenmacher puede ser leído, también, como la historia de la transformación de un liberal en un fascista o, más simplemente, como una historia de terror, un cuento de aparecidos. La historia cómica de una pesadilla pequeño burguesa.

Borges y los dos linajes

Un relato secreto. Hay una ficción que acompaña y sostiene a la ficción borgeana: se trata de un relato fracturado, disperso, en el que Borges imagina las raíces de su literatura. Formado por una multitud de fragmentos, escrito en la obra, perdido en ella, ese relato es un lugar de cruce y de condensación. En un sentido pareciera que esa es la única historia que Borges ha querido contar, sin terminar nunca de hacerlo, pero también, habría que decir, sin dejar nunca de hacerlo: la ha disimulado y diseminado a lo largo de su obra con esa astucia para falsificar que le es característica y a la que todos hemos convenido en llamar su estilo.

Una herencia. Ese relato secreto es una ficción del origen donde se narra el acceso a las propiedades que han hecho posible la escritura. Lo central aquí es que Borges se postula como el heredero de un linaje doble. La literatura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en una doble tradición. Por un lado los antepasados militares, los guerreros, los héroes ligados al coraje y a la muerte. Por otro lado los antepasados culturales, “el censo heterogéneo de nombres” que organizan el linaje literario y el culto a los libros. Para Borges esa doble genealogía que divide su obra se ordena sobre la base de una relación imaginaria con su núcleo familiar.

La memoria materna. Una línea incluye a los héroes que han hecho la patria. La historia argentina es una historia familiar y ese pasado heroico se conserva en la memoria de la madre. “Tu memoria (le escribe en la dedicatoria de las *Obras Completas*) y en ella la memoria de los mayores.” Lo que Borges llama “la tradición oral de mi casa” atesora y transmite la leyenda de la gloria y las hazañas de los antepasados. En última instancia la memoria familiar se confunde con la historia misma: en “esa tácita voz que desde lo antiguo de la sangre me llega” la historia pertenece a la familia.

La biblioteca paterna. La cadena de los antepasados literarios funda otra tradición y convierte a la literatura en una saga familiar. El espacio simbólico de esa herencia es la biblioteca paterna “de ilimitados libros ingleses”. Lugar de acumulación, la biblioteca paterna es a la literatura lo que la memoria materna es a la historia. Ámbito de aprendizaje y de iniciación (“Más que una escuela me ha educado una biblioteca: la de mi padre”) en el espacio saturado de la biblioteca, la cultura se convierte en herencia y propiedad familiar.

Relaciones de parentesco. La historia y la cultura se vinculan con la herencia y el linaje: éste es el núcleo básico de la ideología de Borges. Núcleo que persiste más allá de sus opiniones políticas, define bajo la forma de un mito familiar la idea que tiene Borges de su posición en la sociedad y de sus relaciones con la cultura.

El personaje de Rozenmacher es un descendiente oscuro y mutilado del unitario de “El matadero”, del Hardoy de “Las puertas del cielo” de Cortázar, del Juan Dahlmann de “El sur” de Borges. Una caricatura degradada del intelectual que se enfrenta con la violencia y la fascinación de los bárbaros.

Para Borges, se podría decir, las relaciones de parentesco son metafóricas de todas las demás. Pero a la vez y esto es lo más importante, la ficción familiar de los dos linajes y de la doble herencia le permite integrar y manejar como internos a su propia familia los grandes ejes antagónicos que han dividido nuestra historia desde su origen.

Dos tradiciones. De hecho esos dos linajes son las dos tradiciones que, según Borges, definen la cultura argentina. O mejor: esta ficción del doble origen fija en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento. Las armas y las letras, lo

criollo y lo europeo, el coraje y los libros, la vida y la cultura, lo oral y lo escrito: en última instancia estas oposiciones de las que Borges se siente heredero no hacen más que reproducir y variar la fórmula básica de la contradicción entre barbarie y civilización. Esta oposición ideológica es obligada por Borges a tomar la forma de una doble tradición familiar.

Enciclopédico y montonero. La ficción de ese doble origen le permite integrar todas las diferencias haciendo resaltar el carácter antagónico de los opuestos, pero también sus enlaces. El punto de encuentro de esa red de contradicciones son los textos de Borges. En “la discordia de sus dos linajes”, la obra se inscribe en una doble filiación que Borges resume al definirse (en el prólogo a uno de sus primeros libros, *El idioma de los argentinos*, 1928) como “enciclopédico y montonero”.

Líneas y formas. La memoria y la biblioteca representan imaginariamente para Borges las propiedades a partir de las cuales se escribe, pero esos dos espacios de acumulación son, a la vez, ámbitos privilegiados de la ficción borgeana. Heredero contradictorio de una doble estirpe, esas dos ramas dividen formalmente su obra:

son dos sistemas de relato, dos modos distintos de manejar la ficción. Por un lado aparece una serie de textos, afirmados en el relato oral, en la voz, en la memoria, en el culto al coraje, por otro lado, una serie de textos afirmados en la lectura, en la traducción, en la cita, en la biblioteca, en el culto a los libros. “Hombre de la esquina rosada” y “Pierre Menard, autor del Quijote”, que Borges considera, indistintamente, los cuentos que marcan su entrada en la ficción, inauguran, cada uno a su modo, esas dos líneas paralelas y complementarias.

Los cruces. “Historia del guerrero y la cautiva” representa un tipo muy particular de relato borgeano donde las dos líneas se mezclan y se entrecruzan. En este sentido es (junto con “El Sur”) uno de los textos más significativos de Borges y uno de los que mejor condensa las tendencias básicas de su obra. La relación entre civilización y barbarie está en el centro del relato y las transformaciones de los términos y la inversión de los opuestos es un ejemplo de cómo Borges teje su ficción trabajando a la vez el contraste y la identidad entre esos dos mundos a la vez familiares y antagónicos.

Manuel Puig y la magia del relato

Una rosa es una rosa. La apoteosis de Manuel Puig es el film de Woody Allen *La rosa púrpura del Cairo* que es, por supuesto, un homenaje explícito al mundo del narrador argentino. Esa muchacha sencilla y mal casada, especie de Madame Bovary fascinada por el cine, es una heroína típica de Puig. Y la historia parece sacada de sus novelas (si bien Puig es mucho más sutil y alusivo). El cine plagia el mundo de quien supo encontrar en el cine el modelo mismo de su imaginario.

La educación sentimental. El gran tema de Puig es el bovarismo. El modo en que la cultura de masas educa los sentimientos. El cine, el folletín, el radioteatro, la novela rosa, el psicoanálisis: esa trama de emociones extremas, de identidades ambiguas, de enigmas y secretos dramáticos, de relaciones de parentesco exasperadas sirve de molde a la experiencia y define los objetos de deseo. Puig ha sabido aprovechar las formas narrativas implícitas en ese saber estereotipado y difuso.

Freud y Sue. La presencia muy marcada del psicoanálisis en varias de las novelas de Puig puede servir de ejemplo. Puig trata el psicoanálisis como un producto más de la cultura de masas que influye sobre las conductas y los modos de vida. El psicoanálisis es el folletín de la clase media, un relato rocambolesco donde todos tienen algo de asesinos y esconden extrañas culpas y oscuros enigmas.

Modos de narrar. Puig ha sabido encontrar técnicas narrativas en zonas tradicionalmente ajenas a la literatura: las revistas de modas, la confesión religiosa, las necrológicas se convierten en modos de narrar que permiten renovar las formas de la novela. Al mismo tiempo manejó siempre los procedimientos más intensos del relato (el suspenso, el escamoteo de las identidades, las revelaciones sorpresivas, las omisiones y las implicancias oblicuas, el desenlace sorpresivo y brutal) e hizo ver que el interés narrativo no es contradictorio con las técnicas experimentales. El collage, la mezcla, la combinación de voces y de registros que rompen con los estereotipos de la novela tradicional se convierten también en un elemento clave del suspenso narrativo.

Después de la vanguardia. Puig fue más allá de la vanguardia; demostró que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares. Comprendió de entrada qué era lo importante en Joyce. “Yo lo que tomé conscientemente de Joyce es esto: hojeé un poco *Ulises* y vi que era un libro compuesto con técnicas diferentes. Basta. Eso me gustó”. Por supuesto, esa es toda la lección de Joyce, multiplicidad de técnicas y de voces, ruptura del orden lineal, atomización del narrador. Un escritor no tiene estilo. Escribe en todos los estilos, trabaja todos los registros y los tonos de la lengua.

Los siete libros. Todo Puig está en su primera novela. *La traición de Rita Hayworth* (1968) es su obra máxima y una de las grandes novelas de la literatura argentina. En ese libro Puig encuentra, a la vez, un mundo narrativo y una técnica. Define lo que podemos llamar “el efecto Puig”: esa marca que lo hace inimitable (pero fácil de plagiar) y lo distingue en la literatura contemporánea. Con *Boquitas pintadas* (1969) logra un espectacular éxito de público, conquista el mercado internacional y se convierte, de hecho, en el primer novelista profesional de la literatura argentina.

Policías y críticos. Los efectos contradictorios de ese éxito están narrados en *The Buenos Aires affaire* (1973), que es una versión cifrada de las luchas y la competencia que definen el ambiente literario. La novela debe ser leída en la rica tradición de relatos sobre artistas y escritores que existen en nuestra literatura (desde *El mal metafísico* o *Adán Buenosayres* a “El aleph”, “El perseguidor”, “Escritor fracasado” o *Aventuras de un novelista atonal*). Puig convierte en novela policial la historia de un artista perseguido por un crítico asesino. La pintora que trabaja con restos y desechos que recoge en la basura es una transposición transparente del arte narrativo de Puig, construido con formas y materiales “degradados” y populares. Esa versión paranoica y sagaz del mundo literario argentino (con sus alusiones a *Primera plana* y a la lucha por el prestigio y el reconocimiento) es al mismo tiempo una venganza y una despedida: ese mismo año Puig abandona la Argentina.

La verdad y la ficción. En sus cuatro novelas siguientes la voluntad documental e hiperrealista de Puig se resuelve con una innovación técnica que lo coloca en la mejor dirección experimental de la narrativa contemporánea. Puig comienza a usar el grabador y la transcripción de una voz y de una historia verdadera a la que somete a un completo proceso de ficcionalización. Valentín Arregui en *El beso de la mujer araña* (1976); Pozzi en *Pubis angelical* (1979); Larry en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980). Son personajes y vidas reales a las que Puig contrapone una voz ficcional que dialoga y las enfrenta: Molina, el preso homosexual en *El beso*; Ana, la muchacha que se muere de cáncer en *Pubis*; el viejo enfermo y paralítico en *Maldición*. Ese contraste (exasperado hasta el límite en la magnífica *Maldición eterna*, la mejor novela de Puig desde *La traición*) crea un extraño desplazamiento: Puig ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas.

La última novela. El límite de esa forma está en *Sangre de amor correspondido* (1983), donde la historia verdadera ya no aparece contrapuesta a ninguna voz ficcional y sólo se le opone un elusivo narrador que se limita a interrogar. Esa presencia esquiva de la no-ficción en la ficción, ese tratamiento del material documental que se encubre y se disfraza hasta disolverse es otro de los grandes aportes de Puig a la renovación de la novela argentina.

Un crimen. El crimen que se narra en *Boquitas pintadas* condensa bien el mundo narrativo de Puig. En esa muerte y en el desplazamiento de las culpas se tejen, más nítidamente que en toda la novela, las relaciones jerárquicas que sustentan la intriga y los elementos melodramáticos que acompañan un mundo de rígidas diferencias sociales. La malvada de buena familia, la sirvienta engañada, el cabe-cita negra, la niña bien, la madre soltera, el policía ambicioso: las figuras del folletín están en primer plano, aunque el crimen no ocupe el centro de la novela. Se ve por otro lado allí un aspecto de *Boquitas* que a menudo ha estado disimulado por la lectura “paródica” del texto: las relaciones de violencia y engaño que definen la trama social y que Puig ha ido poniendo cada vez más en la superficie de su mundo narrativo.

Roberto Arlt. La ficción del dinero

El relato futuro. Las novelas de Arlt son extrañas utopías, negativas y crueles, que se alimentan del presente, quiero decir, de nuestra actualidad. Sus textos hacen pensar en esa forma tan moderna de ficción especulativa tipo Philip Dick con quien, por supuesto, tiene muchos puntos en común. La escritura de Arlt se instala en el porvenir, trabaja lo que todavía no es: parece que siempre estuviera escribiendo sobre la Argentina de hoy. Arlt supo captar el centro paranoico de esta sociedad. Sus novelas manejan lo social como conspiración, como guerra; el poder como una máquina perversa y ficcional. Arlt narró las intrigas que sostienen las redes de dominación en la Argentina moderna.

Ficciones sociales. Para Arlt la sociedad se asienta en la ficción porque el fundamento último de la sociedad es el dinero. Objeto mágico, ese papel que acredita el Estado es el signo vacío del poder absoluto. *Hacer* dinero: Arlt toma esa frase como esencia de la sociedad y la interpreta literalmente. Hacer dinero quiere decir fabricarlo: la falsificación es la estrategia central de la contraeconomía arltiana. El falsificador es un artista, el poeta del capitalismo. La falsificación es un arte de la época de la reproducción mecánica. ¿Qué es lo falso y qué es lo verdadero? Arlt piensa esa cuestión desde el dinero. ¿Cómo hacer pasar por legítimo lo que es falso? Allí concentra su poética: la falsificación es el modelo de la ficción arltiana.

Oro bajo. El dinero, podría decir Arlt, es el mejor novelista del mundo: convierte en destino la vida de los hombres. En sus novelas el dinero aparece como causa y como efecto de la ficción. Causa, porque para tenerlo es preciso mentir, estafar, hacer el cuento. Efecto, porque ese enriquecimiento siempre postergado desencadena la historia de todo lo que se va a hacer, cuando se tenga dinero. En este sentido, la sociedad secreta que construye el Astrólogo es una fábrica de producir relatos y de buscar plata. El Buscador de Oro, el Rufián Melancólico, Ergueta, Erdosain, todos traen la historia del dinero que han ganado, que deben, que quieren tener. En las novelas de Arlt el dinero define los enigmas y el suspenso de la trama.

La rosa de cobre. Los personajes de Arlt no tratan de ganar dinero sino de *fabricarlo*. Esta tarea, asociada con la falsificación, pero también con el ocultismo, las artes teosóficas y la alquimia, se afirma en la ilusión de convertir la miseria en dinero. En “Los siete locos” Erdosain trabaja de un modo casi religioso para

crear dinero de la nada. Sus inventos son una forma sublimada, alquímica, del beneficio capitalista. Para Erdosain inventar es una operación demiúrgica destinada a encontrar la piedra filosofal moderna, el oro que no lo es: la rosa de cobre. Todas las máquinas, los laboratorios, las fórmulas, los aparatos que circulan en la obra de Arlt tienen como objetivo esa producción imaginaria de riqueza. Robos, inventos, falsificaciones, estafas, enriquecerse es siempre una aventura, la epopeya de una apropiación mágica y fuera de la ley.

La mosca loca. Inventores, falsificadores, estafadores, estos “soñadores” son los hombres de la magia capitalista: trabajan para sacar dinero de la imaginación. El punto final de ese camino es la locura. Para Arlt la locura es la ilusión de zafar de la miseria. Estar loco es ir más allá de lo posible, cruzar el límite: cambiar las relaciones de causalidad, manejar el azar, adivinar el porvenir, rechazar la realidad. La locura arltiana es una forma de la utopía popular. Se sale de la pobreza también por medio de los sueños locos y los proyectos imposibles. Quiero decir, la ficción suplanta al milagro como forma de transformación súbita.

Moneda falsa. Para Arlt el trabajo solo produce miseria y esa es la verdad última de la sociedad. Los hombres que viven de su sueldo no tienen nada que contar salvo

Arlt supo captar el centro paranoico de esta sociedad. Sus novelas manejan lo social como conspiración, como guerra; el poder como una máquina perversa y ficcional.

el dinero que ganan. No hay historia posible en el mundo del trabajo para Arlt. Erdosain se convierte en un personaje de novela porque ha realizado un desfalco: ahí Arlt puede empezar *Los siete locos*. En una escena de *El juguete rabioso* Astier cuenta los billetes de su primer robo: “Aquel dinero (dice) me hablaba con su expresivo lenguaje”. Para ganar esa *expresividad* el dinero tiene que estar ligado a la transgresión y al delito. Para Arlt el que tiene dinero esconde un

crimen. El enriquecimiento es siempre ilegal, por principio. Los ricos tienen algo demoníaco, tienen el poder de hacerlo todo. “Los ricos, aburridos de escuchar las quejas de los miserables, construyeron tremendos jaulones. Verdugos cazaban a los pobres con lazos de acogotar perros”. Esa escena sintetiza la versión arltiana de la lucha de clases.

Un economista. El Rufián Melancólico es el economista del mundo de Arlt. Sabe de dinero, sabe hacer negocios, conoce la lógica secreta de la explotación capitalista. La prostitución es el espejo donde ve la esencia de la sociedad: comprar cuerpos con dinero, trueque perverso, forma figurada de la esclavitud, representación del comercio en su pureza satánica. (La literatura y la prostitución son equivalentes en Arlt: por eso el Rufián es el único que habla de literatura en sus novelas. El cafishio como modelo del crítico literario). El Rufián es un predicador: el reverso de Ergueta que se ha casado con una prostituta porque lo leyó en la Biblia. Cuando Erdosain pide dinero porque está desesperado y quiere salvarse de la cárcel, Ergueta se lo niega con una de las réplicas más famosas de la literatura argentina (“Rajá, turríto. ¿O te creés que porque leo la Biblia soy un otario?”). El Rufián, en cambio, con una generosidad desdeñosa le regala la plata a ese hombre al que apenas conoce. Ese manejo desapasionado del dinero explica que el Astrólogo lo elija para sostener las finanzas de la revolución supervisando una cadena de prostíbulos.

Haffner cae. La muerte del Rufián Melancólico está narrada con una precisión magistral. El narrador se convierte en el doble del que va a morir y lo sigue

por las calles en una especie de *travelling* onírico: Buenos Aires parece una de las ciudades psicóticas de Burroughs; parece una máquina de daños, abstracta, malvada, “peligrosa como una mujer”. Su agonía está escondida por la violencia policial: lo torturan para que delate pero Haffner muere con dignidad, desesperado y solo, sin hablar. El Rufián Melancólico es uno de los grandes personajes de la literatura argentina: presenta ese “doble carácter de cálculo y de ensueño que constituyen al ser perfecto”, como decía Baudelaire. El Larsen de Onetti es un homenaje explícito a esa figura inolvidable del *macró* como filósofo utópico y economista vulgar.



Sarmiento escritor¹

Hablar de Sarmiento escritor es hablar de la dificultad de ser un escritor en la Argentina del siglo XIX. Primer problema: hay que ver en esa dificultad el estado de una literatura que no tiene autonomía; la política invade todo, no hay espacio, las prácticas están mezcladas, no se puede ser solamente escritor. Segunda cuestión: esa dificultad ha sido la condición de escritura de una obra incomparable. Sarmiento pudo escribir algunos de los mejores textos de nuestra literatura porque ser escritor parecía imposible. Sus grandes obras (y en primer lugar el *Facundo*) expresan en su forma esta paradoja central.

La euforia de Sarmiento respecto al poder de su palabra escrita es parte de la misma contradicción. Su megalomanía discursiva parece un ejemplo de la ideología arrogante del artista fracasado con la que el crítico Philip Rieff ha estudiado a algunos de los políticos contemporáneos.²

Si el político triunfa donde fracasa el artista podemos decir que en la Argentina del siglo XIX la literatura sólo logra existir donde fracasa la política. De hecho, el eclipse político y la derrota están en el origen de las escrituras fundadoras de la literatura nacional. *Facundo*, *Martín Fierro*, *Una excursión a los indios ranqueles*, las novelas de Eugenio Cambaceres fueron escritas en condiciones de libertad condicional o de autonomía forzada.

En el caso de Sarmiento su escritura literaria está fechada (1838- 1852) y no logra sobrevivir al triunfo. Después de la caída de Rosas, Sarmiento no vuelve a escribir: hace otra cosa, como lo prueban los cincuenta y dos volúmenes de sus *Obras*. (Hay una escena donde Sarmiento narra el fin: “Esa noche fui a Palermo, tomé el papel de la mesa de Rosas y una de sus plumas, escribí cuatro palabras a mis amigos de Chile, con esa fecha. *Palermo de San Benito, febrero 4 de 1842*”. Momento decisivo, gesto simbólico, la escritura ha llegado al lugar del poder: a partir de ahí casi no habrá espacio, ni separación, ni lugar para la literatura.)³

José Hernández, prófugo, casi escondido en una pieza del Hotel Argentino (frente a la Plaza de Mayo), luego de la derrota de López Jordán, “para matar el tedio de la vida de hotel”, escribe el *Martín Fierro*. Lucio V. Mansilla, separado del servicio activo del ejército, procesado por fusilamiento de un desertor, espera

el resultado del juicio y en ese tiempo vacío escribe *Una excursión a los indios ranqueles*. El ejemplo más claro (y más deliberado) de la construcción de esa distancia es el de Eugenio Cambaceres que en 1876 renuncia a su banca de diputado y a su futuro político para dedicarse a la literatura. (Y la novela argentina le debe todo a esa renuncia.)

Durante el siglo XIX, los escritores argentinos parecen vivir una doble realidad; hay un revés secreto en su vida pública: son ministros, embajadores, diputados, pero no pueden ser escritores. (“Yo estoy bien, relativamente bien, pero sólo estaré feliz cuando me dedique a escribir novelas”, le dice Eduardo Wilde a Miguel Cané.) La literatura argentina del siglo XIX podría ser una metáfora del infierno para un escritor como Flaubert.

Por cierto hay una contemporaneidad estricta entre la conocida carta de Flaubert a Louise Colet de enero de 1852, donde expresa su aspiración de escribir un libro sobre nada, y la escritura de *Campaña en el Ejército Grande* de Sarmiento. La aspiración de Flaubert sintetiza el momento más alto de independencia de la literatura: escribir un libro sobre nada, un libro que busque la autonomía absoluta y la forma pura. (Y

Para Arlt el que tiene dinero esconde un crimen. El enriquecimiento es siempre ilegal, por principio. Los ricos tienen algo demoníaco, tienen el poder de hacerlo todo.

esa carta privada de Flaubert a su amante es el manifiesto de la literatura contemporánea.) Se condensa un proceso histórico: Marx y Flaubert son los primeros que hablan de la oposición entre arte y capitalismo. El carácter improductivo de la literatura es antagónico de la razón burguesa: la conciencia artística de Flaubert es un caso extremo de esa oposición. Hacer un libro sobre nada, un libro que no sirva para nada, que escape al registro de la utilidad burguesa: la máxima autonomía del

arte es a la vez el momento más agudo de su rechazo de la sociedad. A la inversa, en enero de 1852, Sarmiento busca en la eficacia y en la utilidad el sentido de la escritura: en *Campaña en el Ejército Grande* discute con Urquiza (que no lo escucha, que no lo reconoce, que casi no le contesta, que lo intimida con su perro Purvis) y trata inútilmente de convencerlo de la importancia y del poder social de la palabra escrita. La *Campaña* narra ese conflicto y en el fondo es un debate explícito (una campaña) sobre la función y utilidad de la escritura.

La asimetría entre Sarmiento y Flaubert (que son los dos escritores que mejor escriben su lengua en ese tiempo) resume los problemas de la no-sincronía y del desajuste respecto de la cultura contemporánea que definen a nuestra literatura desde su origen. El lugar lateral y desierto de la literatura argentina⁴ (ajena a la herencia colonial y a las tradiciones prehispánicas, europeizada desde los márgenes) se manifiesta como escisión y doble temporalidad. Todo parece a la vez contemporáneo e inactual. Las primeras lecturas del Salón Literario (1837) intentan definir una estrategia que permita anular esa distancia y hacer presente la cultura. La tradición cultural dominante en la Argentina (hasta Borges) está definida por la tensión entre el anacronismo y la utopía (obviamente Borges ha sabido explorar al máximo la combinación de lo anacrónico y lo utópico para construir sus ficciones y su teoría de la lectura. En el fondo, esa combinación es la materia de “Pierre Menard”). La pregunta básica es siempre: ¿Dónde está el presente? O mejor, ¿cómo estar en el presente? Y esa pregunta es un tema central en la obra de Sarmiento.

En el origen de la literatura nacional, esa no-sincronía aparece sobre todo en los problemas de la autonomía y la función de la literatura. Cuando en la literatura europea se ha logrado una separación institucionalizada de las prácticas y de las categorías literarias, en la literatura argentina esas cuestiones sólo existen en la coincidencia de los escritores y en su voluntad de fundar una literatura nacional. Podríamos decir que en la Argentina hay una doble historia del lugar de la literatura.

1. Por un lado la literatura argentina responde a la lógica general y define su función en relación con otras prácticas sociales. En el siglo XIX la práctica en relación con la cual se define el lugar de la literatura es, por supuesto, la política. (Hay una relación estrecha entre la historia de la autonomía de la literatura y la historia de la constitución del Estado), La literatura nacional es una fuerza autonomizadora; tiende a disociar el poder político de otro que lo trasciende (el de la inteligencia): ahí se define la función específica de la escritura.

2. Por otro lado se trata de crear una literatura emancipada y la autonomía se define como una relación con las literaturas extranjeras. La literatura nacional es autónoma porque busca cortar con la tradición española y realizar en su campo la misma revolución contra España que realizó en la política y en la economía. Pero esa literatura emancipada se construye en alianza con la literatura extranjera (ya autónoma); la literatura francesa como literatura mundial.

Esa doble relación (con la práctica política y con las literaturas extranjeras) define de un modo propio la autonomización de la literatura y su función. La definición de lo que significa ser un escritor se juega en ese doble vínculo. “Hay que tener un ojo seguro en la inteligencia francesa y el otro clavado en las entrañas de la patria”: la consigna de Echeverría sintetiza ese doble proceso. La *mirada estrábica* funda una verdadera tradición nacional: la literatura argentina se constituye en esa doble visión, en esa relación de diferencia y de alianza con otras prácticas y otras lenguas y otras tradiciones. Un ojo es el aleph, el universo mismo; el otro ojo ve la sombra de los bárbaros en el destino sudamericano. La mirada estrábica es a-sincrónica: un ojo mira el pasado, el otro ojo está puesto en lo que vendrá. La historia de la literatura argentina está marcada por la escisión, la doble temporalidad, las dos autonomías, la mirada de la bizca.

Quisiera analizar en este marco la figura de Sarmiento escritor. Ese lugar indeciso determina un aspecto incierto de su obra: el uso desplazado de la ficción. El mismo define así, en *Recuerdos de Provincia*, su entrada en la escritura: “Con *La pirámide* por primera vez las fantásticas ficciones de la imaginación me sirvieron para encubrir la indignación de mi corazón”. La pregunta por supuesto es: ¿Cuáles fueron las otras si esa fue la primera?

En el uso de la ficción se cifra de un modo específico la tensión entre política y literatura en la Argentina del siglo XIX. Uno podría decir que la dificultad de la autonomía en la literatura argentina se manifiesta bajo la forma de una resistencia a la ficción. Desde el comienzo mismo de la literatura nacional se dice que la ficción es antagónica al uso político del lenguaje. La eficacia de la palabra está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, seriedad, la moral de los hechos, el peso de lo real.

La ficción se asocia con el ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, lo que no se puede enseñar. “Fácil me hubiera sido reunir en esta Biblioteca (dice Marcos

Sastre al inaugurar el Salón literario) un gran número de esos libros que tanto lisonjean a la juventud. Esa multitud de novelas inútiles que a montones agotan diariamente las prensas europeas. Libros que deben mirarse como una verdadera invasión bárbara en medio de la civilización. Vandalismo que arrebató a las luces del progreso humano un número inmenso de inteligencias vírgenes y pervierte mil corazones puros”. Sarmiento habla en los mismos términos y en *Viajes* se refiere a la “turba” de novelistas “que tienen en agitación los espíritus y que hacen de París una sociedad pueril, oyendo con la boca abierta a esa multitud de contadores de cuentos para entretener a los niños. Dumas, Balzac, Sué”.

El ejemplo más nítido de esa lectura de época es el destino de *El matadero* de Echeverría. El texto de ficción de la literatura argentina permaneció inédito más de treinta años. Y habría que decir que ese texto no fue publicado justamente porque era una ficción y la ficción no tenía lugar salvo como escritura privada, secreta. En las páginas de *El matadero*, escrito en 1838 y perdido entre los papeles de Echeverría hasta su publicación en 1871, se oculta una metáfora del lugar desplazado de la ficción en la literatura argentina.

Tratar de hacer la historia de ese lugar de la ficción es rastrear la historia de su doble autonomía: por un lado sus relaciones con la palabra política y por otro lado sus relaciones con las formas y los géneros extranjeros de la ficción ya autonomizada (en especial la novela). En ese doble vínculo se define la escritura de Sarmiento.

Habría que decir que la historia de la ficción argentina empieza dos veces. O mejor, que la historia de la ficción argentina empieza con una misma escena de terror y violencia contada dos veces. Primero en la primera página de *Facundo*, que es como decir la primera página de la literatura argentina. Y al mismo tiempo (pero de un modo desplazado) en *El matadero* de Esteban Echeverría.

La anécdota que abre el *Facundo* constituye un momento decisivo de la vida de Sarmiento. “A fines de 1840 salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadescos y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las Armas de la Patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*. El gobierno a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, ‘y bien, dijeron, ¿qué significa esto?’”

Historia a la vez cómica y patética, ese hombre perseguido que se exilia y huye escribe en otra lengua. Lleva el cuerpo marcado por la violencia de la barbarie pero deja también su marca: inscribe un jeroglífico donde se cifra la cultura, que parece la contraparte microscópica de ese gran enigma que él intenta traducir descifrando la vida de Facundo Quiroga. La oposición entre civilización y barbarie se cristaliza en esa escena donde está en juego la legibilidad.

Sarmiento se distancia nítidamente de la barbarie de la que se destierra recurriendo a la cultura: no hay que olvidar que esa consigna es una cita; una frase

de Diderot que Sarmiento cita mal y atribuye a Fortoul abriendo así la línea de referencias equívocas, citas falsas, erudición apócrifa que es un signo de la cultura argentina por lo menos hasta Borges.

En esa anécdota se condensa una situación que la literatura argentina repetirá con variantes a lo largo de su historia: el choque frontal entre el letrado y el mundo de los bárbaros.

El matadero es la contracara atroz de la misma situación. En el relato de Echeverría el hombre culto se interna en el mundo del otro, en la zona baja de los mataderos y las orillas. En lugar del exilio y la fuga, la ficción se construye a partir de la entrada en territorio enemigo y la violencia de la que se zafa Sarmiento aparece como el núcleo del relato. El héroe es atrapado por los bárbaros, muere vejado y torturado.

Se puede pensar que el *Facundo* empieza donde termina *El matadero* y esa continuidad entre violencia, tortura y exilio que está en el origen, se ha mantenido con signos múltiples en nuestra historia. Por otro lado, si para Sarmiento la violencia ya ha quedado atrás y el poder del letrado se afirma en el uso de otra lengua que marca la diferencia (“¿Qué significa esto?”, se preguntan los bárbaros), en Echeverría la violencia está en primer plano y el lenguaje del relato queda atrapado, como el cuerpo, por el enfrentamiento. El texto reproduce a nivel lexical la confrontación, y se escinde entre la lengua alta, engolada, culta (y casi ilegible para nosotros hoy, una lengua de traducción podríamos decir) del letrado unitario y el lenguaje oral, popular y bajo de los orilleros federales. Y lo paradójico es que todo el valor de *El matadero* está en la vitalidad de esa lengua popular que ha traicionado los presupuestos y las ideologías explícitas de Echeverría que buscaba reproducir en el estilo el juicio de valor que suponía el choque entre el hombre refinado y los bárbaros incultos. La textura del relato ha invertido esa oposición y lo más vivo de *El matadero* es ese registro oral donde se hace presente en nuestra literatura por primera vez (fuera de la gauchesca) el lenguaje popular.

En la primera página del *Facundo* y en *El matadero* se confrontan por un lado la lengua extranjera, la lengua literaria, la cita falsa, la erudición más o menos salvaje, la traducción, el bilingüismo, y por otro lado el cuerpo y sus parcas, la violencia y la voz, el fraseo popular, los tonos primitivos de la lengua nacional. Y la tensión de ese doble registro marca obras tan disímiles como las de Arlt, Borges, Marechal, Cortázar, Cambaceres, Canela. Cuando esa escisión se logra soldar se producen los grandes textos de nuestra literatura.

Habría dos versiones entonces en el origen de la ficción argentina: una triunfal y paródica, la otra alucinada y paranoica, de una confrontación que ha sido narrada muchas veces. Y se podría decir que la paranoia y la parodia son los dos grandes modos de representación del mundo de las clases populares en la literatura argentina.

Pero hay una diferencia clave entre esos dos textos iniciales que me interesa especialmente señalar: mientras el comienzo de *Facundo* es propuesto como un relato verdadero y tiene la forma de una autobiografía, *El matadero* es una ficción y, porque es una ficción, puede hacer entrar el mundo de los bárbaros y darles un lugar y hacerlos hablar.

La ficción se desarrolla en la Argentina en el intento de representar el mundo del otro, se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante. Porque para hablar de lo mismo, para narrar a su grupo y a su clase, durante todo el siglo XIX se usa la autobiografía. Los letrados se cuentan a sí mismos bajo la forma del relato verdadero y cuentan al otro con la ficción.

La literatura no excluye al bárbaro, lo ficcionaliza, es decir lo construye tal como se lo imagina el sujeto que escribe. El enemigo es un objeto privilegiado de representación. Hay que entrar en su mundo, imaginar su dimensión interior, su verdad secreta, sus modos de ser. El otro debe ser conocido para ser civilizado. La estrategia ficcional implica la capacidad de representación de los intereses ocultos del adversario. En ese sentido la barbarie es la construcción del adversario *ideal*. (La figura del monstruo es el límite de esa imagen ficcional de la diferencia perfecta. “El esfinge Argentino mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario”.)

El bárbaro es una sinécdoque de lo real: en sus rasgos físicos se leen, como un mapa, las dimensiones y las características de la realidad que lo determina. La frenología es una cartografía. El otro no es sólo un sujeto o un objeto sino la expresión de un mundo alternativo. La barbarie es la metáfora de una concepción espacial de la cultura: del otro lado de la frontera están ellos, para conocerlos hay que entrar (como el unitario de *El matadero*) en su mundo, trasladarse imaginariamente a ese territorio enigmático que empieza más allá de los confines de la civilización.

La invención de la realidad escindida es el núcleo central del *Facundo* oposición entre civilización y barbarie⁵ describe políticamente ese universo duplicado y en lucha pero a la vez lo construye. La complejidad del libro deriva del intento de mantener unidos los dos campos. Se puede decir que Sarmiento inventa una forma para no quebrar esa conexión. Lo que el texto une es la diferencia pura: no se trata sólo de una cuestión temática, la escritura reproduce la escisión (y construye la unidad). La forma de la civilización y la forma de la barbarie se representan de un modo distinto. Al sistema de citas referencias culturales, traducciones, epígrafes, marcas de la lectura extranjera que sostienen la palabra civilización, se le oponen las fuentes orales, los testimonios y los relatos, los rastros de la experiencia vivida que reproducen y hacen hablar al mundo de la barbarie. (“Lo he oído en una fiesta de indios...”. “Un hombre iletrado me ha suministrado muchos de los hechos que llevo referidos”. “Le he oído yo mismo los horribles pormenores”. “Más tarde he obtenido la narración circunstanciada de un testigo presencial”.) Son dos formas de la verdad, dos sistemas de pruebas que reproducen la estructura del libro y duplican su temática. La tensión entre lo escrito y lo oral, entre la cultura y la experiencia, entre leer y oír, reproducen una diferencia básica. La civilización y la barbarie son citadas de modo distinto: el que escribe el *Facundo* tiene acceso a las dos versiones y puede traducirlas. Ese doble movimiento está representado en la primera página del libro: el escritor está en la frontera, entre dos lenguas, entre la cita europea y las marcas en el cuerpo y ese es el lugar de la enunciación.

El *Facundo* viene a establecer una relación imaginaria entre dos universos yuxtapuestos y antagónicos. Los problemas de la forma literaria del libro están concentrados en la *y* del título. (Nadie tiene un sentido tan personal de la conjunción como Sarmiento. Su escritura une lo heterogéneo. El polisíndeton es el sello de su estilo.) Es ese punto se concentra la tensión entre política y ficción. La política tiende a que esa sea leída como una *o*. La ficción se instala en la conjunción. El libro está escrito en la frontera: situarse en ese límite es poder representar un mundo desde el otro, poder narrar el pasaje y el cruce.

Por eso a Sarmiento le interesa el modo en que Fenimore Cooper ha sabido ficcionalizar el cruce entre dos realidades. “El único romancista que haya logrado hacerse un nombre europeo es Fenimore Cooper y eso porque transportó la escena de sus descripciones al límite entre la vida bárbara y la civilizada”.

En realidad Sarmiento atribuye a Cooper las virtudes del género. En *Teoría de la novela*, George Lukács ha definido a este género como la forma de un mundo escindido.⁶ Fuera de la existencia normalizada y la experiencia trivial aparece el horizonte de otra realidad enigmática (a la vez demoníaca y poética) que parece estar más allá de la lógica y de la razón. La forma de la novela se constituye (basta pensar en *Don Quixote*) cuando es posible concebir una existencia más intensa en otro mundo yuxtapuesto al de la vida cotidiana. La nostalgia de una experiencia que trasciende lo inmediato se convierte en la construcción imaginaria de una realidad alternativa con su propia verdad y sus propias leyes: la novela narra la relación entre los dos mundos y el héroe es el que va de un lado al otro.

La oposición entre civilización y barbarie es el nombre ideológico de esa escisión novelística. La doble realidad constitutiva de la forma del género aparece en Sarmiento invertida y politizada. Por eso tiene razón Raúl Orgaz⁷ cuando insiste en que Sarmiento construyó la oposición entre civilización y barbarie a partir de las novelas de Cooper.

La lucha de dos fuerzas opuestas que definen la realidad es una constante del pensamiento histórico de la época y aparece en Sarmiento desde el principio, pero el *Facundo* se escribe como se escribe (y es un libro único) porque Sarmiento encuentra en el género el modo de representar la experiencia de un mundo escindido. Como ha señalado Lukács, el género transforma la dimensión discursiva del orden metafísico y muestra que la doble realidad se deja captar también como figura y como anécdota. Lo que Sarmiento lee en el género es esa representación figurada (y no sólo discursiva) del sentido. Producir la experiencia de la significación; cerrar la interpretación en una imagen antes que en una idea. La experiencia novelística de la realidad escindida es el nudo de la forma literaria del *Facundo*.

No leemos el *Facundo* como una novela (que no es) sino como un uso político del género. (*Facundo* es una prosa-novela, una máquina de novela, el museo de la novela futura. En este sentido, funda una tradición.) La discusión con el género está implícita en el libro. *Facundo* se escribe antes de la constitución del Estado nacional. El libro está en relación con esas dos formas futuras. Discute al mismo tiempo las condiciones que debe tener el Estado (capítulo XV) y las posibilidades

revista trimestral

literatura y sociedad

n.º 1

SUMARIO

Literatura y Sociedad

por RICARDO PIGLIA

TEMAS

1 - Crítica literaria e ideología

ARTICULOS DE

A. GRAMSCI - J. P. SARTRE - G. DELLA
VOLPE - G. LUKACS - C. SALINARI -

2 - Crítica literaria en Argentina

REPORTAJE A:

O. MASOTTA - J. SEBRELI - N. JITRIK

ESCRITORES DE HOY

Cesare Pavese
por ITALO CALVINO

POESIA

Pavese - Szpunberg

CUENTOS

Hemingway - Bertol

TEATRO - CINE - TV.

J. P. SARTRE - Un análisis del
teatro burgués

H. LEFEBVRE - Chaplin, Brecht y
la vida cotidiana

AMENAZA - Acto único de
A. WESKER

PLASTICA

LOS LIBROS

LA CIUDAD Y LOS PERROS - FICCIONES

EL ALEPH - EL PARAMO -

LOS QUE MANDAN

por A. Rama - R. Borello - M. Briante
F. Herrera - etc.

AÑO I -
Octubre-Diciembre - 1965

de la novela americana por venir (capítulo II). Por un lado el *Facundo* es un germen del Estado (en el sentido en que Lévi-Strauss decía que el totemismo era un germen del Estado) y por otro lado es el germen de la novela argentina. Tiene algo de profético y de utópico y produce el efecto de un *espejismo*: en el vacío del desierto se vislumbra como real lo que se espera ver. El libro está construido entre la novela y el Estado: los anticipa y los enuncia y se coloca entre esas dos formas antagónicas. *Facundo* no es *Amalia* de Mármol ni es las *Bases* de Alberdi: está hecho de la misma materia pero transformada en el origen y como cruza o como forma doble.

La clave de esa forma (la invención de un género) consiste en que la representación novelística no se autonomiza, sino que está controlada por la palabra política. Ahí se define la eficacia del texto y su función estratégica: la dimensión ficcional actúa como instrumento de la verdad. Por eso el libro plantea una disputa sobre sus normas de interpretación que recorre la historia. *Facundo* propone un tipo de verdad diferente a la verdad que practica. La discusión entre las distorsiones, los errores, las exageraciones y la novelización de la realidad que definió la lectura de sus contemporáneos está directamente ligada a esta cuestión. Desde la detallada revisión de Valentín Alsina hasta las opiniones de Alberdi, Gutiérrez, Echeverría,⁸ todas las críticas apuntan a que el libro no obedece a las normas de la verdad que postula. Al mismo tiempo todos reconocen en ese desajuste el fundamento de su eficacia literaria. (Recién cuando el libro se canoniza porque triunfa su ideología se resuelve este debate.)

El *Facundo* se construye en la tensión entre el carácter discursivo y el carácter figurado del sentido: según donde se ponga el énfasis se lee otra cosa. En un plano el libro no es ni verdadero ni falso: propone una experiencia de la realidad y está fundado en la creencia. Pero al mismo tiempo se postula como la verdad misma, como la reconstrucción más fiel que se haya hecho nunca de la lucha entre la civilización y la barbarie. El problema de las normas de interpretación es interno a la estructura: por momentos Sarmiento percibe la libertad de lectura que está implícita en el libro. “Sobre el *Facundo* del que usted me habla con tanto interés, me decía un amigo argentino que los muchos errores que contiene son una de las causas de su popularidad” (escribe en carta a Miguel Luis Amuchástegui, el 26 de diciembre de 1853), y agrega: “Hay entre nosotros divorcio entre el lector y el libro”. Pero el *Facundo* cae en sus manos y su lectura ya es una discusión. El lector se hace a su turno autor también, pudiendo corregir un hecho mal narrado o un efecto atribuido a causa diferente de la verdadera. La fascinación del texto y sus usos posibles y sus transformaciones tienen algo que ver con sus errores, es decir, con su desvío de la verdad y con su construcción figurada y ficcional de la significación.

La primera página de *Facundo* está centrada en esa cuestión: primero se advierte sobre las inexactitudes y los errores, se pone el centro en la relación entre lo verdadero y lo falso, después se narra una anécdota. Hay una relación inmediata entre la discusión sobre la tergiversación de la realidad y la historia que abre el texto. “No importa la verdad de los hechos narrados, importa si el autor representa los acontecimientos como reales o ficticios”, ha escrito Jan Mukarovski. Esa es la respuesta de Sarmiento. La anécdota inicial define las condiciones de la enunciación verdadera: esa primera página construye el marco, por ahí entra el sujeto de la verdad. De entrada está la experiencia vivida, la violencia, la cultura

europea: el que dice “yo” afirma su derecho a la palabra: va a hablar por eso, pero también va a hablar de eso y la forma autobiográfica es la garantía de la verdad. En *Facundo* Sarmiento presenta, *invertidos*, los términos que definían “por primera vez” su entrada en la escritura: ahora es la indignación de su corazón la que le sirve para ocultar las fantásticas ficciones de la imaginación. (Esa inversión es el descubrimiento de una forma y la invención de un género.)

La ficción se subordina al uso político del lenguaje, pero la ficción construye el escenario para que entre la palabra política. La escena inicial del *Facundo* está ahí para que se escriba una cita. No importa si es falsa o verdadera (está escrita como si fuera verdad), está contada para que el sentido quede fijado en una imagen, para que la significación sea el resultado de una experiencia.

Pero el lugar donde se concentra la verdad discursiva también está trabajando por la tergiversación, las distorsiones, el uso ficcional: Sarmiento encuentra en un artículo de la *Revue Encyclopédique* una frase de Diderot (“On ne tira coup de fusil á las ideas”), la reproduce en un artículo de 1842,⁹ la usa en el comienzo de *Facundo*, la cita mal, la traduce a su manera (“A los hombres se degüella, a las ideas no”) la transforma, la desplaza, se la apropia. La cita francesa después de esa metamorfosis termina convertida en una frase /de Sarmiento: Bárbaros, las ideas no se matan. (Quizás la frase más famosa de la historia argentina; su sello de identidad-falsa.)

Es ese ejemplo microscópico se sintetizan los procedimientos que Sarmiento va a expandir y a reproducir a lo largo de todo el libro (y en su escritura literaria): se trata de un manejo de la verdad, ligado a la vez al error, a la traducción, al plagio, a la falsificación, a la urgencia, a la apropiación, a la libertad ficcional, a la necesidad política. Pero el fundamento de la forma que vemos aquí en miniatura reside también en el uso figurado de la verdad: Sarmiento sintetiza una red abstracta de sentido en una experiencia que se representa en una imagen (imborrable). De ese modo construye el escenario imaginario para escribir la verdad. Quiero decir, Sarmiento sabe construir la escena dramática que condense las líneas abstractas de una interpretación. No importa si esa construcción es verdadera o falsa, como la ficción es al mismo tiempo verdadera y falsa; como la ficción busca producir una experiencia de la verdad.

Sarmiento funda la literatura nacional porque encuentra una solución de compromiso que atiende al mismo tiempo a la libertad de la escritura y a las necesidades de la eficacia política. El atraso y la falta de autonomía de la literatura argentina del siglo XIX dificultan la constitución institucionalizada de los géneros y hace inciertos sus límites. Sarmiento explota como nadie la posibilidad de esa inmadurez de las formas. Construido con todas las lecturas y todos los libros, *Facundo* es un libro único que no se parece a ningún otro. Su característica básica es la yuxtaposición y la mezcla de géneros fragmentados: a la vez el ensayo, el periodismo, la correspondencia privada, la crónica histórica, la autobiografía. (La eficacia práctica del libro depende de ese uso de los géneros.) Sarmiento usa los géneros como distintas maneras de enunciar la verdad: cada género tiene su sistema de pruebas, su legitimidad, su modo de hacer creer. Los géneros son posiciones de enunciación que garantizan los criterios de verdad. En este sentido hay una relación directa entre el uso fragmentario de los géneros y el efecto de verdad (clave de la eficacia política).¹⁰

La necesidad de encubrir y disimular el uso ficcional del lenguaje es lo que explica el movimiento de la escritura entre los géneros. Pero la construcción ficcional es

el nudo (*la forma interna*) que unifica y mantiene ligada esa constelación. El uso de la ficción es lo que impide que un género predomine sobre los otros y hace posible la expansión y la proliferación de la escritura de Sarmiento. La situación formal básica que unifica los registros múltiples en *facundo* es ficcional.

Sarmiento construye el núcleo de esa forma interna por primera vez en *La pirámide* (*El Zonda*, Año I, n°6, 25, VIII, 1839). Ese procedimiento es el origen de su escritura literaria, quiero decir que está en el comienzo cronológico de su literatura y se repite cada vez que Sarmiento empieza a escribir. La escena básica es simple: el otro ficcionalizado es convocado como un espectro (a la vez el monstruo y el enigma, la síntesis de la cultura enemiga); el sujeto de la verdad entabla un diálogo y una lucha personal con él. La escritura es el escenario de esa confrontación.

En *La pirámide* es la tradición cultural española la que se personifica en el espectro de un padre muerto. “La descarnada sombra” defiende la tradición negativa: la herencia española es esa figura monstruosa que injuria “al patriota maldito, al hijo parricida”.

La invención de un género consiste en la construcción de una forma imaginaria de relación directa y personal con la historia y la política. La escritura reproduce el movimiento de ese diálogo con un interlocutor presente que es a la vez el objeto del discurso y su destinatario. El complejo dispositivo pronominal típico de la escritura de Sarmiento es una expansión de esa situación básica: la escritura representa una escena oral de polémica y de injuria, que tiene la forma del interrogatorio, del sermón, de la oratoria política, de la calumnia, de la autodefensa, de la negación de cargos. Las interrogaciones, interjecciones, negaciones, sobreentendidos, pregunta implícitas, trabajan la construcción imaginaria del enemigo (y sus aliados) como base de la situación de enunciación. (El otro es el *tú* del discurso pero también es su objeto. Cuando se convierte en *él* y forma su banda y sus alianzas (ellos), estarnos en el complot y en la paranoia.)

El espectro sufre metamorfosis y cambia de lugar y su contenido se modifica. En *Mi defensa* es la patria la que “se hunde bajo mis pies, se me evapora, se me convierte en un espectro horrible”. En *Facundo* “la sombra terrible” es el espectro del muerto que encierra todos los enigmas de la barbarie. En *Campaña en el Ejército Grande* el lugar del enigma y del monstruo lo ocupa el General Urquiza (¡y su perro!). Mejor sería decir: la *Campaña* es uno de los grandes libros de Sarmiento porque esa forma dramática de la confrontación directa con el otro enigmático que no oye, que monologa, cuyas razones profundas hay que imaginar, funciona como un molde para representar una situación histórica concreta. (Urquiza asiste a esa figuración con cierta indiferencia irónica pero capta sin duda el exceso de la actuación de Sarmiento y la sobrecarga paranoica. “Le debo a Urquiza haberme endilgado el título de *loco*” le escribe Sarmiento a Mary Mann en 1868.) En la *Campaña* el carácter figurado del sentido domina una vez más sobre la significación puramente discursiva.

El motor secreto de esa lucha imaginaria y personal con la figura del otro puro es por supuesto Juan Manuel de Rosas. La imagen del espectro y sus metamorfosis es el modo que tiene Sarmiento de representar su diálogo imposible con Rosas. Sarmiento es un gran escritor porque ese diálogo con Rosas, en sus textos, está siempre desplazado y ficcionalizado, y es indirecto y está mediado. Sarmiento

nunca escribe un libro sobre Rosas, pero no hace otra cosa que escribir sobre Rosas: la gran decisión literaria (y política) fue elegir a Quiroga como tema de un libro (sobre Rosas). Ese desplazamiento le permite todo porque construye una figura de disputa entre Sarmiento y Rosas. Del mismo modo que Rosas politiza la lengua y la usa para construir una rígida simbólica federal que condensa líneas de su interpretación; en la otra trinchera, Sarmiento construirá un escenario y usará el fantasma de Quiroga para construir también él una simbólica que condense en una serie de imágenes y de consignas el otro sentido de la historia. “Una ruidosa querrela ha estallado entre Rosas, héroe del desierto y Sarmiento, miembro de la Universidad de Chile. Es una lucha de titanes a lo que parece”, escribe Sarmiento (y como siempre el uso del discurso indirecto es una marca sutil de la ficcionalidad). La escritura de Sarmiento construye la ilusión de una lucha de igual a igual (y esa Igualdad es lo que Urquiza no quiere reconocer).

En Sarmiento la literatura dura lo que dura la ilusión de ese diálogo que no es otra cosa que la representación ficcional de una confrontación política. O mejor, la literatura tiene lugar mientras Sarmiento se puede figurar a la historia argentina como una lucha personal. En realidad habría que decir que la historia argentina es una lucha cuyo escenario privilegiado es la escritura de Sarmiento. Hace falta que haya otro con quien luchar para que la confrontación alivie la megalomanía y la autonomía del sujeto y justifique todos los excesos y todas las tergiversaciones y todos los usos del lenguaje: por eso la lucha política con la tradición enemiga se superpone con el lugar de Sarmiento escritor.

Para que esa confrontación y ese diálogo sea posible no sólo hace falta que el otro se haga presente en la escritura como el adversario ideal, sino que también es preciso construir al sujeto que escribe como la personificación de la civilización y de la verdad. El que marcha en la *Campaña en el Ejército Grande* es un ejemplo perfecto de ese trabajo de figuración: Sarmiento se presenta a sí mismo bajo la forma del emblema y de la alegoría. Esa compleja construcción de un sujeto capaz de dialogar personalmente con la historia argentina recorre su obra. “Todo se personifica en el mundo”, escribe en *Recuerdos* (“Rosas es la personificación de la barbarie”). La personificación de sí mismo como ejemplo de la civilización es el otro gran momento de la escritura de Sarmiento. Hace falta desdoblarse, hablar de sí mismo en tercera persona, presentarse; el modo clásico que usa Sarmiento para alegorizarse es la identidad cambiada: narra una historia con un protagonista enigmático (y admirable) y al final se descubre que ¡ese era yo! A veces se dramatiza: Sarmiento asiste a una escena donde todos hablan de él pero nadie lo conoce, o mejor, todos lo elogian pero nadie sabe que ese joven que está en un costado del salón es el mismo Sarmiento.

La figuración (inesperada) de su identidad es una forma tan importante de construcción literaria en Sarmiento como la figuración de la tradición enemiga encarnada en el otro como espectro. Se vislumbran ahí los rastros novelísticos de su escritura: como en el folletín, el juego de falsas identidades, de nombres cambiados, de aparecidos y tradiciones muertas y golpes de escena es el modo básico de representación de la verdad de la historia. Pero en Sarmiento el héroe es el que escribe: como los grandes protagonistas del género él es el único que puede pasar de un mundo a otro, el único que conoce realmente las leyes que permiten entrar en esa realidad enigmática.

La historia del exilio y de la cita están en el comienzo del *Facundo* para que el héroe

haga su aparición; en esa escena de frontera se define su lugar. Durante todo el libro vamos a verlo moverse y marchar, entrar y salir de la historia, perseguir la figura del monstruo que se pierde en el desierto, luchar por descifrar el sentido del enigma. Megalomaniaco, paranoico, omnipotente ese sujeto va a hablar a la vez como un profeta y un geógrafo, como un cazador y un viajero, como un historiador y un poeta; va a hablar sobre todo de sí mismo, va a hablar por todos (va a hablar como si él fuera todos); dirá que conoce todos los secretos y todas las historias, que ha leído todos los libros y estudiado todas las lenguas: en realidad lo único que hace el héroe es escribir. No hace otra cosa: escribe como nadie, escribe todo el tiempo, *Facundo* es a la vez la historia del espectro que encierra el enigma de la patria y la historia de un sujeto que escribe (¡tan bien como Flaubert!).

Hay que decir que el que escribe esa cita en el comienzo de *Facundo* ya hace un tiempo que escribe y trabaja para hacerse un nombre de escritor. Sus comienzos están marcados por el anonimato y el nombre fingido: en el origen Sarmiento se llama a sí mismo “el incógnito”, “el desconocido” y le escribe a Alberdi con el seudónimo de García Román para enviarle unos poemas.

Estamos en 1838. “Aunque no tengo el honor de conocerlo, el brillo del nombre literario que le ha merecido las bellas producciones con que su poética pluma honra a la república alientan la timidez de un joven que quiere ocultar su nombre a someter a la indulgente e ilustrada crítica de usted la adjunta composición”.

Así empieza la historia de su relación con la literatura y el final está en *Las ciento y una*. Estamos en 1852 y Sarmiento se ha hecho un nombre y ahora discute de igual a igual con Alberdi. (Y el camino épico que lleva de ser nadie a ser un escritor es uno de los grandes *Bildungsromans* de nuestra literatura. “Yo era escritor”, dice en *Recuerdos de Provincia*; “cuántas vocaciones erradas había ensayado antes de encontrar aquella que tenía afinidad química, diré así, con mi esencia”).¹¹

Antes que nada Alberdi y Sarmiento discuten sobre la autonomía y la función de los letrados: ese es el marco de las objeciones de Alberdi. Y el eje es la crítica al tipo de uso del lenguaje de Sarmiento: en realidad lo acusa de hacer ficción (“Finge un Rosas aparente...”), de poner la política al servicio personal de su escritura. En ese sentido tiene razón Alberdi: Sarmiento encubre bajo la forma de un uso político del lenguaje su explotación personal de la lengua argentina.

Esa escritura *lo lleva al poder*. Sarmiento hace pensaren esos folletínistas del siglo XIX de los que Walter Benjamin decía que habían hecho carrera política a partir de su capacidad de iluminar el imaginario colectivo. Pero Sarmiento llega más lejos que nadie; en verdad hay que decir el mejor escritor argentino del siglo XIX llegó a presidente de la república. Y entonces sucedió algo extraordinario: Gálvez cuenta que Sarmiento escribe un discurso para inaugurar su gobierno pero sus ministros se lo rechazan. Y el discurso inaugural de Sarmiento como presidente se lo escribe Avellaneda.

Podríamos decir que se resuelven ahí, en una figura emblemática, todas las tensiones entre la política y literatura que recorren su escritura. A partir de ahora Sarmiento tendrá que adaptarse a las necesidades de la política práctica. Y tendrá que adaptar, antes que nada, su uso del lenguaje.

Podemos imaginar ese discurso como el gran texto de Sarmiento escritor el último texto, su despedida de la lengua. A veces pienso que los escritores argentinos escribimos, también, para tratar de rescatar y reconstruir ese texto perdido.

NOTAS

1. *Filología*, n° 1-2, 1998, pp. 19-34.
2. Philip Rieff, "A Last World. The Impossible Culture: Wilde as a Modern", *Salmagundi*, n°58-59 (Otoño 1982- Invierno 1983), pp. 406-426.
3. La escritura literaria de Sarmiento se interioriza, podría decirse que se recluye en la circulación privada. La correspondencia es el lugar donde habría que reconstruir la historia de la literatura en Sarmiento, a partir de 1852. La carta como forma personal de relación con su interlocutor conocido y ausente es una forma central en su escritura, y puede observarse un uso marginal de esta forma en *Campaña en el Ejército Grande* y en *Viajes*.
4. De los libros de usted ni noticias (le escribe Andrés Bello a Fray Servando Teresa de Mier en carta del 15 de noviembre de 1821). El diablo solo puede haberle metido a usted en la cabeza la idea de enviar ejemplares de su obra (cualquiera fuera) a Buenos Aires que de todos los países de América es sin duda el más ignorante y donde menos se lee". Esa pobreza cultural y esa debilidad son, al revés de los que puede pensarse, la condición del llamado europeísmo de la literatura argentina.
5. Para reconstruir la trama histórica y las líneas de interpretación implícitas en esa oposición, cf. Tulio Halperin Donghi, *Revolución y Guerra*, México, Siglo XXI, 1972. El análisis del proceso de ruralización de las bases del poder, de las relaciones entre masas populares, disciplina y ejército, de la relación entre Rosas y la Revolución de Mayo es un extraordinario desarrollo del contenido central del *Facundo*. En este sentido *Revolución y Guerra* es el mejor libro que se ha escrito sobre el *Facundo*, uno de los pocos casos donde el comentario (desplazado) de un clásico está a la altura de ese clásico.
6. Esta hipótesis formulada por Lukács en 1920 está implícita y ha sido retomada, discutida o ampliada en casi todas las teorías posteriores sobre el género. Cf. Walter Benjamín, "El Narrador", *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1974; Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques III. L'origine des manieres de table*, París, Plon, 1978, y René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, Grasset, 1961. Para una síntesis de la relación entre la tradición filosófica, la realidad duplicada y los orígenes de la novela, cf. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London, Chatto and Windus, 1957, capítulo I.
7. Cf. Raúl Orgaz, "Sarmiento y el naturalismo histórico", *Sociología Argentina*, Córdoba, Assandri, 1950.
8. Cf. "Notas de Valentín Alsina al libro *Civilización y Barbarie*", en: Domingo F. Sarmiento, *Facundo* (ed. Alberto Palcos), La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1938, y Juan Bautista Alberdi. "Facundo y su biógrafo", *Escritos póstumos*, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1897, V, pp. 273-383. Juan María Gutiérrez le escribe a Alberdi en carta del 6 de agosto de 1845: "Lo que dije sobre el *Facundo* en *El Mercurio* no lo lamento, escribí antes de leer el libro; estoy convencido de que hará mal efecto en la República Argentina y que todo hombre sensato verá en él una caricatura: el matadero, la mulata en intimidad con la niña, el cigarro en la boca de la señora mayor, etc., etc. La República Argentina no es una charca de sangre...". En fecha más tardía (julio de 1850) y también en carta a Alberdi, Echeverría se refiere a los errores y las exageraciones de Sarmiento en su lucha contra Rosas ("Sarmiento camina a lo loco...").
9. Cf. Paul Verdevoye, *Domingo Faustino Sarmiento. Educateur et publiciste*, París, Institut des [118] Etudes de L'Amérique Latine, 1963.
10. Los dos problemas son uno solo. La cuestión se podría sintetizar con la expresión: *No hay libro como este*. Por un lado, está implícita una pregunta sobre ¿qué clase de libro es este? (poema, panfleto, historia). Por otro lado, supone la certeza de que no hay libro igual ("Vale más que un batallón de coraceros mandado por un jefe armado"). La clave, por supuesto, es la relación entre las dos cuestiones: en el cruce se juega a la vez la problemática de la doble autonomía y el lugar de Sarmiento escritor. En una fecha tan tardía como 1876 (Domingo F. Sarmiento, *Obras completas*, tomo XXIII, Buenos Aires, Luz del día, 1948-1956), en un discurso sobre los ferrocarriles, Sarmiento plantea que en medio del silencio y del terror rosista "se oyó del otro lado de los Andes una voz y vióse hacia Chile como una luz que señalaba otro camino que aquel que no podía abrir la espada: un panfleto, un romance, un libro, llámesele como quiera, apareció en las prensas de Chile". La incertidumbre genérica del libro es la condición de su eficacia. Pero la falta de autonomía y las urgencias de la función práctica son la condición de esa incertidumbre genérica y de sus usos ambiguos de la verdad y de la ficción.
11. La problemática del mérito, del renombre, del éxito y del reconocimiento recorren toda la historia de la relación de Sarmiento con la escritura. "Yo no practico ni acepto el axioma de Rosas de sacrificar a la Patria fortuna, vida y fama. Las dos primeras las he prodigado a condición de guardar la última intacta, tal como la entiendo", escribe en *Campaña en el Ejército Grande*. Esta concepción de la fama personal como algo que se antepone a la Patria misma y a las necesidades de la política práctica es el costo de la consciencia de la autonomía de Sarmiento escritor.



COLECCIÓN REEDICIONES Y ANTOLOGÍAS

- The Southern Star** (La Estrella del Sur) | Edición Facsimilar
Contorno | Edición Facsimilar
Masas y balas | Liborio Justo
Metafísica de la pampa | Carlos Astrada
Plan de operaciones | Mariano Moreno
Calfucurá. La conquista de las pampas | Álvaro Yunque
Officium parvum gothicum. Libro de horas de Guillaume de Montbleru | Francisco Corti
La Asociación Vorwärts y la lucha democrática en la Argentina | Alfredo Bauer
Archivo Americano y espíritu de la prensa del mundo. Primera serie 1843-1847 | Pedro de Angelis
El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en Argentina | Elvira López
El payador | Leopoldo Lugones
Envido. Revista de política y ciencias sociales | Edición facsimilar
Literal | Edición facsimilar
Escrituras. filosofía | Oscar del Barco
Los libros | Edición facsimilar
Tiempos Modernos. Argentina entre populismo y militarismo | Edición facsimilar
Sainete provincial titulado El detall de la acción de Maipú (1818)
Estudio preliminar, edición crítica y notas de José Luis Moure
PROA. (1924-1926) | Edición facsimilar
La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres | Edición facsimilar
Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura | Alberto Ure
Dimensión. Revista de cultura y crítica | Edición facsimilar
Trapalanda. Un colectivo porteño | Edición facsimilar
Papeles de Buenos Aires | Edición facsimilar
El Recopilador. Museo Americano | Antología
Sarmiento y Unamuno | Dardo Cúneo
Crónica y diario de Buenos Aires. 1806-1807 | Alberto Mario Salas
Peronismo y Socialismo / Peronismo y Liberación | Edición facsimilar
Fichas de investigación económica y social | Edición facsimilar
Pasado y Presente | Edición facsimilar
La Rosa Blindada | Edición facsimilar
Poesía Buenos Aires | Edición facsimilar
Arturo | Edición facsimilar
Arte Madí | Edición facsimilar
Letra y Línea | Edición facsimilar
Tecné. Cuadernos de técnica, arquitectura y urbanismo | Edición facsimilar
El Grillo de Papel | Edición facsimilar
El Escarabajo de Oro | Edición facsimilar
El Ornitorrinco | Edición facsimilar
Cristianismo y Revolución | Edición facsimilar
Aproximación a una lectura de Roger Caillois | Introducción y selección a cargo de Hebe C. Pelosi
El lagrimal trifulca | Edición facsimilar
Sin rumbo (Na Ve'nad) | Simja Sneh
Folletos anarquistas en Buenos Aires. Publicaciones de los grupos La Questione Sociale y La Expropiación | Edición facsimilar
Nuevo hombre | Edición facsimilar

#1

Pigliescas

Alguna vez, Piglia dijo “se vive para escribir” porque en su visión, la vida no es diferente de la literatura; una extraordinaria pasión que mantiene férrea hasta el día de hoy y lo convierte en un campeón del aguante. Como si el azar lo hubiera acercado a esos héroes peculiares de Plata quemada que, en su enfrentamiento con la policía, no pretenden ganar sino solo resistir. Porque Piglia es escritor las 24 horas. La pasión de narrar está en su naturaleza, enclavada en la práctica y enraizada hasta en la sociabilidad: en las cenas de amigos, por ejemplo, sus anécdotas transforman a los escuchas en compañeros de aventuras, metiéndolos en una dimensión separada de la banalidad cotidiana.

Cuando pienso en su literatura, resuenan en mí las palabras de Barthes de aquel viejo ensayo, El grado cero de la escritura, donde habla de “la moral de la forma”, la apuesta estética y política del compromiso de la forma que implica insertarse en un lugar, un tiempo y una historia precisos.

Si tuviera que escoger una experiencia y una imagen, pensaría en una escena de lectura. En los libros de Piglia, aprendí a tener confianza en el lenguaje. Sus apuestas a la libertad y el deseo de palabra iluminaron mis primeras tentativas. Ya en 1980, cuando cayó en mis manos Respiración artificial, se me impuso la idea de que no hay palabras de primera o de segunda. Con su práctica singular que mezcla ficción y crítica, me mostró –nos mostró, quizás el plural sea obligatorio para abarcar a los muchos– que poco importan las convenciones genéricas y que en el oficio de escribir no existen las palabras kelpers. La literatura encarna la utopía de la libertad.

Adriana Rodríguez Pésico

Pigliescas

El nombre de Ricardo Piglia está asociado en mí a un querido amigo de juventud y viajes patagónicos, Gustavo Aprea. En septiembre de 1983, en medio de un confuso entusiasmo preelectoral, Aprea me regaló Respiración artificial. Dos o tres circunstancias acompañaron esa lectura: empecé un día antes de volver a España, tenía entonces la impresión directa de Buenos Aires. Siete años después, la vida y el terror argentinos habían compuesto una pieza de memorias y palabras dañadas, desconcierto, ruidos e imágenes oscuras; terminé las últimas 60 ó 70 páginas arriba de un avión. Lectura inolvidable, ahí estaban las preguntas que en esa época nos hacíamos, conjeturas del pasado nacional, indicios tempranos acerca de los modos de narrar la dictadura, el lugar político de la ficción y, personalmente, la continuidad del libro con la experiencia fantasmal de ese viaje a Buenos Aires. Lo abro ahora en la página 245 de la edición de Pomaire y leo: “pasamos de los sueños románticos a los velorios infernales”. No sé si el subrayado tiene el trazo inseguro del vuelo o si pertenece a un momento posterior. La frase refiere una ecuación paródica en la que están en juego por un lado El discurso del método y Mein Kampf, y Madame Bovary y Finnegans Wake por otro. En cualquier caso, antes o después, debió parecerme una revelación imperiosa, sombría, de un tiempo que sigue.

Américo Cristófalo

Escritores norteamericanos

Por Ricardo Piglia

Los ecos de una fervorosa ebullición de la vida cultural aún son objeto de recuerdo y discusión. La zaga que comienza con la traducción de Juan B. Justo de *El Capital* de Marx, continúa hasta nuestros días con la difusión de autores y debates; traducir, compilar y difundir son las marcas que, quizá evocando el incesante trabajo de José Aricó, hoy reconocemos como legado y singularidad. No había en ese entonces ninguna “teoría de la recepción” que alojara esta actividad, ya que –y basta recordar el modo en que se “consumían” literaturas, filosofías y esquemas psicoanalíticos– las modas siempre fueron la parte más banalizada de una inteligencia recreada por estos impulsos y curiosidades.

En 1967, Jorge Álvarez le solicitó a Ricardo Piglia un conjunto de textos que acompañaron una antología de cuentos de escritores norteamericanos, titulado *Crónicas de Norteamérica*. Allí, el autor de las notas que siguen, no solo rodea los nombres con finas semblanzas sino que va tejiendo delicados pensamientos acerca de sus obras, lo que en Piglia ha significado la construcción de su propio método crítico, bajo la intuición de que toda literatura requiere de un diálogo y una experimentación abierta y activa que no se contenta solo con “recibir” novedades o las voces que llegan de otros confines del mundo.

Índice

1. Nota a la edición
2. Jugando al bridge [Ring Lardner, Corte de pelo]
3. Caminar por tierra seca [Sherwood Anderson, Manos]
4. Un sueño americano, [Thomas Wolfe, Solo los muertos conocen Brooklyn]
5. Faulkner, profeta del pasado
6. Un Rolls-Royce grande como el Ritz [F. Scott Fitzgerald, Domingo loco]
7. Vivir el código [E. Hemingway, Una carrera de persecución]
8. La marcha de los bárbaros [Erskine Caldwell, Pasión del pleno verano]
9. La corte de los milagros [Nelson Algren, La cara contra el suelo]
10. Otras fotos, otras guitarras [Truman Capote, Una guitarra de diamante]
11. En la cuerda floja [James Purdy, ¿Por qué no pueden decirte el porque?]
12. El paraíso perdido [John Updike, El Indio]
13. Viaje al fin de la noche [James Baldwin, Esta mañana, esta tarde, tan pronto]
14. Cuentos policiales

1. Nota a la edición

Escribí estas notas en 1967, para acompañar los cuentos de escritores norteamericanos que se publicaron con el título *Crónicas de Norteamérica* en la serie de antologías que editaba Jorge Álvarez y dirigía Piri Lugones. El libro tenía un prólogo de Alberto Ciria y no recuerdo si fui yo el que seleccionó los cuentos. Transcribo aquí los apuntes en mi diario donde anotaba la marcha del trabajo y sus condiciones materiales. Espero que el interesado, o el precavido, lector encuentre ahí el clima de esos tiempos a la vez alegres y fervorosos.

Martes 21 de febrero de 1967

Trabajo en divertidas y eruditas semblanzas de escritores norteamericanos del siglo xx, casi un panorama de la narrativa actual. Empecé con Truman Capote. En una rápida visita a Jorge Álvarez cobré quince mil pesos por esas notas. Le propuse traducir *In our time*, el libro de Hemingway que no se encuentra como tal en castellano.

The Sun Also Rises es de lejos la mejor novela de Hemingway pero no alcanza el esplendor de *Macomber*, de Kili-manyaro. Del mismo modo que su novela sobre el pescador cubano es una pálida versión del cuento "After the Storm".

Jueves 23

Me descubro un talento natural, digamos así, para escribir retratos de escritores a los que admiro. Tienen algo de lo que busco en los ensayos (son narrativos), pero están amenazados por la rapidez y tienen ecos de la prosa de Borges. Escribí sobre Truman Capote, Hemingway y Scott Fitzgerald.

Jueves 2 de marzo

Trabajo horas y horas sin parar, la literatura norteamericana tiene *demasiados* escritores. He escrito ya sobre cinco autores y tengo aún siete u ocho en espera.

La imaginación tiene también su costado tenebroso, suelo imaginar

calamidades con la misma austera facilidad con la que imagino argumentos o biografías de escritores hechas por encargo.

Jueves 9

Trabajé entonces durante un mes en los retratos breves de los narradores norteamericanos. Son textos de mil quinientas palabras, en los que sintetizo parte de lo que sé y lo que he leído en estos últimos diez años.

Posdata del 2 de mayo de 2015

He agregado al conjunto de retratos de escritores norteamericanos el prólogo a una antología de cuentos de la serie negra, que escribí unos meses después para la colección de libros policiales que empecé a dirigir al año siguiente en la editorial Tiempo Contemporáneo. Siempre he visto a los escritores del género como parte de la tradición de la literatura norteamericana y por eso los incluyo aquí.

2. Jugando al bridge

El 24 de septiembre de 1933, Ring Lardner se despertó con ganas de jugar al bridge. Tenía 48 años, la morfina lo ayudaba a soportar la cirrosis, pero cada tanto lo encontraban cara al techo con los ojos vacíos, pálido de dolor. Esa mañana, Ellis, su mujer, Scott Fitzgerald y Grantland Rice, sus mejores amigos, se preocupaban, demasiado torpemente, por parecer interesados en el juego: de todos modos ninguno supo nunca el resultado de aquella partida. Un poco antes de la mitad, Lardner sufrió el primer ataque, una hora después, estaba muerto.

Nacido en mayo de 1885, en Niles, Michigan, a él también lo había

consumido la locura de los *twenties*: entre porrones de ginebra holandesa y fiestas hasta el medio día, su vida se gastó, como en un vértigo.

Cuando murió pareció dar una voltereta hacia el olvido.

Había sido uno de los más populares y exitosos escritores norteamericanos. Cronista deportivo del *Chicago Tribune*, en 1910 empezó a publicar sus primeros cuentos. Parecía un sucesor de los naturalistas (Dreisser, U. Sinclair), que estaban de moda en su tiempo; pero en seguida mostró su fibra de humorista sutil y filoso, y un singular manejo de las estructuras narrativas: admirador de Jonathan Swift (uno de los primeros libros de Lardner se llamó *Gulliver's Travels*, 1917) y de Mark Twain, en el humor negro y el absurdo encontró un camino original. Maxwell Geismar, crítico y compilador de su obra, ha titulado *Native Dada* (un dadá americano) una de las secciones de su antología de trabajos de Lardner (*The Ring Lardner Reader*); para Geismar “ese conjunto de *sketches*, artículos y obras teatrales son una brillante muestra del talento humorístico de Lardner que lo emparenta con las experiencias surrealistas de André Breton; muchas de ellas anticipan las obras de Beckett, Ionesco y Edward Albee. Posiblemente las intenciones de Lardner eran más humildes; escribía estas piezas simples y llenas de humor para divertirse”.

Más que en esa visión amarga y satírica de la sociedad norteamericana, en esa corrosiva crítica de costumbres, los méritos de Lardner nacen de su contribución al perfeccionamiento formal de la moderna *short story*: toda esa serie de cambios (que habían comenzado con Stephen Crane y Henry James), que fueron concentrando el relato en

el cuento, sustituyendo el argumento por el estilo, valorizando, cuidadosamente, el *punto de vista*.

“ Toda la intrincada cuestión del arte de novelar está gobernada, a mi juicio, por la cuestión del punto de vista, es decir, de la posición en la que el narrador se encuentra respecto a la historia ”.

En Lardner ese Narrador es una presencia esquiva y constante, definido a través de un tono y una perspectiva que lo delimitan como personaje (incluso si la historia está narrada en tercera persona); sirve para romper la ilusión, quebrar las convenciones de la historia, *avisando* que se trata de una ficción, un cuento y que hay alguien concreto que la está narrando, un Narrador ambiguo y escurridizo que selecciona y define el material.

Algunos de sus cuentos (“Champion”, “Cortando el pelo”, casi todos los del volumen *The Love Nest*, 1924) son pequeñas obras maestras que sintetizan el desarrollo posterior del género, desde Katherine Anne Porter hasta J. D. Salinger.

Su lenguaje ceñido, coloquial, de ritmo fluido y espontáneo, muy atado a la acción (“No puedo imaginar un pasaje de descripción que no tenga una intención narrativa”) es otro de los pilares de un arte que anticipa en su totalidad los hallazgos del mejor Hemingway.

Lardner (junto con S. Anderson) ha contribuido más que nadie a la definición de lo que se ha dado en llamar la *estética americana*. De todos modos, es difícil individualizar y valorizar desde el presente el aporte de su técnica: aplastado por el peso de los narradores que, a partir de Hemingway, siguieron el camino abierto por él, sus méritos reales se fueron apagando; termino arrinconado en un incómodo sitial de

“precursores”: el éxito de sus continuadores se justifica pero, al mismo tiempo, sirve para olvidarlo, para hacer ver más nítidamente sus limitaciones. Como un general que viene de ganar un combate que ha servido para debilitar definitivamente al adversario, tiene que asistir, mezclado con el público, a los homenajes rendidos al vencedor de la última batalla.

Que su obra permanezca totalmente inédita en castellano es una prueba de este olvido: la publicación del admirable *Cortando el pelo* (uno de los mejores cuentos de la literatura norteamericana) quiere ser –más que una reparación– una prueba del vigoroso talento de Ring Lardner.

3. Caminar por tierra seca

La secretaria, alarmada, levantó la cabeza.

“Los productos por los que se interesa son los mejores de su clase en...”, volvió a dictar el gerente, y se detuvo, una vez más.

La secretaria lo miró ahora sonriendo. —¿Le sucede algo señor? —preguntó.

El gerente se sobresaltó y fue el primero en desviar los ojos.

Después empezó a retroceder hacia la puerta.

La secretaria, desconcertada, se incorporó.

—¿Necesita algo? ¿Se siente mal?

—No. No —Le contestó el gerente, mientras se alejaba sin darle la espalda.

—Estuve vadeando un río y mis pies están mojados —dijo atropellándose—. Mis pies. Mis pies están húmedos y fríos y pesados por el largo cruce del río —cada tanto sonreía distraídamente, como pensando en otra cosa—. Pero ahora voy a caminar por tierra seca.

Algunos empleados de expedición lo vieron pasar, siempre sonriendo y hablando solo, “y cruzar la puerta de salida, bordear la línea férrea cruzar un puente, salir de la ciudad y abandonar aquella fase de mi vida”.

“Un hombre de negocios desaparece misteriosamente”:

“Mr. Sherwood Anderson, conocido hombre de negocios de nuestra ciudad, ha desaparecido misteriosamente. No se le conocen dificultades o deudas que puedan haber...”, decían, a la mañana siguiente, los diarios de Elyria, en Ohio.

¿El gerente se había vuelto loco?

Había fracasado en el esfuerzo de acomodarme, a los sueños normales de los hombres de mi época, y en medio de mis desgracias y de mis perspectivas, en general, desesperanzadas, de encontrar un medio de ganarme la vida, no dejó de llenarme de alegría que todo eso terminase. Esa mañana había dejado el lugar a pie, abandonando a mi pobre fabriquita, como un hijo ilegítimo, en la puerta de otro hombre. Y me había marchado sin más dinero que el que llevaba en el bolsillo, unos ocho o diez dólares.

Prototipo del *self-made writer*, Anderson (nacido en Ohio en 1876) abandonaba las respetables seguridades que él mismo se había construido y se lanzaba, de un modo incierto y atropellado, a la aventura de la literatura: establecido en Chicago, a partir de 1914 empieza a publicar cuentos en diarios y revistas.

Esta huida, este abandono del “orden burgués” (que define su vida), será el tema central de su obra.

Casi todos sus personajes, *hombres simples y naturales* que asisten, espantados, al afianzamiento de la sociedad capitalista, escapan, como si buscaran

recuperar la inocencia, la pureza, perdidas entre las nuevas máquinas que estropean el paisaje y la vida de los hombres.

George Willard (eje de los cuentos de *Winesburg Ohio*, 1919) abandona su pueblo. Sam McPherson (en *Windy McPherson's*, 1916) deja bruscamente el mundo comercial, John Webster (en *Marry Marriages*, 1922) huye de su negocio y de su fábrica: todos tratan de sobrevivir al holocausto de la vieja sociedad. Intentan escapar; pero es inútil: están atrapados. Llevan la trampa con ellos.

Como un lejano discípulo de Thoreau, Anderson reconstruye la leyenda del salvaje y feliz Pionero americano: expulsado de su morada primitiva, trata de sobrevivir con los “antiguos valores de la vida, destruidos por la sociedad capitalista”.

Sobre esta metafísica de la pureza y la simplicidad, Anderson construyó su Poética: un nuevo modo de entender la literatura que es también un encuentro con la mejor tradición de la narrativa norteamericana (desde Melville a S. Crane).

Durante mucho tiempo he abrigado la convicción de que la aspereza es una cualidad inevitable en la producción de una literatura norteamericana auténticamente significativa para nuestro tiempo. ¿Cómo podemos eludir, en efecto, el hecho obvio de que no hay entre nosotros ninguna clase de refinamiento natural en el pensamiento o en la vida? Y si somos un pueblo tosco e infantil, ¿cómo puede esperarse que nuestra literatura escape a la influencia de este hecho?

Sobre estas bases, Anderson inaugura la narrativa norteamericana del siglo XX: en su obra se encuentran algunas de las pautas que definirán

a la futura generación de narradores: un lenguaje coloquial fundado en las *palabras americanas nativas*, una escritura simple y directa, de tono autobiográfico, una técnica narrativa cuidadosa del *punto de vista* y *la perspectiva* desde la que se narra la historia, y sobre todo un auténtico rigor por la disciplina del cuento, por su *forma* entendida como un nuevo modo de comprender la realidad.

Había una idea difundida entre todos los cuentistas norteamericanos de que debían ser contruidos alrededor de una trama y la absurda noción anglosajona de que debían tener una moraleja, elevar al pueblo, hacer mejores a los ciudadanos, etc. Lo que yo creía que se necesitaba era forma y no trama, que era algo mucho más evasivo y difícil de alcanzar.

Esa búsqueda y los motivos fundamentales de su arte están sintetizados en este cuento admirable, tan elusivo, tan sutilmente profundo.

4. Un sueño americano

Los méritos más perdurables de Thomas Wolfe nacen de una (aparente) incapacidad. Atrapado por su poderosa imaginación, por su tempestuosa energía verbal, era inútil que intentara ceñir sus novelas, encerrarlas en una estructura rígida: se alargaban todavía más, las continuaba en vez de corregirlas. Necesitaba la ayuda de sus amigos, de su editor, para ordenar y rescatar del río de palabras, una estructura narrativa coherente y homogénea: terminó por dejar esta responsabilidad a los correctores, a su editor, Maxwell Perkins, “sin cuya devoción y cuidado

extremo este libro no hubiera podido ser escrito” (dice la dedicatoria de *El tiempo y el río*.)

En esa dificultad se funda y se define la poética de Thomas Wolfe; allí nace toda una corriente de la literatura norteamericana que irá a desembocar en Henry Miller y Jack Kerouac.

Dices (le escribía a Scott Fitzgerald) que el gran escritor, Flaubert, por ejemplo, es el que saca y deja fuera de sus obras lo que un Fulano cualquiera metería en ellas. Bueno sí, tal vez, pero no olvides Scott, que un gran escritor no es solo un sacador (“a leaver-outer”), sino también un metedor (“a putter-inner”) y que Shakespeare y Cervantes y Dostoievsky eran grandes metedores, mejores metedores, después de todo, que sacadores; y que se les recordará por lo que metieron, se les recordará, me atrevo a afirmarlo, tanto tiempo como pueda recordarse a Monsieur Flaubert por lo que sacó.

Afirmado en su increíble capacidad creadora de materia prima temática, Wolfe llevo esta estética de la inclusión, de la “escritura automática”, hasta sus límites.

Encerrado en su piso de Nueva York cubría con su letra torcida y arriada, pliegos y pliegos de papel color rosa, el lápiz iba y venía sin parar, durante horas: se dejaba arrastrar en el torbellino de esa prosa encendida y magnética, sin resistirse, en dilatadas iluminaciones líricas: su propia vida quedaba atrapada en esa tormenta como si narrar fuera (sobre todo) un modo de encontrarse a sí mismo.

Según he declarado ya, mi convicción es que toda obra creadora responsable debe tener un fondo autobiográfico,

y que no tenemos mas remedio que utilizar los materiales proporcionados por nuestra experiencia, si queremos crear algo que posea valor sustantivo. Desmesurada y lírica, fuertemente autobiográfica, su obra venía a inaugurar un nuevo modo de entender la realidad norteamericana.

Un poco mas joven que Hemingway y Faulkner (había nacido en 1900), estaba deslumbrado por las experiencias verbales que precedieron y acompañaron a la Primera Guerra: él también, como ellos, buscaba definir una nueva expresión, una nueva representación verbal de la realidad.



Debemos llegar a descubrir la lengua, el lenguaje y la conciencia que, en cuanto hombres y en cuanto artistas, debemos tener. También puede suceder que no tengamos más de lo que tenemos, ni sepamos más de lo que sabemos, ni seamos más de lo que somos, por lo cual debemos encontrar nuestro país. Aquí, en esta hora y en este momento de mi vida, yo busco el mío.

Su país y su vida eran la misma cosa: un mismo sueño loco, un torbellino, un río en el que se zambulló afebradamente.

Fausto moderno, intentaba lo imposible: hacer entrar el mundo entero en esas grandes sábanas de papel, convertir la masa amorfa de sus temas en una valoración cualitativa de *toda* la vida norteamericana. La muerte lo paró a mitad de camino, pero sus libros son los más ambiciosos, los más voluminosos, los más insolentes, originales y retóricos de la historia de la literatura norteamericana.

Sus cuatro obras principales (*Look Homeward, Angel*, 1929; *Of Time and the River*, 1935; *The Web and the Rock*, 1939; *You Can't Go Home Again*, 1940) son regiones de una misma novela: la de un norteamericano del Sur *decidido* a encontrar su país. La historia de Thomas Wolfe en el país de las maravillas.

Quizás su empecinamiento era un símbolo, acaso adivinó que iba a morir joven, a los 38 años, con su obra inconclusa: los dos baúles repletos de manuscritos a lápiz encontrados después de su muerte son una cifra: allí dejaba nuevas y confusas epopeyas de la vida americana, otros capítulos de su esplendida "Mil y Una Noches" sin fin.

En algunos de esos baúles fue encontrado *Solo los muertos conocen Brooklyn*: es una muestra de su escritura fluida,

coloquial, espontánea, que aquí, paradójicamente, aparece estructurada con rigor y cautela. Un rigor que, para ser fieles a T. Wolfe, es también espontáneo y natural.

5. Faulkner, profeta del pasado

Una Biblia desvencijada y de cuero negro esta en el centro de la literatura norteamericana: acaso la misma que el primer Hawthorne o el primer Faulkner trajó desde Inglaterra, con una espada.

Durante años, mientras crecía el tabaco, mientras el indio y el bisonte eran arrastrados hacia el Oeste y hacia el Norte, los hijos de los hijos de los Pioneros iban aprendiendo a leer en ese Libro estropeado y eterno, se metían en él a ciegas, con fe, como quien entra en una pieza oscura, pero familiar: un cuarto que se puede descifrar a tientas. Toda la obra de William Faulkner está como clavada en esa tradición: él es otro viejo profeta que viene a recordar los mitos de la estirpe.

De no haber existido yo, alguien habría escrito lo mío: lo mismo vale para Hemingway, para Melville, para cualquiera de nosotros. El artista no importa. Sólo lo que él deja a los otros hombres es importante, ya que no hay nada nuevo que decir.

Nacido en 1897, sus mejores libros (*El sonido y la furia*, 1929; *Mientras agonizo*, 1930; *Luz de agosto*, 1932; *El Villorrio*, 1938; *Los invictos*, 1940; *En la ciudad*, 1943; *La mansión*, 1947; *El oso*, 1950); son un réquiem, lírico y feroz, a las viejas leyendas del Sur; todos respiran el misterio de esas historias que flotan en el tiempo, impersonales y eternas, transmitidas de generación en generación.

*Quiero que todo sea narrado para que la gente que nunca te verá y cuyos nombres nunca escucharás y que nunca han escuchado tu nombre lo lean y sepan por fin por qué Dios nos permitió perder la Guerra: que sólo a través de la sangre de nuestros hombres y de las lágrimas de nuestras mujeres pudo Dios dominar nuestro demonio y borrar su nombre y su linaje de la tierra, dice la vieja Rosa Coldfield en *Absalom, Absalom*.*

Las historias (como en la Biblia) son un recuerdo; Faulkner no las “inventa”, las reconstruye. Busca los hechos, como un arqueólogo entre el espesor del pasado: todo su estilo, toda la deslumbrante estructura de sus novelas están reconstruidos para hacer de esa búsqueda el tema del relato. Por eso la obsesiva presencia de sus narradores múltiples que van acorralando los hechos, los fragmentos de la historia que han vivido o escuchado, una historia reconstruida a los tirones, con escamoteos y rincones oscuros, desconocidos.

En ese intrincado laberinto, todo ha sucedido, todo está sucediendo: el futuro no existe; Faulkner recupera el espesor del tiempo de un solo golpe, en bruscas iluminaciones. Por eso (al revés de Proust) el tiempo nunca se pierde: es siempre presente, obsesión. La historia no progresa ni retrocede, *es, está*: el pasado y el futuro flotan quietos, como en un lago.

En esa lucha entre la memoria y el presente, entre la fatalidad y el olvido, nace la prosa de Faulkner. Un estilo aprendido en Conrad, en Lawrence Stern, en Joyce, pero sobre todo en el Viejo Testamento. Una deslumbrante construcción verbal que unifica todos los temas, todas las significaciones del

arte de Faulkner; allí en ese vértigo de palabras, en esa música, se dibuja el perfil de sus Mitos, se vislumbra (sobre todo) una visión del mundo.

Faulkner escribe como si predicara, un enardecido pastor puritano para quien el ámbito de la literatura es el de un Tribunal en el que se han borrado las distancias entre los criminales y los jueces; su leyenda es atroz y brutal: todos los hombres son culpables, no hay diferencia entre pureza y corrupción. El suyo es un nuevo universo legislado por el Dios implacable del Viejo Testamento, no hay redención, ni inocencia: solo la Culpa y el Pecado. “La conciencia moral —había escrito— es la maldición que el hombre tiene que aceptarle a los dioses para obtener de ellos el derecho de soñar.”

Quizá dentro de algunos años, cuando el tiempo haya sepultado la memoria de sus borracheras y el color de sus ojos gastados, alguien (un viejo puritano, un sobreviviente, algún Sartoris) leerá sus libros *como el predicador bautista analfabeto leía la Biblia: con fe*.

Ese día (cuando sus libros formen parte del Libro, cuando todas sus historias sean un capítulo más, perdidas entre las historias de Job y de Jonás) su obra encontrará, por fin, todo su sentido: entonces William Faulkner podrá descansar.

6. Un Rolls-Royce grande como el Ritz

En el delirante París de los *twenties*, entre los *uppercut* de George Carpentier y los saltitos de Josephine Baker, el que más se divierte es ese norteamericano de ojos tiernos y un aire a John Barrymore: cada dos por tres se lo ve aparecer en el Ritz, el rostro levemente

congestionado, vestido de frac y caminando con las manos; junto a él, pero dada vuelta, se desliza una hermosísima mujer de mirada obsesiva y azul.

El norteamericano quería estar a la altura de la época que él había ayudado a inventar: joven y brillante, era más famoso que James Joyce y tan conocido con Django Reinhard. Ese año había ganado 38.000 dólares escribiendo cuentos: alborozado se compró un Rolls-Royce con chofer incluido, y los embarcó para Minnesota.

A la semana de andar espantando campesinos, el chofer lo encaró, en su mejor estilo de Lancashire, estrujando en las manos la gorrita de lustrina.

Entre deslumbrado y ofendido, el norteamericano se negó rotundamente: —Usted está en un error —le dijo—. Este auto es inglés. Vino así de fábrica. ¿Cómo lo voy a manchar con grasa norteamericana?

Dos días después, fundido, el Rolls Royce se calentaba al sol, inmóvil en la Plaza Central de St. Pail. Era otra estatua al lado de la austera silueta del fundador Lim O’ Brian.

Quizás tendrían que haberle grabado una inscripción, un epitafio como a todas las estatuas: “Hay que admitir que si bien aquello no era vivir, era magnífico”, para que se convirtiera en un símbolo: a la vez la estatua del Gran Scott y de los años locos.

Porque esta frase de *This Side of Paradise* define, al mismo tiempo, el cautivante ritmo de los *twenties* y la obra de su mejor cronista: el melancólico y romántico Francis Scott Fitzgerald.

“Creo de verdad que nadie podía haber escrito con mas penetración que yo la historia de la juventud de mi generación.”

Él la conocía mejor que nadie, la historia de su generación era su propia

vida: amores desdichados y baldes de *champagne*, la pasión del dinero y el terror al fracaso entre las pataditas del *charleston* y la corneta melancólica de Bix Beiderbecke.

Todos sus libros parecen el diario de su vida: maliciosas o cándidas páginas de la biografía de un adolescente deslumbrado que descubre el mundo en las fiestas, en los pasillos de Princeton, entreverado con alguna de aquellas perversas y aniñadas muchachas de los años veinte: una Zelda o una Temple Drake “indefiniblemente hermosa y fatalmente destinada a acarrear miserias sin fin a un gran número de hombres”. Sumergido en el presente, Fitzgerald lo narró como venía: lo más perdurable de su estilo es esa misma inmediatez que enciende su prosa con fervor y nostalgia.

“A veces no se si soy real, si existo o si soy un personaje de alguna de mis obras”.

Girando en ese baile loco, su talento se las arregló para rozar alturas esplendidas, para morir con fuegos de artificio.

Como dijo Hemingway:

Su talento era tan natural como el dibujo que forma el polvillo en el ala de una mariposa. Hubo un tiempo en el que el no se entendía a sí mismo, como no se entiende la mariposa, y no se daba cuenta cuando su talento estaba magullado y estropeado. Más tarde, tomó conciencia de sus vulneradas alas y de cómo estaban hechas y aprendió a pensar, pero ya no supo volar, porque había perdido el amor al vuelo y no sabía hacer más que recordar viejos tiempos en los que volaba sin esfuerzo.

Magullado por volar tan arriba, por llegar hasta las lámparas y golpear contra ellas, Scott Fitzgerald nos trajo un poco

de aquella luz que había tocado. *The Great Gatsby* (1925), algunos cuentos, ciertas páginas de *Tender is the Night* (1934) son una prueba de la *colosal vitalidad de su ilusión*.

Son también, una premonición de su destino. El fracaso (viene a decirnos Fitzgerald) está en el corazón de la esperanza, en lo más ahincado del amor se agazapa la pérdida y el olvido: “toda vida es un proceso de demolición”.

Él pareció manejar la suya para demostrarlo: en la década del treinta, después del crack de Wall Street, con el fin de la *era del jazz*, empieza su holocausto.

Los jóvenes de su generación, ocupados en reconstruir la Gran Nación Americana, lo han dejado solo, en la miseria. Desde 1933 trata de sobrevivir en Hollywood, escribe guiones que nadie filmará; se aferra al whisky, a los somníferos, es una sombra; cada tanto se deja arrastrar por fugaces relámpagos de felicidad: ha empezado una novela, *The Last Tycoon*. Se sostiene de ella con desesperación: nunca había confiado en un libro tan empecinadamente.

El final tiene el mejor estilo de sus novelas; como siempre, la esperanza es la condena más feroz: en 1940 la muerte lo derrumba sin que haya podido terminarla.

Como Gatsby, como Dick Diver, *el también ha pagado muy alto precio por vivir toda la vida con un solo sueño*.

Los seis (brillantes) capítulos de su novela inconclusa son una nueva metáfora del fracaso. Otra prueba de la perversa coherencia de su mundo.

7. Vivir el código

Un atardecer de julio de 1918, en Fossalta di Piave, sobre la izquierda de la avanzada italiana en territorio

austriaco, un camillero norteamericano recibió una lluvia de acero cuando un obús *minerwefer* le estalló casi en la cara. “Yo morí entonces”, dijo. Contra él estaban las piernas atrocemente mutiladas, casi separadas del cuerpo, de los tres soldados italianos de su destacamento. Dos de ellos, muertos. El tercero apretaba los dientes y aullaba. El camillero consiguió incorporarse y empezó a arrastrar al soldado hacia las trincheras. Un reflector austriaco lo sorprendió a mitad de camino. Una ametralladora empezó a tirar desde la oscuridad y el camillero se aplastó contra el piso, pero las balas lo alcanzaron en un pie y en la rodilla izquierda. “Me incliné hacia adelante y me busqué la rodilla tanteando con la mano. Mi rodilla no estaba allí. Mi mano siguió buscando y encontró la rodilla en la tibia”. Cuando consiguió llegar, con el italiano colgando de la espalda, hasta el hospital de campaña, le arrancaron, solo de su pierna derecha, 237 fragmentos de acero. Y el italiano estaba muerto.

“Esa noche, *contó después*, yo descubrí que solo se puede morir una vez y el que muere este año esta libre de morir el siguiente”. Bajó un poco la cabeza y se limpió el sudor con la manga, cuando destapo los ojos, estaba sonriendo: “Por eso hay que ser cuidadoso; lo mejor es un balazo en la boca. Un balazo en la boca es infalible”.

El camillero norteamericano se llamaba Ernest Hemingway, tenía 19 años y acababa de descubrir el Código: un modo de vivir probándose, peleando contra el miedo. “El mundo nos hiere a todos, pero algunos aguantan y se fortalecen en los lugares vulnerables”. Endurecerse es un oficio como cualquier otro: hay que ensayarlo y aprenderlo. Es arduo pero vale la pena: elegir

un papel es quedar oculto, cobijarse en los gestos vacíos. Los hombres de Hemingway son lo que hacen: si consiguen disimular el miedo, ese mismo acto los definirá para siempre. Ser un valiente o parecerlo: en el fondo es lo mismo, cuando se trata de sobrevivir. Todo su estilo, despojado y sutil, esta construido para reproducir esa ambigüedad: un hombre regresa o está por lanzarse a la acción. Hemingway lo congela, lo inmoviliza en ese tiempo muerto. Pescando como en “El río de los dos corazones”, mirando vivir a la gente como el Cabo Kreeb en “El regreso del soldado”, tirado en la cama, borracho y dopado como el William Campbell de “Una carrera de persecución”: los personajes de Hemingway están enfrentados con su propia máscara, viven el esfuerzo por reencontrar la realidad que se ha extraviado en una acción ciega y violenta. Nosotros compartimos fugazmente esas encrucijadas: como alguien que cruzara frente a una ventana y sorprendiese la forma de alguna cara, fragmentos de un diálogo que se va apagando mientras nos alejamos. Nos queda la sensación de haber presenciado una comedia trunca: con esos datos leves y ambiguos tenemos que reproducir el resto de la historia, la calidad de esos destinos.

Ese tiempo de espera, cargado de presagios y de recuerdos muertos, ese presente que por un momento coincidió con el nuestro, es la única anécdota que Hemingway ha querido narrarnos: por eso sus mejores creaciones son cuentos, una breve y dinámica percepción de la realidad, llena de matices y sentidos ocultos, envuelta en un estilo riguroso y tenso que reproduce el espesor del mundo.

Veinte años después de la retirada del

Piave, la aventura de Hemingway ha terminado: está en España, aún no ha rozado la cúspide de su fama, pero ya ha dado lo mejor de sí mismo: ha inventado un estilo, un nuevo modo de entender la realidad. Es el mejor cuentista del siglo XX, está muerto y lo sabe.

A partir de allí, en los otros veinte años de su vida, se distrajo siendo más famoso que sus libros: con el truco inteligente de *El viejo y el mar* (pálida versión del formidable *Después de la tormenta*) ha conseguido el Premio Nobel y la gloria. En 1938 reúne todos sus cuentos en el volumen *The first forty-nine stories*; en el prólogo dice preferir algunos: *La corta vida feliz de Francis Macomber*, *Las nieves del Kilimanjaro*, *La luz del mundo*, *Algo que vos nunca serás*, *Un lugar limpio y bien iluminado*, *Colinas como elefantes blancos*, *Una carrera de persecución*. Esta dictando su testamento. Nunca más volverá a escribir nada de ese valor; seguirá representando, viviendo en el Código: la guerra, Marlene Dietrich, los elefantes, los daiquiris con Fidel en el Floridita; con seguridad se distrajo más talentosamente que nadie, pero en el medio del pecho se le agazapaba la tristeza: “Desde chico me gusto pescar y cazar. Si no hubiera perdido tanto tiempo habría escrito mucho más. Pero quizás me hubiera pegado un tiro”.

Tal vez lo recordó, cargando el *Springfield* de los búfalos, mientras el sol iba saliendo de a poco entre las colinas de Ketchum, alumbrando los montes y sus ojos gastados. “Un balazo en la boca es infalible”, había dicho.

Se mató cuando ya no pudo soportar el Código: “De que sirve vivir, si no se puede escribir, si no se puede hacer el amor”.

Pero se mató *según* el Código: recupero lo mejor de su estilo (pudoroso y viril) para terminar austeramente con la vida del más entrañable de sus personajes.

A nosotros, solo nos queda juzgarlo con la moral que él nos propuso.

8. La marcha de los bárbaros

Los habitantes de White Oak, en Georgia, al sur de los Estados Unidos, miraban con mala cara al joven Erskine Caldwell: obcecado y arisco, tenía 25 años y una trayectoria displicente. Había sido, sucesivamente: guardaespaldas del dueño de un café-cantante de Filadelfia, mozo, peón en un aserradero, jugador profesional de fútbol, cocinero en un restaurante especializado en comidas húngaras de la estación Wilkes-Barre, barítono en el coro de la escuela dominical, lector de la Universidad, y guardaespaldas del (otro) dueño de un café-cantante de Filadelfia; para colmo, en agosto de 1928 se le había ocurrido, de repente, escribir cuentos.

Su explicación era, sobre todo, distraída: “Contrariamente a la opinión general, una persona no se convierte en escritor porque haya obtenido una gracia divina del cielo, sino porque cree que recibirá correspondencia muy interesante”.

Desconfiados, los campesinos de White Oak lo trataban con la misma irónica y distante solemnidad que usaban con los enfermos incurables, con las mujeres y los gatos: lo compadecían, lo dejaban hablar y de vez en cuando le pagaban el whisky.

Paradójicamente, compartían el asombro, la piedad y las amabilidades de cerca de 300 profesores de literatura y estilística de toda Europa que

(poco después) empezaban a estudiar la obra de E. Caldwell, J. Steinbeck, James Cain y demás integrantes de la generación de escritores norteamericanos “duros” de la década del treinta, sucesores de Hemingway y Faulkner. El estupor de los campesinos de Georgia era explicable: el de los europeos, también.

Acostumbrados a una retórica estéril, intelectualizada, los cautivó la simplicidad de esos “primitivos” que se ahorran la lectura de Descartes y Pascal, los años de academia y los títulos universitarios para saltar, alegremente, de las cosechadoras de algodón al discurso indirecto: que asumían la literatura, no como un “sacerdocio”, sino como un oficio más. Escribían libros como antes habían paleado carbón, traficado whisky o piloteado avioncitos de prueba de una sola hélice. Se sentaban a narrar sus experiencias sin muchas complicaciones, sin grandes armarzones intelectuales pero (casi todos ellos) con talento.

Para los europeos eran los nuevos bárbaros que venían a voltear los imperios cansados. Como buenos cartesianos, se extasiaban frente al desenfado y la acción: aficionados a los libros, se deslumbraban con “la vida”. Los más lúcidos (Pavese, Sartre) pusieron entre paréntesis esta loca poética de la experiencia vivida y empezaron a valorar los resultados. Cuando olvidaron la puesta en escena, la seducción de esas biografías escandalosas, les quedaron los libros para comprobar una revolución. Un nuevo modo de narrar (es decir de entender la realidad) directo y coloquial, enderezado a remarcar las situaciones más que los caracteres, fue lo que influyó y sedujo a los más importantes

narradores europeos de la segunda pos-guerra; desde Pavese y Vittorini, hasta el Camus de *El extranjero* (cuya deuda con *El cartero llama dos veces*, es innegable); y el Sartre de *Los caminos de la libertad* (que arranca de las experiencias de J. Dos Passos).

De toda esa camada de *tough writers* (J. Steinbeck, J. Cain, D. Hammet, R. Chandler), el más representativo, el que menos ha desmoronado el tiempo, es Erskine Caldwell. Algunos de sus cuentos y dos de sus novelas (*El camino del tabaco*, 1932; *La Chacrita de Dios*, 1938) se salvan del naufragio por su fuerza narrativa, siempre carente de retórica, por la obsesiva fidelidad de su mundo: pasar con él de novela en novela, de cuento en cuento es como caminar por el campo, de chacra en chacra. Se encuentra gente nueva, pero siempre la misma vida: el hombre y su trabajo en lucha con la naturaleza; la pasada inmovilidad del tiempo; la intensidad inflexible del clima, la inmensidad de los campos sembrados: allí se mueven sus personajes; la naturaleza es el marco y el conflicto para esos seres activos y brutales que jamás conocen las tormentas interiores.

Todas sus historias flotan fuera del tiempo: Caldwell no remata, no resuelve nunca la situación, la deja en suspenso, como si fuera imposible abarcar la inmensidad del universo y solo fueran posibles algunos trazos, ciertos signos a partir de los cuales se pueden reconstruir los destinos.

Eso explica, quizás (más que una elección cuidadosa del cuento como *forma*, como estructura significativa de la realidad) el sentido de la frase que Erskine Caldwell incluyó como acápite a *Pasión de pleno verano*, cuando en 1940 lo reunió con el resto

de sus cuentos en el volumen: *Jackpot*. “Me gusta más escribir un cuento como este que una novela de 300 páginas”.

9. La corte de los milagros

De lejos parece una muchacha: camina a los saltitos, recortada contra los edificios de la Wabansia Avenue, en el barrio polaco de Chicago. Su cabello brilla, adornado con una gran cinta roja; de vez en cuando se demora y alza la cara hacia la estructura de fierro del *elevado* que acompaña la calle de Este a Oeste: las vigas, sacudidas por el paso de los trenes, llenan el aire de lamentos. La silueta de la mujer se tambalea, aplastada por ese cielo raso de metal, como si estuviera hundida en un túnel sombrío. La sombra que baña el asfalto de la calle tiene el mismo color nocturno de las viejas paredes carcomidas, como si los edificios retuvieran grandes sombras fijas, incrustadas entre sus piedras. La avenida se tuerce en pequeñas cortadas; a derecha e izquierda las paredes parecen tatuadas por las escaleras de incendio. De arriba a abajo de esas brechas la oscuridad es una enorme polvareda temblorosa. El viento levanta torbellinos de polvo terroso, grisáceo; arroja contra los ojos de la mujer pedacitos de carbón y copos de ceniza, viejos papeles grasientos se le enredan en las piernas. Mientras se acerca, alguien la insulta desde arriba y ella vuelve a levantar la cara; cuando la baja parece haber envejecido de golpe, la piel devastada y gris, la cabeza cubierta de estopa blanca: es una vieja, tiene mas de sesenta años. Empina una botella de ginebra y cierra los ojos contra el cielo que se adivina entre las vigas de acero; se cruza la boca con la manga y

sigue hablando sola, lanzando gritos de desafío. Cada tanto se para, se levanta el ruedo del vestido y baila: gira y se hamaca en medio de la calle, mirándose los pies. De pronto se detiene, suelta el vestido que le roza los tobillos y escupe contra el cielo. Vuelve a empinar la botella hasta vaciarla y se aleja despacio, con su andar de pato, hacia la West Madison Avenue, el Bowery de Chicago. Allí se pierde, se confunde con otras viejas bellezas arruinadas, borrachos, hombres con cara de náufragos, deambula con ellos entre los desvencijados hoteles de hombres solos, los refugios a cinco centavos el catre, los bares miserables. Vagabundos, prostitutas, ladrones, se arriman los unos a los otros para resistir en manada. No tienen mas amigos que el alcohol, una amistad difícil: con la borrachera, extraños fantasmas se vuelven contra ellos, bestias alucinadas y feroces los acorralan, los encierran en esa selva hostil donde los cazadores son los únicos que tienen rostro humano. Espuma hostil, ceniza de una sociedad donde solo los triunfadores son inocentes, ellos son más sospechosos que nadie: ¿por qué han llegado a ser lo que son? Es preciso que haya sido por su culpa. La policía los acecha, todo los impulsa a convertirse en culpables. Son criminales en potencia, es preciso ocultarlos para no alarmar a las buenas conciencias; los acorralan, los encierran en los límites inviolables de un *ghetto*: un barrio, una calle, ciudadelas ocultas con tapias inciertas donde el Mal vive al estado puro para que los buenos espíritus puedan dormir en paz, para que el Bien exista sin mancha, inmaculado y solitario. Conviviendo con ellos, en medio del barrio polaco, cruzando la Wabansia Avenue hacia el oeste, de espaldas al

Chicago de los grandes rascacielos y los supermarkets, junto a un pasaje donde se quema basura y vuelan diarios viejos, en una barraca sin cuarto de baño ni heladera, vive Nelson Algren, cronista del *East-Side*, de los barrios bajos y los lumpen de Chicago.

Estoy anclado aquí porque mi trabajo consiste en escribir sobre esta ciudad y solo puedo hacerlo desde adentro. Sin quererlo claramente he elegido la vida que mejor convenía al tipo de literatura que soy capaz de hacer. Los intelectuales me aburren, me parecen sin realidad; la gente que frecuento me parece más verdadera: prostitutas, ladrones, drogados, etc.

Ese barrio, esa gente son los personajes de todos sus libros. Algren ha encontrado en ellos la respuesta a la sociedad norteamericana: toda su obra es una negativa a aceptar la moral que convierte a las víctimas en culpables.

“Entre nosotros lo bello y lo feo, lo grotesco y lo trágico y sobre todo el Bien y el Mal, se van cada uno por su lado; a los norteamericanos no les gusta que esos extremos puedan mezclarse”.

En los libros de Algren las barreras han sido volteadas, los extremos se tocan: con cierta ingenuidad estilística, con alguna inseguridad en la construcción, pero siempre con lirismo y verdad, Nelson Algren descubre en sus novelas (sobre todo en la admirable *El hombre del brazo de oro*, 1949) una nueva imagen del hombre americano. Haberla buscado entre los delincuentes y las prostitutas es un desafío: siempre es un escándalo tratar a los criminales, a los drogados, no como a autómatas sirvientes del Mal, sino como a seres humanos, aferrados a una Moral, a un Código inflexible y viril basado en el coraje y el orgullo, en la amistad y la “decencia”.

En este desafío nacen los mayores méritos de Algren y todas sus desventuras: perseguido por el senador McCarthy, privado de sus derechos civiles, acorralado, Algren no vive en los Estados Unidos, no vive en su patria, sino “en un territorio ocupado por norteamericanos”.

Arruinado, engañado, traicionado, esta pagando un precio alto por decir la verdad en una sociedad donde decir la verdad es siempre una provocación.

10. Otras fotos, otras guitarras

En 1948, la foto de un adolescente lánguido, de sonrisa blanda y chaleco bataraz, delicadamente reclinado sobre un diván, los ojos casi borroneados por un mechón de pelo rubio, servía —más que para anunciar una novela— para horrorizar puritanos a lo largo y a lo ancho de los Estados Unidos.

El joven que enfrentaba tan cómodamente la cámara, aún no había cumplido los 24 años, pero ya era famoso: autor de una espléndida novela, ganador (a los 18 y 19 años) del premio O. Henry el mejor cuento del año, el mundito literario de Nueva York se disputaba su presencia con el mismo fervor con el que las revistas le pagaban sus cuentos. Nacido en el Sur, escribía desde los 15 años, se llamaba Truman Capote y estaba contento: “Soy un Paganini semántico. Toda mi vida supe que podía tomar un puñado de palabras y que al tirarlas al aire descenderían en el sitio apropiado”.

Cuando, vestido con su mejor traje pero en pantuflas, se lo dijo a Miss Wood, su vieja profesora de retórica inglesa que lo miraba embelesada, ninguno de los dos sospechaba que

iban a pasar casi veinte años, antes de que pudiera volver a probarlo.

Porque después de este comienzo deslumbrante (1948: *Otras voces, otros ámbitos*; 1949: sus cuentos, reunidos en el volumen *Un árbol nocturno*) su obra, esperada con fuegos de artificio y premoniciones venturosas, empezó de golpe a crecer con desgano y sin esplendor. Su siguiente obra de ficción la publicó recién en 1958 (dos novelas cortas: *Desayuno en Tiffany* y *El arpa de pasto*).

El niño prodigio se había empacado. Nacido para suceder a Faulkner, no le disculparon la pedantería de negarse a obedecerlos. El culpable pareció ser el jovencito díscolo: todos (hasta el mismo Capote, a ratos) arremetieron contra él. Primero se habían deslumbrado con su desparpajo; traicionados, pedían lecciones de humildad: Capote les respondía con

lucidez: “La tragedia de los escritores norteamericanos es que se queman por no arriesgar, por reincidir en lo que les salió bien. No tienen una segunda oportunidad”.

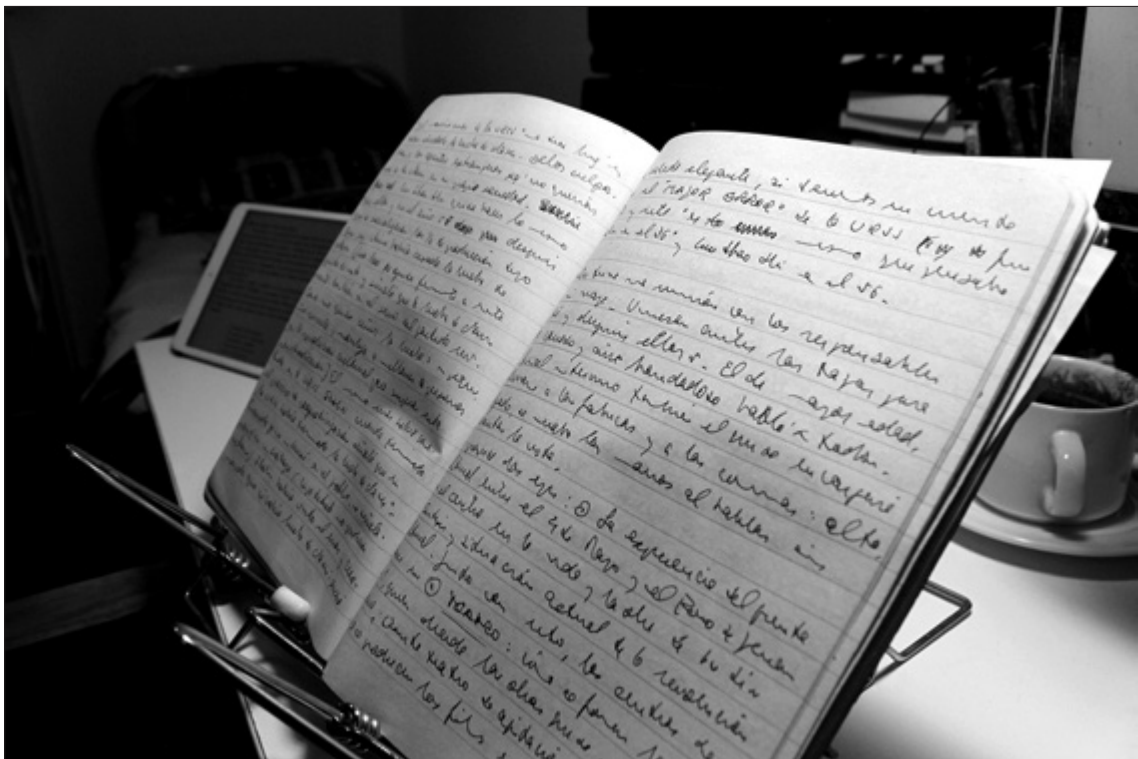
A primera vista parece una disculpa: *A sangre fría* (1966) demuestra que no lo era.

Se trataba de su segunda oportunidad: encontrarla le llevó la mitad de su vida. “Fue durísimo, uno se acostumbra tanto a capitular”.

Todos pensaron que la había conquistado a cambio de sí mismo: costaba reconocer en ese hombre gastado y semi calvo al luminoso adolescente del mechón rubio. Sin embargo no lo habían aplastado del todo: se lo adivinaba en esa mirada socarrona que iluminaba su rostro mofletudo, en su orgullosa seguridad.

Se había jugado el todo por el todo, pero había sobrevivido y lo sabía:

Manuscritos del diario personal de Ricardo Piglia.



No envidio a ningún escritor norteamericano viviente. Pude haber escrito tres novelas en el tiempo que me tomo hacer este libro y las hubiera escrito mejor que cualquiera de ellos. Necesite toda mi imaginación y el coraje del mundo para lanzarme a la aventura.

A Sangre Fría es un reencuentro: fiel a sí mismo Capote ha revolucionado la novela moderna, ha inaugurado la *non-fiction* pero, sobre todo, ha rescatado lo mejor del universo de sus primeras narraciones: lo ha endurecido y concentrado, pero sin traicionarlo. La inocencia perdida y la culpa siguen siendo las leyes que tejen los símbolos más profundos de sus obras: en la investigación periodística o en el ritmo tumultuoso de su prosa mórbida y barroca, la historia es siempre la misma: la gratuita eficacia de Perry Smith y Richard Hickok, destroza la bucólica paz de Holcolm; o la cautivante perversidad con que Miriam desbarata el orden prolijo y aséptico de Mrs. Milles, esconden una sola lección: lo que intenta Capote (y con esto se liga a la mejor tradición de la narrativa norteamericana desde Melville a Faulkner) es construir (o descubrir) *mitos*; iluminar y no copiar la realidad. Por eso, después el crimen, el mundo de Holcomb parece *inventado* por Capote: esos hombres y esas mujeres que han conocido el Mal y han perdido la inocencia, que han sido expulsados del Paraíso a un mundo de luces perpetuamente encendidas y cerrojos corridos, de terror y recelo, son un símbolo (como lo era *Otras voces, otros ámbitos*, como lo fueron sus mejores cuentos), un nuevo mito erigido para demostrar que la realidad es siempre más compleja, que

en el orden más reconocido y manso se ocultan rincones en los que, al tantear confiadamente, sentimos bullir una araña contra la palma de la mano. Y que cualquier noche, al darnos vuelta en la cama podemos encontrar la mirada loca de ese hombre de cara “compuesta de pedazos mal encajados” y piernas deformadas que nos mira desde el cañón de una escopeta gatillada.

Es esa fidelidad secreta y honda al eje de su obra lo que nos permite presentar esta *Guitarra de Diamantes* como una metáfora de esa otra, devastada, brutalmente tallada a navaja, que Perry Smith arrastraba como a un pedazo entrañable de sí mismo, a lo largo de los inhóspitos caminos de Kansas.

Porque las dos son –en el fondo– una cifra, una prueba de la fidelidad y la aventura que definen la (admirable) obra narrativa de Truman Capote.

11. En la cuerda floja

Es (con Samuel Beckett, con Gunter Grass, con Julio Cortázar) uno de los cuatro o cinco narradores más importantes de la literatura contemporánea: en su país son pocos los que se han dado cuenta. Su primera novela *Malcom*, vendió 2.800 ejemplares: una ausencia para los Estados Unidos, donde cualquier best-seller de éxito moderado alcanza los 200.000.

Él es quien menos se preocupa: se sigue negando a asistir a los cócteles literarios sigue rehusando las entrevistas, su número no figura en la concurrida guía telefónica de Nueva York, estima demasiado sus cuentos para dejarlos macerar en las revistas de gran tirada. Vive arrinconado en un departamento cerca del East River, el piso sembrado de libros, con fotos de Melville y de

Joyce en las paredes: allí se encierra casi todo el día, aprendiendo griego y latín en ediciones bilingües (“los profesores son demasiado caros para mí”) escribiendo (“sin plan fijo, sin horario fijo, a máquina o a mano en libros de contabilidad”), cocinando su propia comida (“la plata no me alcanza para ir a un restaurante”).

Esta soledad y este olvido, todas estas (aparentes) desventuras son, sobre todo, una elección, una prueba de lucidez y rigor.

Me sería más fácil cambiar, coquetear con los directores de revistas. No tengo ganas de traicionarme, quiero hacer solamente lo que me interesa. Y lo que me interesa es escribir sin que nadie me dirija, ni me compre. En Estados Unidos cuando uno se agacha, no se levanta más.

En un país donde la literatura también se consume, como los *hots-dogs*, como las medias de *nylon*, su exilio es un escándalo secreto; el otro de la tradición norteamericana del escritor *showman* que, entre libro y libro, hace las delicias de las revistas sensacionalistas de las señoritas con inquietudes de los promotores de publicidad.

“La celebridad excesiva, en vida, mata al artista que no es del todo. Scott Fitzgerald –ejemplifica– terminó siendo una actriz de Hollywood; Henry Miller, un businessman, Salinger, un aviso con talento, James Baldwin, un propagandista”.

James Purdy no parece correr esos riesgos: tiene 44 años, a los 12 escribió *A Good Woman*, su primer cuento, publicó por primera vez después de los 35.

“El artista es una especie de acróbata sobre la cuerda floja. Así me siento yo cada vez que escribo”.

Purdy es un moralista a contramano. sus cinco libros (*Color of Darkness*, *Malcom*, *The Nephew*, *Children is all*, *Cabot Wright Begins*) retornan, una y otra vez, sobre la misma alegoría: el mundo es una pesadilla de horror y crueldad; la pureza es el único camino: pero la pureza es imposible, porque los inocentes y los puros son mancillados, destruidos. Solo la corrupción sobrevive, y triunfa.

Aferrado a la negatividad, la suya es una denuncia mucho más inquietante que la de todos los escritores “sociales” norteamericanos (Farrell, Dreiser, Steinbeck). La injusticia social transcrita literalmente, sin matices, es un llamado a nuestros buenos sentimientos: todo estamos fácilmente de acuerdo con esos reproches.

Siempre se pueden repudiar esas “deformaciones” como si fueran algo distinto de nosotros mismos: nos queda la piedad, las sociedades de beneficencia, para resguardar nuestra buena conciencia.

La obra de James Purdy, en cambio, va más adentro: es un ataque a los fundamentos de esa piedad, de esas cómodas ilusiones.

Viene a socavar, a destruir con rigor y belleza los mitos más profundos del *American Way of Life*.

Toda su literatura es un exorcismo, una ceremonia feroz: a primera vista su mundo se emparenta con el de Kafka, pero sus raíces más profundas son norteamericanas: ciertos cuentos de Poe, de Hawthorne, y, sobretodo, el *Bartleby* de Melville.

“¿Por qué no pueden decirse el por qué?” es una muestra de esa soterrada crueldad, de ese descenso a los infiernos que define su obra. Ese chico que gira enloqueciendo apretando contra el pecho las fotos de su

padre, es otro de los Puros de Purdy, destruidos por el horror de un mundo atroz: solo y sin redención, “vomita su corazón cargado de amargura”.

12. El paraíso perdido

Laborare est orare, dijo Calvino y casi sin darse cuenta definió la ética del capitalismo.

Hasta ese entonces, los católicos habían condenado todos los intentos de mezclar la Virtud con la Prosperidad. La Revolución Industrial obligó a hacer examen de conciencia, arrojó la Riqueza a la Gracia de Dios: si el trabajo era un modo de adorar a Dios, ¿por qué renegar de sus beneficios?

“Creía –ha escrito Scheler– a los norteamericanos hipócritas. Creía que cuando decían Dios, querían decir: algodón. No. Cuando dicen Dios quieren decir Dios. El milagro es que siempre hay algodón”.

Scheler olvidaba que los norteamericanos habían partido de Lutero y Calvino para descubrir una filosofía que veía en la abundancia de algodón, una manifestación de Dios.

Un Código sin fisuras y sin ambigüedad, que no ve distancia entre las intenciones y los actos; los matices se han borrado para siempre y es posible actuar sin remordimientos: Virtud y Prosperidad son una misma cosa, solo los que vencen son Puros.

Contra esa mistificación se levanta la obra de John Updike, un calvinista nacido en 1933 para quien los caminos que conducen al Señor son mas arduos.

Sus libros (*The Poorhouse Fair* –La feria del asilo– 1959; *The Same Door* –La misma puerta– 1960; *Rabbit Run* –Corre conejo– 1961; *Pigeon*

Feathers –Plumas de paloma– 1962; *The Centaur* –El centauro– 1963) vienen a proseguir la vieja leyenda puritana inaugurada por Nathaniel Hawthorne y Sherwood Anderson: el hombre recto y puro, desorientado y sin anclaje busca, infructuosamente, el camino del Bien y de la Salvación en una sociedad corrompida y brutal.

Ya no se trata del horror de Hawthorne frente a los primeros comerciantes; o de Sherwood Anderson huyendo de la incipiente sociedad industrial; el de Updike es un nuevo Babbitt y su desolación es mas profunda: el mundo se ha llenado de objetos hostiles, el hombre se extravía entre los *supermarkets* y las máquinas tragamonedas, entre los aparatos de TV y los ascensores neumáticos; los Objetos son los nuevos Ídolos, el nuevo acceso a la Salvación y la Felicidad. Frente a ese mundo inhumano y abstracto no es posible dudar: hay que aceptarlo o negarlo sin matices, definitivamente.

De la negación de la realidad a la búsqueda de Dios hay un solo paso, no es casual que Updike (como Salinger) roce la experiencia mística de los *beatniks*: más que una Nueva Religión, se trata de encontrar una respuesta para oponer a esa sociedad sin fisuras, donde todo es unánime, donde lo que se hace y lo que se piensa de lo que se hace coincide sin sobresaltos.

La única verdadera negación es la huida, los mejores libros de la literatura norteamericana están poblados por esos abandonos sorprendivos y absolutos: Gordon Pynn entre los hielos blancos, Ismael cazando ballenas, Huckleberry Finn remontando el Missisipi, los aristócratas expatriados de Henry James, George Willard escapando de Winnesburg. Harry Angstrom, el Conejo de Updike (en su

única novela traducida al castellano, Seix Barral, 1965) sale a comprar cigarrillos, trepa a su Buick 1957 y termina lanzado a 100 km. por hora hacia el Oeste: no irá muy lejos, está girando en el vacío y termina golpeando contra los barrotes de la jaula.

Todo el estilo meticuloso y terso de John Updike se encamina a reproducir este encierro, el espesor agobiante de ese mundo en el que los objetos y las máquinas han expulsado al hombre, provocando una nueva Caída, un nuevo Pecado Original.

Este cuento es una metáfora transparente de esta nostalgia del Paraíso Perdido: el pueblo de Tarbox es un símbolo de esas mutilaciones: la boca del río por donde llegaron los Fundadores tiene ahora una “manufactura de juguetes plásticos”. Los bosques del otro lado de la Colina Lejana, “donde ni siquiera se han entrometido las casas, pero se murmura que el terreno ha sido vendido a un especulador”.

El Indio parece ser el único testigo, el único sobreviviente: ha estado desde siempre, como clavado en la tierra, seguro de su triunfo final.

Es otro de los austeros e íntegros hombres de Updike y en él se esconde su lección más profunda: al final de las locas carreras, de las búsquedas, entre la destrucción y el caos, el hombre sobrevive, exilado pero fiel a sí mismo.

13. Viaje al fin de la noche

Tiene catorce años y el sol le da en la cara: quizás por eso no ha visto al policía que acaba de ocultarse en la penumbra del zaguán; tampoco parece ver al que se le acerca, caminando distraídamente, por mitad de la plaza. Antes de largarse a cruzar la Quinta

Avenida, el muchacho hace una visera con la mano derecha tratando de tapar el reflejo del sol; espera la luz roja y cuando esta por bajar a la calle alguien lo detiene, lo sostiene del hombro.

—Y vos qué haces en este barrio —El policía esta parado casi sobre él y parece sonreír, pero le habla con una voz demasiado baja— ...O no sabes que ustedes no pueden... —una especie de silbido que se apaga con el rumor de la avenida.

—¿Cómo? —pregunta el muchacho.

El policía deja de sonreír y sigue hablando suavemente, su voz es un murmullo tenso.

El muchacho ya no se esfuerza por escucharlo: está atento, esperando que afloje el tráfico y se mueva hacia un costado como si buscara mirar de frente al policía, pero de golpe se larga a correr.

No alcanza a llegar al medio de la avenida: el otro policía se cruza en diagonal desde la esquina y lo caza a mitad de camino.

Se divirtieron conmigo, obligándome a dar saltos mortales, aventurando cónicas (y aterradoras) especulaciones con respecto a mi ascendencia y probables proezas sexuales y, para terminar, me abandonaron en un baldío de Harlem, tendido en el suelo boca arriba.

Su crimen es viejo y visible: su propia piel. El mundo lo castiga acorralándolo contra esos límites inciertos: lo identifican con ella hasta tal punto de separarlo de sí mismo; en esa quiebra se reencuentra y se extravía definitivamente: primero debe admitir que es un *nigger*, en seguida lo obligan a reconocer que eso es un *mal*. Es preciso que lo asuma, que lo declare y lo confiese: él es *culpable* de ser negro; ante el mundo este hecho es una maldición, esa piel contingente un *destino*.

A los negros de mi país se nos enseña desde chicos a despreciarnos a nosotros mismos. Cuando yo trate de evaluar mis posibilidades advertí que no tenía ninguna. Para alcanzar la vida a que aspiraba, se me habían brindado las peores armas. No podía hacerme boxeador, muchos de nosotros lo intentaron y pocos lo lograron. No sabía bailar.

Sus caminos *naturales* están cerrados: se llama Baldwin, como el patrón blanco que lo raptó de su tribu, en África; hijo de un pastor bautista, se ha educado en la Dewitt Clinton High School: elegirá hacer de su condición un llamado; de la experiencia de su raza una aventura límite.

Yo escribía desde chico, en Harlem, donde nació. Sobre todo canciones, textos religiosos que, a veces, eran cantados en la Iglesia. Pero en 1947 por primera vez la literatura me sirvió para encarar mi propia vida, mi propio país. Se trataba de un ensayo: "A letter from Harlem".

Sin embargo, las seguridades de la razón nunca resuelven los problemas de la existencia: Baldwin, racionalmente, es un hombre, un escritor. Pero el negro real sigue ahí, adentro de su piel: para los blancos Baldwin es un escritor *negro*. O mejor, un negro que escribe.

No solo comprendí entonces que la literatura era un quehacer profundamente serio, sino también que, al menos en mi caso, ella entrañaba un peligro físico. Sentirme amenazado me deprimía y me restaba libertad para escribir, así que hice mis valijas.

En 1948, se refugia en Europa, vive en Francia, escribe cuatro libros (*Go Tell It*

on Mountain; Giovanni's Room; Notes of a native Son; Another Country) y está incómodo: la tranquilidad del expatriado es una trampa, olvidar su color un consuelo triste. Su destino se juega en otro lado: "Mis raíces son norteamericanas, mis tormentos norteamericanos, luego, mi campo de batalla esta allí. Uno debe elegir sus combates: el Mío debo librarlo en mi país".

Baldwin asume su color: quiere ser un hombre a partir de su raza, no *pese* a ella. Volver a su país es viajar al entro del infierno, pero es, al mismo tiempo, viaja al centro de si mismo.

"Solo podremos ser destruidos el día que aceptemos ser lo que el mundo blanco llama un negro".

Ese conflicto es el eje central de *Esta mañana, esta tarde, tan pronto* y en esta *nouvelle* Baldwin recupera como nunca su experiencia en el mundo, la transforma en un testimonio deslumbrante: la respiración íntima de la primera persona, acorta las distancias, compromete la sangre fría de las ideas en la cálida densidad de lo vivido.

Haber canalizado en esta narración espléndida un material tan entrañable es uno de los méritos mayores de James Baldwin.

14. Cuentos policiales

¿Cómo definir ese género policial al que hemos convenido en llamar de la *serie negra* según el título de una colección francesa? A primera vista parece una especie híbrida, sin límites precisos, difícil de caracterizar, en la que es posible incluir los relatos más diversos. Basta leer *The Asphalt Jungle* de Burnett, *They Shoot Horses, Don't They?* de McCoy, *The Postman Always Rings Twice* de Cain, *The Long*

Goodbye de Chandler o *The Dain Curse* de Hammett para comprender que es difícil encontrar aquello que los unifica. De hecho el género se constituye en 1926 cuando el “Capitán” Joseph T. Shaw se hace cargo de la dirección de *Black Mask*, *pulp magazine* fundado en 1920 por el muy refinado crítico Henry L. Mencken. El “Capitán” (personaje digno de un film de Samuel Fuller, típico en la mitología de la literatura norteamericana) campeón de sable, afecto al póker y al whisky de maíz, no escribió nunca una línea pero fue el verdadero creador del género. (Esto es, sin duda, lo que reconoce Hammett al dedicarle *Red Harvest*, su primera novela). Shaw cumple en la historia de la literatura norteamericana el mismo papel mítico que aquel jefe de redacción del *Toronto Star* que, según Hemingway, le enseñó a escribir en prosa (un eco de la importancia que tiene el editor en la definición de la narrativa norteamericana lo da en estos años Harold Ross, director del *New Yorker*. Los cuentos de Salinger, Updike, Cheever, entre otros, llevan en más de un sentido, el sello de la revista). Shaw le dio a *Black Mask* una línea y una orientación y todos los grandes escritores del género (antes que nada Dashiell Hammett, pero también Horace McCoy, William Burnett, Raoul Whitfield, James Cain, Raymond Chandler) publicaron sus primeros relatos en la revista. De entrada definió un programa: su ambición era publicar un tipo de relato policial “diferente del establecido por Poe en 1841 y seguido fielmente hasta hoy”. Determinado, en el comienzo, por su diferencia con la policial clásica, el género encuentra allí, provisoriamente, su unidad. Así podemos empezar a analizar esos relatos por lo

que no son: no son narraciones policiales clásicas, con enigma, y si se los lee desde esa óptica (como hace, por ejemplo, Jorge Luis Borges) son malas novelas policiales.

Lo que en principio une a los relatos de la serie negra y los diferencia de la policial clásica es un trabajo diferente con la determinación y la causalidad. La policial inglesa separa el crimen de su motivación social. El delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre lo otro de la razón. Las relaciones sociales aparecen sublimadas: los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma. Habría que decir que en esos relatos se trabaja con el esquema de que a mayor motivación menos misterio. El que tiene razones para cometer un crimen no debe ser nunca el asesino: la retórica del género nos ha enseñado que el sospechoso, al que todos acusan, es siempre inocente. Hay una irrisión de la determinación que responde a las reglas mismas del género. El detective nunca se pregunta *por qué*, sino *cómo* se comete un crimen y el milagro del indicio, que sostiene la investigación, es una forma figurada de la causalidad. Por eso el modelo del crimen perfecto que desafía la sagacidad del investigador es, en última instancia, el mito del crimen sin causa. La utopía que el género busca como camino de perfección es construir un crimen sin criminal que a pesar de todo se logre descifrar. En este sentido, si la historia interna de la narración policial clásica se cierra en algún lado, hay que pensar en *El proceso* de Kafka que invierte el procedimiento y construye un culpable sin crimen.

Los relatos de la serie negra (los *thriller* como los llaman en Estados Unidos)

vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. Allí se termina con el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio. Todo está corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla: “el autor realista de novelas policiales (escribe Chandler en *The Simple Art of Murder*) habla de un mundo en el que los gangsters pueden dirigir países: un mundo en el que un juez que tiene una bodega clandestina llena de alcohol puede enviar a la cárcel a un hombre apresado con una botella de whisky encima. Es un mundo que no huele bien, pero es el mundo en el que usted vive. No es extraño que un hombre sea asesinado pero es extraño que su muerte sea la marca de lo que llamamos civilización”.

En el fondo, como se ve, no hay nada que descubrir, y en ese marco no solo se desplaza el enigma sino que se modifica el régimen del relato. Por de pronto el detective ha dejado de encarnar la razón pura. Así, mientras en la policial clásica todo se resuelve

a partir de una secuencia lógica de hipótesis, deducciones con el detective inmóvil, representación pura de la inteligencia analítica (un ejemplo a la vez límite y paródico puede ser el Isidro Parodi de Borges y Bioy Casares que resuelve los enigmas sin moverse de su celda), en la novela policial norteamericana no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes. El desciframiento avanza de un crimen a otro; el lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo y el detective, antes que descubrimientos, produce pruebas. Por otro lado ese hombre que en el relato representa a la ley solo está motivado por el dinero: el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo (mientras que en la novela clásica el detective es generalmente un aficionado, a menudo, como en Poe, un aristócrata, que se ofrece desinteresadamente a descifrar el enigma). Curiosamente es en esta relación explícita con el dinero (los 25 dólares diarios de Marlowe) donde se afirma la moral; restos de una ética calvinista en Chandler, todos están corrompidos menos Marlowe: profesional honesto, que hace bien su trabajo y no se contamina, parece una realización urbana del cowboy. “Si me ofrecen 10.000 dólares y los rechazo, no soy un ser humano”, dice un personaje de James Hadley Chase. En el final de *The Big Sleep*, la primera novela de Chandler, Marlowe rechaza 15.000 dólares. En ese gesto se asiste al nacimiento de un mito. ¿Habría que decir que la integridad sustituye a la razón como marca del héroe? Si la novela

policial clásica se organiza a partir del fetiche de la inteligencia pura, y valora, sobre todo, la omnipotencia del pensamiento y la lógica abstracta pero imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa, en los relatos de la serie negra esa función se transforma y el valor ideal pasa a ser la honestidad, la “decencia”, la incorruptibilidad. Por lo demás se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero. El detective no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo. En las virtudes del individuo que lucha solo y *por dinero* contra el mal, el *thriller* encuentra su utopía. No es casual en fin, que cuando el detective desaparezca de la escena la ideología de estos relatos se acerque peligrosamente al cinismo (caso Chase) o mejor, cuando el detective se corrompe (caso Spillane) los relatos pasan a ser la descripción cínica de un mundo sin salida, donde la exaltación de la violencia arrastra vagos ecos del fascismo. Asistimos ahí a la declinación y al final del género: su continuación lógica serán las novelas de espionaje. Visto desde James Bond, Philip Marlowe es Robinson Crusoe que ha vuelto de la isla.

2

La transformación que lleva de la policial clásica al *thriller* no puede analizarse según los parámetros de la evolución inmanente de un género literario como proceso autónomo. Es cierto que la novela policial clásica se había automatizado (en el sentido en que usan este término los formalistas rusos) pero esa automatización (denunciada por

Hammett y Chandler y parodiada en novelas como *The High Window* y *The Thin Man*) y el desgaste de los procedimientos no puede explicar el surgimiento de un nuevo género, ni sus características. De hecho, es imposible analizar la constitución del *thriller* sin tener en cuenta la situación social de los Estados Unidos hacia el final de la década del veinte. La crisis en la Bolsa de Wall Street, las huelgas, la desocupación, la depresión, pero también la ley seca, el gangsterismo político, la guerra de los traficantes de alcohol, la corrupción: al intentar reflejar (y denunciar) esa realidad los novelistas norteamericanos inventaron un nuevo género. Así al menos lo creía Joseph T. Shaw quien al definir la función de *Black Mask* señalaba que el negocio del delito organizado tenía aliados políticos y que era su deber revelar las conexiones entre el crimen, los jueces y la policía. En 1931 declaró: “Creémos estar prestando un servicio público al publicar las historias realistas, fieles a la verdad y aleccionadoras sobre el crimen moderno de autores como Dashiell Hammett, Burnett y Whitfield”. En este sentido la novela policial se conecta con un proceso de conjunto de la literatura norteamericana de esos años. El pasaje de los *twenties* al *New Deal* está signado por la toma de conciencia social de los escritores norteamericanos. El ejemplo más notable es el de Scott Fitzgerald (hay que leer su *Notebook* donde se define como socialista o analizar en ese marco *The Last Tycoon* y las notas que acompañaron la redacción de esa novela) pero el proceso alcanza también a Faulkner (basta ver su saga de los Snopes) y por supuesto a Hemingway (que en los años treinta no solo trabaja por la República Española e integra el Comité de escritores antifascistas, sino

que colabora en *New Masses*, periódico del PC). Son los años de la literatura proletaria, de la *Partisan Review* en la que Edmund Wilson, Lionel Trilling y Mary McCarthy defienden posiciones *radicals*; los años en que Dos Passos publica su trilogía (*U.S.A.*), Steinbeck *The Grapes Of Wrath*, Michael Gold *Jews Without Money*, Caldwell *Tobacco Road*, Hemingway *To Have and Have Not* (cuyo primer capítulo, publicado antes como cuento con el título de “On trip across” es un modelo de *thriller*); los años en que empiezan a publicar sus libros, desde la misma óptica, Nathaniel West, Katherine Ann Porter, Daniel Fusch, Nelson Algren, John O’Hara. Los escritores de *Black Mask* están ligados a esa tendencia: el caso de Hammett (también él colaborador de *New Masses*) es el más conocido y Lilian Hellman lo ha narrado, con cierta incómoda distancia, en el retrato biográfico que prologa *Blood Money*. El *thriller* surge como una vertiente *interna* de la literatura norteamericana y la constitución del género debe ser pensada en el interior de cierta tradición típica de la literatura norteamericana (lo que podríamos llamar el costumbrismo social que viene de Ring Lardner y de Sherwood Anderson) antes que en relación con las reglas clásicas del relato policial. En la historia del surgimiento y la definición del género, el cuento de Hemingway *The Killers* (1926) tiene el mismo papel fundador que *The Murders in the Rue Morgue* (1841) de Poe con respecto a la novela de enigma. En esos dos matones profesionales que llegan de Chicago para asesinar a un ex boxeador al que no conocen, en ese crimen por encargo que no se explica y en el que subyace la corrupción en el mundo del deporte,

están ya las reglas del *thriller*, en el mismo sentido en que las deducciones del caballero Dupin de Poe preanunciaban toda la evolución de la novela de enigma desde Sherlock Holmes a Hércules Poirot. Por lo demás en ese relato (y en el primer Hemingway) está también la técnica narrativa y el estilo que van a definir el género: predominio del diálogo, relato objetivo, acción rápida, escritura blanca y coloquial. (No es casual que Chandler haya comenzado por escribir una parodia de Hemingway, *The Sun Also Sneezes*, “dedicado sin ninguna razón al mayor novelista norteamericano actual: Ernest Hemingway” o que Hemingway se llame uno de los personajes de *Farewell, My Lovely*). Por lo demás en 1931 aparece *Sanctuary* de Faulkner que puede ser considerada una de las mejores novelas del género y que tiene un papel clave en su transformación. Porque el desarrollo del *thriller* hacia formas cada vez más alejadas del relato policial propiamente dicho (como de un modo u otro lo practicaban Hammett o Chandler) está marcado por la primera novela de James Hadley Chase, *No Orchids for Miss Blandish* (1937) que no es más que una *remake* de *Sanctuary*. El *thriller* es uno de los grandes aportes de la literatura norteamericana a la ficción contemporánea. Nacido en una coyuntura histórica precisa, literatura social de notable calidad, el género se cristaliza y culmina en la década del treinta: *The Long Goodbye* de Chandler (1953) marca su final y es ya un producto tardío. Los que siguen, siendo excelentes (como Chester Himes, D. Henderson Clarke, Kenneth Fearing o David Goodis, para nombrar a los mejores)

se desligan cada vez más de esa tradición y en el fondo no hacen más que repetir o exasperar las fórmulas establecidas por los clásicos.

En esta antología hemos seleccionado cinco relatos que se ligan al momento de constitución del género. En la narración de Hammett aparece el gordo detective que será protagonista de *Red Harvest* pero puede encontrarse también el clima que hará famoso el desenlace de *The Maltese Falcon*. *Blackmailers Don't Shoot* es el primer relato de Chandler: publicado en *Black Mask* en diciembre de

1933, muestra la perfección de la que fue capaz en su debut como escritor. El cuento de McCoy, también publicado en la revista de Shaw, es uno de los escasos relatos breves que escribió el autor de *I Should Have Stayed Home*. Los relatos de William R. Burnett y de James M. Cain recibieron en 1930 y en 1936 el premio *Memorial O'Henry* al mejor cuento norteamericano del año, lo que prueba que, en aquel momento, los escritores de *Black Mask* estaban lejos de ser considerados practicantes de una literatura "menor".

colección ademanes

Menos que un gesto completo aunque inesperado, el ademán es una forma de pensar con la adición de unos gestos no preparados, fugaces. Cuando surge una idea, un relato o un argumento impensado, suele pedir la compañía de un ademán, que traza en el vacío un complemento de sentido, quizás una pequeña insinuación corporal que a veces le da dramatismo a un pensamiento súbito y a veces contribuye a que la desatención o el olvido no vea facilitada su tarea.



Pigliescas

Si hay una historia empieza hace ya mucho tiempo, en 1981, cuando me inicié en la literatura de Piglia gracias a un comerciante que tenía su negocio en la avenida Caseros, entre Sáenz y Raulet; una librería de barrio, con dos vidrieras a la calle y la puerta en el medio, donde los vecinos compraban útiles escolares, manuales y libros de lectura para sus hijos, y cuyo dueño reservaba un costado en la vidriera para exhibir novelas más o menos recién editadas; de un lado las escritas por autores extranjeros acreditados de exitosos, y del otro las de escritores argentinos. Allí, sin saber nada de su autor, compré mi primer ejemplar de Respiración artificial.

Por ese entonces había empezado la carrera de Letras en el edificio de Marcelo T. de Alvear y Uriburu, en el que, para asistir a clases, tenía que mostrar el documento de identidad a alguno de los policías apostados a cada lado de la puerta de entrada.

En aquel tiempo todas las materias de la carrera tenían duración anual y ese año cursaba algunas introductorias; Gramática Española, Latín y Cultura Latina I y Principios de Filosofía. Era un buen alumno; me las arreglaba para llevar adelante las cursadas, cumplir con las lecturas, asistir a las clases teóricas y a las prácticas y, en las semanas vacías de parciales, me hacía tiempo para leer por mi cuenta novelas de autores argentinos de los que yo esperaba volverme colega alguna vez. De todos modos, carecía absolutamente de guías para orientar mis elecciones y no tenía más remedio que abandonarme a lo que aquel comerciante decidiera exhibir en la vidriera; podía saber si el autor de un libro era o no argentino, según ocupara un lado u otro, y para mí eso era suficiente.

Ocho horas diarias, de lunes a viernes, trabajaba de empleado de escritorio en una obra social intervenida, como las demás, por la

dictadura; el edificio quedaba a la vuelta de aquella librería y cada mañana me presentaba, reglamentariamente, con el pelo corto y vestido con saco, camisa y corbata.

Vivía en Lanús, así que el viaje de la facultad hasta mi casa era bastante largo y lo ocupaba leyendo. Algunas noches, después de que el colectivo cruzaba Puente Alsina y tomaba por la ribera del Riachuelo, un grupo de soldados mandados por un superior detenía el colectivo y hacía bajar a los pasajeros varones. Nos mandaban alinearnos de cara al colectivo, apoyar las palmas de las manos en la carrocería y mantener las piernas abiertas; nos palpaban, nos quitaban el documento para comprobar que la cara real y la de la foto coincidieran y, si no encontraban nada que les pareciera anormal, nos ordenaban volver a subir. Yo era rubio, tenía puesta la ropa que usaba en el trabajo, mi documento acreditaba que había cumplido el servicio militar apenas dos años atrás, en 1979, y cuando vaciaba el portafolios sobre el pavimento de la calle aparecían nada más que libros, fotocopias y cuadernos, de manera que conmigo el control tendía a ser rápido, casi distraído, y después me mandaban al colectivo hasta que terminara la requisa.

Durante esos viajes nocturnos leí por primera vez la novela de Piglia. Aunque con el paso del tiempo se me volvieron evidentes, no recuerdo haber advertido entonces las alusiones a la dictadura; tengo la impresión de que ocurrió al revés, y la novela tuvo la virtud de sostenerme en medio de todo eso que yo vivía día a día, noche a noche, y alentarme en mi deseo de volverme escritor.

Aníbal Jarkowski

Los libros de mi vida

Páginas de una autobiografía futura

Por Ricardo Piglia

Todo escritor es un lector. Y un lector, lejos del ademán académico, es alguien para el que la importancia de un libro no está dada por su contenido objetivo, sino por las circunstancias que rodean el acto de lectura. Ricardo Piglia las denominará escenas. Pero nunca sabremos si la situación de lectura que recordamos es la que hace especial al libro, convocándolo y recibéndolo según sus propias exigencias, o si es el texto el que crea ese momento a partir de las resonancias que provoca en el lector y sus problemas. Por lo tanto, toda idea del conocimiento no puede prescindir de este encuentro crucial que, en el caso de la literatura, se da a partir de la aparición del lector y su singularidad.

Bajo la invocación de su *alter ego*, Emilio Renzi, Piglia reconstruye imaginariamente su propia biografía poniendo en serie hechos dispersos que parten desde su infancia en Adrogué. Se trata de retazos de su vida que se abren paso en la multiplicidad caótica de recuerdos a partir del trazo de una línea en el tiempo dada por su memoria lectora. Un sentido recobrado por la acumulación de gestos, de momentos en los que la aparición de un texto forja un acontecimiento capaz de conmover la propia trayectoria existencial. No son todos los libros, solo aquellos que producen una diferencia, dejando una marca indeleble.

Este formidable texto que presentamos aquí ha sido compuesto por su autor especialmente para la Biblioteca Nacional, recordándonos una vez más que en toda lectura hay un llamado a la creación.

—Desde chico. Siempre repito lo que no entiendo —se reía retrospectivo y radiante Emilio Renzi esa tarde, en el bar de Arenales y Riobamba—. Nos divierte lo que no conocemos; nos gusta lo que no sabemos para qué sirve. A los tres años le intrigaba la figura de su abuelo Emilio sentado en el sillón de cuero, ausente en un círculo de luz, los ojos fijos en un misterioso objeto rectangular. Inmóvil, parecía indiferente, callado. Emilio, el chico, no comprendía muy bien lo que estaba pasando. Era pre-lógico, pre-sintáctico, era pre-narrativo, registraba los gestos, uno por uno, pero no los encadenaba; directamente imitaba lo que veía hacer. Entonces, esa mañana se trepó a una silla y bajó de una de las estanterías de la biblioteca un libro azul. Después salió a la puerta de calle y se sentó en el umbral con el volumen abierto sobre las rodillas.

Mi abuelo, dijo Renzi, abandonó el campo y vino a vivir con nosotros a Adrogué cuando murió mi abuela Rosa. Dejó sin cambiar la hoja del almanaque en el 3 de octubre de 1943 como si el tiempo se hubiera detenido la tarde de la muerte. Y el aterrador calendario, con el block de los números fijo en esa fecha, estuvo en casa durante años.

Vivíamos en una zona tranquila, cerca de la estación de ferrocarril y cada media hora pasaban ante nosotros los pasajeros que habían llegado en el tren de la capital. Y yo estaba ahí, en el umbral, haciéndome ver, cuando de pronto una larga sombra se inclinó y me dijo que tenía el libro al revés.

Pienso que debe haber sido Borges, se divertía Renzi esa tarde, en el bar de Arenales y Riobamba. En ese entonces solía pasar los veranos en el Hotel *Las Delicias* porque ¿a quién si no al

viejo Borges se le puede ocurrir hacerle esa advertencia a un chico de tres años? ¿Cómo se convierte alguien en escritor —o es convertido en escritor—? No es una vocación, a quién se le ocurre, no es una decisión tampoco, se parece más bien a una manía, un hábito, una adicción, si uno deja de hacerlo, se siente peor, pero *tener* que hacerlo es ridículo, y al final se convierte en un modo de vivir (como cualquier otro).

La experiencia, se había dado cuenta, es una multiplicación microscópica de pequeños acontecimientos que se repiten y se expanden, sin conexión, dispersos, en fuga. Su vida, había comprendido ahora, estaba dividida en secuencias lineales, series abiertas que se remontaban al pasado remoto: incidentes mínimos, estar solo en un cuarto de hotel, ver su cara en un fotomatón, subir a un taxi, besar a una mujer, levantar la vista de la página y mirar por la ventana, ¿cuántas veces? Esos gestos formaban una red fluida, dibujaban un recorrido, —y dibujó en una servilleta un mapa con círculos, cruces— así sería el trayecto de mi vida, digamos, dijo. La insistencia de los temas, de los lugares, de las situaciones es lo que quiero —hablando *figuradamente*— interpretar. Como un pianista que improvisa sobre un frágil standard, variaciones, cambios de ritmo, armonías de una música olvidada, dijo y se acomodó en la silla.

Podría por ejemplo contar mi vida a partir de la repetición de las conversaciones con mis amigos en un bar. La confitería Tokio, el café del Ambos Mundos, el bar El Rayo, la Modelo, Las Violetas, el Ramos, el café La Ópera, La Giralda, Los 36 billares... la misma escena, los mismos asuntos. Todas las veces que me encontré con amigos, una serie. Si hacemos

algo –abrir una puerta, digamos– y pensamos después en lo que hicimos, es ridículo; en cambio si observamos desde un mirador la reproducción de lo mismo no hace falta nada para extraer una sucesión, una forma común, incluso un sentido.

Su vida se podría narrar siguiendo esa secuencia o cualquiera otra parecida. Las películas que había visto, con quién estaba, qué hizo al salir; tenía todo registrado de un modo obsesivo, incomprensible e idiota, en detalladas descripciones *fechadas*, con su trabajosa letra manuscrita: estaba todo anotado en lo que ahora había decidido llamar *sus archivos*, las mujeres con las que había vivido o con las que había pasado una noche (o una semana), las clases que había dictado, las llamadas telefónicas de larga distancia, notaciones, signos ¿no era increíble? Sus hábitos, sus vicios, sus propias palabras. Nada de vida interior, sólo hechos, acciones, lugares, circunstancias que repetidas creaban la ilusión de una vida. Una acción –un gesto– que insiste y reaparece y dice más que todo lo que yo pueda decir de mí mismo.

En el bar donde se instalaba al caer la tarde, El Cervatillo, en la mesa de la ochava, contra la ventana, había colocado sus fichas, un cuaderno y un par de libros, el *Proust* de Painter y *The Opposing Self* de Lionel Trilling y al lado un libro de cubierta negra, una novela, por lo visto, con frases elogiosas de Stephen King y Richard Ford, en letra roja.

Pero se había dado cuenta de que debía empezar por los restos, por lo que no estaba escrito, ir hacia lo que no estaba registrado pero persistía y titilaba en la memoria como una luz mortecina. Hechos mínimos que misteriosamente habían sobrevivido a la noche del

olvido. Son visiones, flashes enviados desde el pasado, imágenes que perseveran, aisladas sin marco, sin contexto, sueltas y *no podemos olvidarlas*, ¿estamos?, se reía Renzi. Estamos, dijo, y miró al mozo que cruzaba entre las mesas. ¿Otro blanco?, dijo. Pidió un *Fendant de Sion...* era el vino que tomaba Joyce, un vino seco, que lo dejó ciego. Joyce lo llamaba *La Archiduquesa*, por el color ambarino y porque lo tomaba como quien pecaminosamente –a la Leopoldo Bloom– bebe el néctar rubio de una núbil muchacha aristocrática que se agacha desnuda, en cuclillas, sobre una ávida cara irlandesa. Venía Renzi a este bar –que antes se llamaba *La casa Suiza*–, porque en los sótanos guardaban, al fresco, varias cajas del vino joyceano. Y con su pedantería habitual, citó, en voz baja, el párrafo del *Finnegans* celebrando esa ambrosía...

Era una radiografía de su espíritu, de la construcción involuntaria de su espíritu, digamos mejor, dijo, e hizo una pausa; no creía en esas *pamplinas* (subrayó), pero le gustaba pensar que su vida interior estaba hecha de pequeños incidentes. Así podría empezar por fin a pensar en una autobiografía. Una escena y luego otra y otra ¿no? Sería una autobiografía seriada, una vida serial...

De esa multiplicidad de fragmentos insensatos, había empezado por seguir una línea, reconstruir la serie de los libros, “Los libros de mi vida”, dijo. No los que había escrito, sino los que había leído... *Cómo he leído alguno de mis libros* podría ser el título de mi autobiografía (si la escribiera).

Punto primero, los libros de mi vida entonces, pero tampoco *todos* los que había leído sino sólo aquellos de los cuales recuerdo con nitidez

la situación, y el momento en que los estaba leyendo. Si recuerdo las circunstancias en las que estaba con un libro eso es para mí la prueba de que fue decisivo. No necesariamente son los mejores, ni los que me han influido, pero son los que han dejado una marca. Voy a seguir ese criterio mnemotécnico, como si no tuviera más que esas imágenes para reconstruir mi experiencia. Un libro en el recuerdo tiene una cualidad íntima, sólo si *me veo a mí mismo leyendo*. Estoy afuera, distanciado, y me veo como si fuera otro (más joven siempre). Por eso, quizá pienso ahora, aquella imagen *—hacer como que leo un libro en el umbral de la casa de mi infancia—* es la primera de una serie y voy a empezar ahí mi autobiografía.

Claro que recuerdo esas escenas después de haber escrito mis libros, por eso podríamos llamarlas la prehistoria de una imaginación personal. ¿Por qué nos dedicamos a escribir después de todo? Se *nos da* por ahí ¿a causa de qué? Bien, porque antes hemos leído... No importa, desde luego, la causa, importan las consecuencias. Más de uno tendría que arrepentirse, yo mismo para empezar, pero en cualquier bar de la ciudad, en cualquier McDonald's hay un gil que, a pesar de todo, quiere escribir... En realidad no quiere escribir, quiere ser un escritor y quiere que lo lean... Un escritor *se autodesigna*, se autoproponer en el mercado persa, pero ¿por qué se le ocurre esa postura?

La ilusión es una forma perfecta. No es un error, no se la debe confundir con una equivocación involuntaria. Se trata de una construcción deliberada, que está pensada para engañar al mismo que la construye. Es una forma pura, quizá la más pura de las formas

que existen. La ilusión como novela privada, como autobiografía futura.

Al principio, aseguró después de una pausa, somos como el Monsieur Teste de Valéry: cultivamos la literatura no empírica. Es un arte secreto cuya forma exige no ser descubierta. Imaginamos lo que pretendemos hacer y vivimos en esa ilusión... En definitiva son los cuentos que cada uno se cuenta a sí mismo para sobrevivir. Impresiones que no están en condiciones de ser entendidas por extraños. Pero ¿es posible una ficción privada? ¿O tiene que haber dos? A veces, los momentos perfectos tienen por testigo sólo a quien los vive. Podemos llamar a ese murmullo *—ilusorio, ideal, incierto—*, la historia personal.

Me acuerdo dónde estaba, por ejemplo, cuando leí los cuentos de Hemingway: había ido a la terminal de ómnibus a despedir a Vicky que era mi novia en aquel tiempo y al costado del andén, en una galería encristalada, en una mesa de saldos, encontré un ejemplar usado de *In our time* en la edición de Penguin. Cómo había ido a parar ahí ese libro, no lo sé, un viajero quizá lo había vendido, un inglés con sombrero de explorador y una mochila que seguía viaje al sur, lo había cambiado, digamos, por una guía Michelin de la Patagonia, vaya uno a saber. Lo cierto es que volví a casa con el libro, me tiré en un sillón y empecé a leerlo y seguí y seguí mientras la luz cambiaba y terminé casi a oscuras, al fin de la tarde, alumbrado por el reflejo pálido de la luz de la calle que entraba por los visillos de la ventana. No me había movido, no había querido levantarme para encender la lámpara porque temía quebrar el sortilegio de esa prosa.¹ Primera conclusión: para leer, hay que aprender a *estar quieto*.



La primera lectura, la *noción*, subrayó, de primera lectura² es inolvidable, porque es irrepetible y es única pero su cualidad epifánica no depende del *contenido* del libro sino de la emoción que ha quedado fijada en el recuerdo. Se asocia con la infancia, por ejemplo en el capítulo de Combray en *Swann*, Proust regresa al paisaje olvidado de la casa de la niñez convertido de nuevo en un chico y revive los lugares y las deliciosas horas dedicadas a la lectura desde la mañana hasta el momento de acostarse. El descubrimiento se asocia con la inocencia y con la infancia pero persiste más allá de ella. Persiste más allá de la infancia, repitió, la imagen persiste con el aura del descubrimiento, a cualquier edad.

Los escritores argentinos siempre dicen, bueno, los libros de mi vida, a ver, *La Divina Comedia*, claro, *La Odisea*, los sonetos de Petrarca,

Las Décadas de Tito Livio, siempre navegan por esas antiguas aguas profundas, pero yo *no* me refiero a la importancia de los libros, me refiero simplemente a la impresión vívida que está ahí, ahora, descolgada sin remitente, sin fecha, en la memoria. El valor de la lectura no depende del libro en sí mismo, sino de las emociones asociadas al acto de leer. Y muchas veces atribuyo a esos libros lo que corresponde a la pasión de entonces (que ya he olvidado).

Lo que se fija en la memoria no es el contenido del recuerdo, sino su forma. No me interesa lo que puede esconder la imagen, me interesa sólo la intensidad visual que persiste en el tiempo, como una cicatriz. Me gustaría contar mi vida *siguiendo esas escenas*, como quien sigue las señas en un mapa para guiarse en una ciudad desconocida y orientarse en la multiplicidad caótica

de las calles, sin saber muy bien a dónde quiere llegar. Sólo busca en realidad *conocer* esa ciudad, no ir a un lugar determinado, incorporarse al torbellino del tráfico, para poder alguna vez recordar algo de ese lugar. (“En esa ciudad los nombres de las calles remiten a los mártires muertos en defensa de su fe en el cristianismo primitivo, y mientras andaba por sus callejuelas, imaginé de pronto una ciudad, esa misma quizá, cuyas calles llevaran el nombre de los activistas que han muerto luchando por el socialismo, por ejemplo”, dijo). Estuve ahí, crucé un puente sobre los canales y fui a dar al zoo. Era una tarde liviana, de primavera y me senté en un banco a mirar el paseo circular de los osos polares. Eso es para mí construir un recuerdo, estar disponible y ser sorprendido por el brillo fugaz de una reminiscencia.

Escuela N° 1 de Adrogué. Clase de lectura. La señorita Molinari ha creado una especie de concurso: se lee en voz alta y el que se equivoca queda eliminado. La competencia de las lecturas ha comenzado. Me veo en la cocina de casa, dijo Renzi, la noche antes, estudiando “la lectura”. ¿Por qué estoy en la cocina? Quizá mi madre me toma la lección. No la veo a ella en el recuerdo: veo la mesa, la luz blanca, la pared de azulejos. El libro tiene grabados, lo veo, y recuerdo de memoria todavía la primera frase que estaba leyendo a pesar de la enorme distancia: “*Llegan barcos a la costa trayendo frutos de afuera...*”...los frutos de afuera, los barcos que llegan a la costa. Parece Conrad. ¿Qué texto era ese? Año 1946.

—Aprendemos a leer antes de aprender a escribir y son las mujeres quienes nos enseñan a leer.

Es mi cumpleaños. Natalia, una amiga de mi abuelo, italiana, recién llegada. Su marido ha muerto “en el frente”... bellísima, sofisticada, fuma cigarrillos rubios “americanos”, habla con mi abuelo en italiano (en piamontés, en realidad) de la guerra, imagino. Me trae de regalo *Corazón* de Edmundo D’Amicis.

Recuerdo nítido el libro amarillo de la colección *Robin Hood*. Estamos en el patio de casa, hay un toldo, ella tiene un vestido blanco y me entrega el libro con una sonrisa. Me dice algo cariñoso que no entiendo bien, con mucho acento, con sus ardientes labios rojos.

Lo que me impresionó en esa novela (que no he vuelto a leer) fue la historia del “pequeño escribiente florentino”. El padre trabaja de copista, el dinero no alcanza, el chico se levanta de noche, cuando todos duermen, y sin que lo vean, copia en lugar de su padre, imitando —todo lo que puede— su letra. Lo que fijaba la escena en el recuerdo, creía Renzi, era la pesadez de esa bondad sin espectadores, *nadie sabe* que es él quien escribe. El invisible escritor nocturno: de día se mueve como un sonámbulo.

Hay una serie con la figura del copista, el que lee por escrito textos ajenos: es la prehistoria del autor moderno.³ Y hay muchos amanuenses imaginarios a lo largo de la historia, que han perdurado hasta hoy: Bartleby, el espectral escribiente de Melville; Nemo, el copista sin identidad —su nombre es Nadie, de *Casa desolada* de Dickens—; François Bouvard y su amigo Juste Pécuchet de Flaubert; Shem (the Penman), el alucinado escriba que confunde las letras en el *Finnegans Wake*; Pierre Menard, el fiel transcriptor del *Quijote*. ¿No era la copia —en la escuela— el primer ejercicio de escritura “personal”? La copia estaba

antes del dictado y antes de la “composición” (tema: *Los libros de mi vida*).

Estudio inglés con Miss Jackson, viuda de un alto empleado de los ferrocarriles del sur, que habita sola una casa de dos pisos y ha publicado en *La Prensa* dos o tres traducciones de Hudson. Nos daba clases particulares (se ganaba de ese modo la vida, porque la pensión, se quejaba, le llegaba a desgano). Lo primero que leemos –con ella– es el libro de Hudson sobre los pájaros del Plata. Una tarde nos llevó a visitar “Los veinticinco ombúes”, la casa natal del escritor, que estaba a pocos kilómetros de Adrogué. Fuimos en bicicleta, ella con sus bellas faldas parecía ir de perfil, como si montara de costado a caballo, la pollera de medio luto, al viento. Oh la imaginación, oh los recuerdos, recitó Renzi, a esa altura ya un poco borracho.

Tiene la inglesa nostalgia de Londres, pero sobre todo de Sudáfrica (Rhodesia dice) donde su marido estuvo un par de años. La *savannah* infinita, los monos de cara blanca y los pelícanos de gráciles patas rojizas. Nos mostraba fotos de su casona de troncos cerca del río, al costado de un muelle; debíamos describir en inglés lo que veíamos.

Era una mujercita simpática, irascible, nada convencional: si alguno de nosotros se tiraba un pedo –*sorry* decíamos– nos hacía parar en fila y nos olía el *ass*. Uno por uno hasta descubrir al culpable que de inmediato era llevado de una oreja al patio. Parece una escena de Dickens, un repentino cambio de tono en una novela de Muriel Spark. Todavía conservo la vieja edición de *Birds of La Plata*, con notas escritas en el margen por Miss Jackson. Un círculo envuelve la palabra *peewee* y al costado, con su

diminuta letra de hormiga anotó la definición: “*A person of short stature*”.

Voy en un tren y tengo el libro abierto sobre una pequeña mesa contra la ventanilla. Leo *Los hijos del Capitán Grant* de Julio Verne. No recuerdo cómo descubrí esa novela que cuenta una travesía por la Patagonia mientras yo atravesaba la misma Patagonia que leía.

Al terminar el colegio primario mi abuelo me lleva con él en un largo viaje al sur. Vamos en el vagón dormitorio, las literas se convierten en asientos, hay un pequeño lavatorio que baja de la pared, plateado, minúsculo, con un espejo. En el compartimento vecino viaja, sola, Natalia. Hay una puerta corrediza que comunica los dos camarotes. Desayunamos y comemos en el coche comedor, vajilla inglesa, soperas de plata.

Natalia en el vertiginoso pasillo del tren me acaricia el pelo. Un olor inolvidable viene de su cuerpo; usa una solera floreada y no se afeita las axilas. En la novela de Verne el aristócrata escocés Lord Edward Glenarvan descubre un mensaje en una botella lanzada al mar por Harry Grant, capitán del bergantín *Britannia*, que ha naufragado dos años antes. La principal dificultad consiste en que los datos del mensaje lanzado por los naufragos son ilegibles, excepto la latitud: 37° Sur.

Lord Glenarvan, los hijos del capitán Grant y la tripulación de su yate *Duncan* parten para Sudamérica, ya que el mensaje incompleto sugiere la Patagonia como sitio del desastre. En mitad de la travesía descubren a un inesperado pasajero: el geógrafo francés Santiago Paganel, que ha subido a bordo por equivocación. La expedición circunnavega el paralelo

37° Sur, atraviesa la Argentina explorando la Patagonia y gran parte de la región pampeana.

Mientras cruzábamos un alto puente de hierro sobre el Río Colorado, yo leía en la novela que cruzando un alto puente de hierro sobre ese caudaloso río de aguas rojizas, empezaba la Patagonia.

El libro de Verne me explicaba lo que yo veía. El erudito geógrafo francés clasificaba y definía la flora y la fauna, las aguadas, los vientos, los accidentes geográficos. La literatura popular es siempre didáctica (por eso es popular). El sentido prolifera, todo es explicado y aclarado. En cambio lo que yo veía por la ventanilla, era árido, ventoso, los pajonales, el arenal, los yuyos aplastados, las piedras volcánicas, el vacío. Siempre habrá un hiato insalvable entre el ver y el decir, entre la vida y la literatura.

“Debemos recordar –decía Jean Renoir– que un campo de trigo pintado por Van Gogh puede despertar mayor emoción que un campo de trigo *tout court*”. Puede ser, depende de lo que uno haga en el trigal...

A la noche me asomaba por la ventanilla y veía en las sombras los faros de un auto en el camino, las casas iluminadas en los pueblos que pasaban frente a mí. Oía el lento y angustioso suspiro de los frenos en estaciones vagamente entrevistas; la cortina de cuero, al levantarse, dejaba ver un andén desierto, un changador que empujaba el carro de equipajes, un reloj circular con números romanos hasta que se oía por fin el tañido de la campana anunciando la partida del tren. Entonces encendía la pequeña luz en la cabecera de la cama y leía. Mi abuelo estaba en el compartimento de al lado.

La fugaz visión de Natalia sola, al amanecer, que hurga entre objetos de

vidrio en su *necessaire* sobre la felpa gris de su compartimento iluminado, es inolvidable.

Viajamos dos días y dos noches hasta Zapala y de ahí en un coche de alquiler hasta un casco de estancia en el desierto. Visitamos a un amigo de mi abuelo que había hecho con él la primera guerra. Era un hombre alto y desgarbado, de encendida cara rojiza y ojos celestes. Llamaba a mi abuelo el Coronel, y juntos recordaban los resbaladizos puestos de combate en las laderas heladas de las montañas de Austria y las interminables batallas en las trincheras. El hombre tenía grandes bigotes de cosaco y le faltaba el brazo izquierdo. “Ese muchacho, dijo mi abuelo, es un valiente, me rescató herido de la tierra de nadie y perdió el brazo en la maniobra”.

Varias veces pensé en volver a la estancia en la Patagonia, viajar a ver al hombre que había perdido un brazo. “Pues bien –hubiera podido decirme–, voy a contarle la verdadera historia de su abuelo en la guerra”. Pero nunca fui y sólo tengo de esa guerra personal rastros aislados: una foto de mi abuelo vestido de soldado y los papeles, libros, mapas, cartas y notas que me dejó como su única herencia al morir. Sin embargo, a veces, todavía escucho su voz. En 1960, 61, cuando yo estudiaba en La Plata pasaba mucho tiempo con él en la casa de Adrogué, incluso, en un sentido a la vez cómico y entrañable, me contrató, me dio trabajo: yo andaba sin plata en esa época y entonces pensó que podía ayudarlo a ordenar sus papeles y a reconstruir su experiencia en la guerra. Temía perder, con la edad, la memoria, y había ordenado sus documentos *espacialmente*: en un cuarto estaban los mapas y los planos de las batallas

(“El cuarto de los mapas”, había escrito en la puerta); en otro tenía las vitrinas y las mesas cubiertas con las *cartas de la guerra*; en otro cientos de libros dedicados exclusivamente a la conflagración mundial de 1914-1918. Había peleado en el frente de los Alpes, lo habían herido en el pecho y su amigo y compañero (cuyo nombre no sé; mi abuelo lo llamaba a veces “El africano” porque el hombre había nacido en Sicilia) le había salvado la vida a costa de perder un brazo. Mi abuelo había hecho la guerra y tenía una honda cicatriz en el pecho. Estuvo tres meses en un hospital de campaña, y luego fue enviado a la oficina postal del Segundo Ejército (porque sabía inglés, alemán y francés) a la sección de cartas de los soldados muertos o desaparecidos en combate. Su trabajo consistía en juntar los objetos personales: el reloj, el anillo de bodas, las fotos familiares, las cartas no enviadas o a medio escribir, y enviarlos con una carta de pésame a los deudos.

“Morían muchos, muchísimos cada día, las ofensivas contra las defensas austríacas eran una masacre”. ¿Qué obligación puede ser más opresiva que la de clasificar cartas muertas y contestarle a la madre, al hijo, a la hermana? Cartas inconclusas, interrumpidas por la muerte, mensajes de los desaparecidos, los aterrados, los que murieron en la noche sin conocer el alba, decía el Nono, piedad para quienes cayeron ateridos, solos, hundidos en el fango. “¿Cómo podemos darle voz a los muertos, esperanza a los que murieron sin ninguna esperanza, alivio a los fantasmas que vagan espantados entre las alambradas y la luz blanca de los reflectores...?”.

De a poco, luego de meses y meses de lidiar con esos restos, empezó a enlo-

quecer: se guardaba las cartas, ya no las enviaba, estaba, me dijo, paralizado, sin voluntad, sin ánimo, casi no recordaba nada de esa época y cuando al fin lo repatriaron a la Argentina con su familia, se trajo con él las palabras de los que iban a morir. Tengo conmigo, todavía, los prismáticos de un oficial francés que el Nono me regaló cuando cumplí dieciocho años; en un costado se lee *Jumelle Militaire*, pero el número del regimiento está raspado con una navaja o una bayoneta, para que no se pueda ver su destino. En el círculo metálico de las dos lentes chicas está grabado *Chevalier Opticien* y al dar vuelta entre las dos lentes más grandes hay una pequeña brujulita que marca aún el venturoso norte. A veces me asomo a la ventana y miro con esos largavistas desde el décimo piso la ciudad, mujeres con la cabeza envuelta en una toalla roja hablan por teléfono en un cuarto iluminado; los diminutos y ágiles dueños del supermercado coreano de la esquina mueven cajas y hablan entre sí a los gritos como si pelearan en un idioma lejano, incomprensible.

¿Por qué había robado esas cartas? No decía nada, me miraba, sereno, con sus ojos claros y cambiaba de tema; eran para él, imagino, un testimonio de la insoportable experiencia de las interminables batallas heladas, un modo de honrar a los muertos. Las tenía con él, como quien conserva letras escritas de un alfabeto olvidado. Estaba furioso y su dicción alucinada suena todavía en mis oídos, porque a veces, aún hoy, me parece escucharlo.

—El lenguaje... el lenguaje..., —decía mi abuelo, dijo Renzi, esa frágil y enloquecida materia sin cuerpo es una hebra delgada que enlaza las pequeñas aristas y los ángulos superficiales de la vida solitaria de los seres humanos,

porque los anuda, cómo no, sí, decía, los liga, pero sólo por un instante, antes de que vuelvan a hundirse en las mismas tinieblas en las que estaban sumergidos cuando nacieron y aullaron por primera vez sin ser oídos, en una lejanísima sala blanca y desde donde –otra vez en la oscuridad– lanzarán también desde otra sala blanca su último grito antes del fin, sin que su voz llegue por supuesto, tampoco, a nadie...

En el cuarto del fondo de la casa de mi abuelo estaba la biblioteca donde encontré el libro azul, pero ahora junto con el *Diario de la guerra* de Carlo Emilio Gadda, descubrí en aquel tiempo cuando estudiaba en La Plata y venía a visitarlo, una edición de *La cognizione del dolore*. Gadda había vivido en la Argentina y en su novela situada en un pueblo de Córdoba, los vecinos, aterrorizados por la inseguridad, contrataban un equipo de vigilancia privada y ellos –los custodios– eran quienes iban asesinando a esos argentinos del barrio cerrado, uno atrás de otro... ¡Un vidente! Gadda entendió todo al toque, en una novela de 1953.

¿Cómo se podía escribir sobre la Argentina? Se veía claro en *Los siete locos*, en *Trans-Atlántico* y en *La cognizione del dolore*. Los tres son escritores extravagantes, intraducibles, que viajan mal. No usan la lengua literaria media, dijo Renzi, miran todo con ojo estrábico, al sesgo, son tartamudos disléxicos, guturales: Arlt, Gombrowicz, Gadda. En cuanto a mí, yo que era hijo y nieto de italianos, me he sentido a veces sobre todo un escritor *italo-argentino*, no sé si existe esa categoría... pero veo que la línea secreta de mi vida va del libro al revés a *Corazón* y a *La cognizione del dolore*,

pasando por *Llegan barcos a la costa trayendo frutos de afuera*. Me hubiera gustado ser sobrino de Carlo Emilio Gadda, pero tengo que conformarme, decía Renzi, con ser sólo su descendiente voluntario pero ilegítimo y no reconocido...

Ahí tendría que concluir la primera parte de la así llamada historia de los libros de mi vida, pero sin embargo queda un resto, un desvío, un pequeño cambio de dirección –un viraje– que puedo contar antes de irme, dijo, mientras se tomaba la copa del estribo. Joven, levantó la mano e hizo un círculo en el aire, otra vueltita, dijo.

Un tiempo después de aquel viaje al sur, a los dieciséis años, yo cortejaba, digamos así, dijo, a Elena, una bella muchacha, muchísimo más culta que yo, con la que cursaba el tercer año del Colegio Nacional de Adrogué. Una tarde veníamos por una calle arbolada junto a un muro pintado de celeste, al que todavía veo con nitidez, y ella me preguntó qué estaba leyendo.

Yo, que no había leído nada significativo desde la época del libro al revés, me acordé que había visto, en la vidriera de una librería, *La Peste* de Camus, otro libro de tapas azules, que acababa de aparecer. *La Peste* de Camus, le dije. ¿Me lo podés prestar?, dijo ella.

Me acuerdo que compré el libro, lo arrugué un poco, lo leí en una noche y al día siguiente se lo llevé al colegio... Había descubierto la literatura no por el libro sino por esa forma afebrada de leerlo ávidamente con la intención de *decir* algo a alguien sobre lo que había leído: pero ¿qué?... Eterna cuestión. Fue una lectura distinta, dirigida, intencional, en mi cuarto de estudiante, esa noche, bajo la luz circular de la lámpara... De Camus no me

interesa *La peste*, pero recuerdo el viejo que le pegaba a su perro y cuando al fin el perro se escapa, lo busca desolado por la ciudad.

¿Y cuántos libros he comprado, alquilado, robado, prestado, perdido, desde entonces? ¿Cuánto dinero invertido, gastado, derrochado en libros? No recuerdo todo lo que he leído, pero puedo reconstruir mi vida a partir de los estantes de mi biblioteca: épocas, lugares, podría organizar los volúmenes cronológicamente. El libro más antiguo es *La peste*. Luego hay una serie de dos: *El oficio de vivir* de Pavese y *Stendhal par lui-même*. Fueron los primeros que compré, a los que siguieron cientos y cientos. Los he traído y llevado conmigo como un talismán o un fetiche, y los he puesto sobre las paredes de piezas de pensión, departamentos, casas, hoteles, celdas, hospitales.

Se puede ver cómo es uno a lo largo del tiempo sólo con hacer un recorrido por los muros de la biblioteca: sobre Pavese escuché una conferencia de Attilio Dabbini y compré el libro (porque yo también escribía un diario). *Stendhal par lui-même* lo encontré en la librería Hachette de la calle Rivadavia. Recuerdo el tren en el que volvía a Adrogué y el guarda que apareció por el pasillo y no me dejó terminar la frase que estaba escribiendo atrás en el libro. Quedó una frase incompleta, ese rastro (*Es difícil ser sincero cuando se ha perdido... ¿qué?*) no sé si es una cita o una frase mía (las que nos vienen a la cabeza cuando leemos). Puedo ver cómo cambian las marcas, los subrayados, las notas de lectura de un mismo libro a lo largo de los años. En *El oficio de vivir*, por ejemplo, Editorial Raigal, traducción de Luis Justo. Está firmado con mis iniciales

ER con la fecha 22 de julio de 1957. Anotaba impresiones en los márgenes o en la última página: “El diario como contraconquista o los múltiples modos de perder una mujer”. Anotaba “ver p. 65”. Y algunas citas “Así termina nuestra juventud: cuando vemos que nadie quiere nuestro ingenuo abandono.” Y en la primera hoja blanca del libro, antes de los títulos, hay una de mis tantas listas que he hecho siempre con la intención de dar por hecho lo que he escrito: “Llamar a Luis, Latín II (martes y jueves)” y más abajo, una de las tantas anotaciones supersticiosas. En ese momento estaba escribiendo mis primeros relatos, me interesaba “vivamente” saber cuánto tardaba un escritor en escribir un libro y reconstruí la cronología de la obra de Pavese a partir de su diario.

27 noviembre 1936-15 de abril de 1937: *Il carcere*.

3 de junio-16 de agosto de 1939: *Paese Tuoi*.

Septiembre 1947-Febrero 1948: *La casa en la colina*.

Junio-octubre 1948: *Il Diavolo sulle colline*.

Marzo-junio 1949: *Tra donne sole*.

Septiembre-Noviembre 1949: *La luna e il Faló*

En aquel entonces escribir un cuentito de cinco páginas me llevaba tres meses. *La peste* y *El oficio de vivir* fueron los primeros libros propios, digamos así, y mi último libro, lo conseguí ayer a la tarde, fue *The Black-Eyed Blonde (A Philip Marlowe novel)* de Benjamin Black, me lo regaló Giorgio, un amigo. Tenés que escribir algo, me dice, dijo Renzi, es Chandler pero le falta... ¿qué le falta?, preguntó mi amigo. El *touch*, pensé, le falta la *mugre* como dicen los tangueros cuando un tango está sólo “bien” tocado...

Renzi abrió el libro y leyó: “*It was one of those Tuesdays in summer when you begin to wonder if the earth has stopped revolving*”, así empieza; es lo mismo, pero no es lo mismo (tal vez porque sabemos que no es de Chandler...).

Demasiados pastiches, viejo, esta temporada, dijo ahora, demasiadas parodias, prefiero el plagio directo...

Me lo podés prestar, me dijo Elena. No sé qué fue de ella después, pero si no me hubiera hecho esa pregunta, quién sabe qué hubiera sido de mí... Ya no hay destino, no hay oráculos, *no es cierto* que todo esté escrito en la vida, pero, pienso a veces, si no hubiera leído ese libro o mejor si no lo hubiera visto en la vidriera, quizá no estaría aquí. O si ella no me lo hubiera pedido ¿no? Quién sabe... Exagero, retrospectivamente, pero recuerdo con ardor esa lectura, un cuarto al fondo, una lámpara de escritorio, ¿qué

decirle a una mujer de una novela? ¿Contarla de nuevo? Tampoco el libro valía mucho, demasiado alegórico, un estilo pesado, profundo, sobreactuado pero, en fin, ahí pasó algo, hubo un cambio... Nada especial, una tontería la verdad, pero esa noche estuve otra vez, hablando en sentido figurado, en el umbral: sin saber nada de nada, haciendo que leía...

—Oh el azar, los azahares, las muchachas en flor... Tengo setenta y tres años, viejo, y sigo ahí, sentado con un libro, a la espera...

No hay evolución, nos movemos apenas, fijos a nuestras viejas pasiones inconfesables, la única virtud, creo, es persistir sin cambiarlas, seguir fiel a los viejos libros, las antiguas lecturas. Mis viejos amigos en cambio, a medida que envejecen, aspiran a ser lo que antes odiaban; todo lo que detestaban, ahora lo admiran, ya que no pudimos

Manuscritos del
diario personal de
Ricardo Piglia.



cambiar nada, piensan, cambiemos de parecer, bibliotecas enteras enteradas, en el patio, quemadas en el incinerador, es difícil desprenderse de los libros, pero ¿y del modo de leer? Siguen igual, lectores dogmáticos, literales, dicen ahora cosas distintas con la misma sabiduría engolada de los viejos tiempos. Vivimos en el error de pensar que nuestros viejos amigos están con nosotros. ¡Imposible! Hemos leído los mismos libros y amado a las mismas mujeres –por ejemplo Junior– y conservamos algunas cartas que no fuimos ni somos capaces de enviar o de quemar en la hoguera del tiempo y de eso trataría entonces mi autobiografía, si alguna vez me decidiera yo también a escribir una...

Mi abuelo (ya que empecé con él) murió en 1968, casi cincuenta años después del fin de la guerra en la que había peleado y el hombre sin un brazo estuvo con nosotros en el entierro, pero Natalia, no, vaya uno a saber qué se ha hecho de esa mujer, era bella como una diosa y cantaba, me acuerdo, cuando estaba contenta... Era casi de noche ya. Afuera el asfalto brillaba bajo las cálidas luces de la ciudad. Era hora de irse, volver a casa. –Mejor vamos.

Salimos a la calle y mientras íbamos hacia Charcas (ex Charcas), caminando con lentitud porque Emilio tenía un problemita en la pierna izquierda. (“Consecuencia de los vicios privados, la crisis económica, el peronismo, las malas noches”) decidimos parar a tomar un cafecito en la barra del Filippo en la esquina de Callao y Santa Fe y ahí entonces Emilio decidió agregarle a lo que ya me había contado, un epílogo, un remate, *una visita* subrayó mientras saboreaba el café. Un encuentro

que podía entenderse, con un poco de buena voluntad y viento a favor, como el final de su aprendizaje literario, o algo así, un puente, dijo, un rito de pasaje.

–Una vez en el centro de estudiantes organizamos un ciclo de conferencias y decidimos, claro, empezar con el viejo Borges. Lo llamé por teléfono para invitarlo y accedió en seguida. Me recibió en la Biblioteca Nacional, amable, con su tono indeciso, parecía siempre a punto de perder la palabra que quería decir.

Enseguida me habló de La Plata, donde vivía su amigo el poeta Paco López Merino, con quien se visitaban asiduamente. Un domingo en casa, me dice Borges, contaba Renzi, después de almorzar y antes de irse, su amigo insistió en saludar al padre de Borges que como era costumbre en los criollos viejos, dormía la siesta. Luego de algunos cabildeos, decidieron acompañarlo al dormitorio.

Doctor quería despedirme de usted, dijo López Merino.

Todos se sintieron incómodos pero como lo querían, aceptaron la amistosa e imperativa resolución, y el doctor Borges con una sonrisa, tranquilo, lo saludó con un abrazo... Al salir López Merino vio la guitarra de Güiraldes, que el autor de *Don Segundo Sombra* le había obsequiado a la madre de Borges antes de irse a París, y López Merino la hizo sonar, dulcemente.

Está destemplada; nunca fue muy buena esta guitarra, dijo malicioso el poeta, contó Borges, y agregó Borges, dijo Renzi, parece una maldad, pero sólo era un chiste de muchachos.

Lo cierto es que López Merino se mató de un tiro al día siguiente y ahí entendieron lo imperativo y sobrio de su saludo final.

Lindo ¿no?, dijo Borges con una sonrisa cansada como si la elegancia de la secreta despedida lo hubiera emocionado.

Tenía una forma inmediata y cálida de crear intimidad, Borges, dijo Renzi, siempre fue así con todos sus interlocutores: era ciego, no los veía y les hablaba como si fueran próximos y esa cercanía está en sus textos, nunca es paternalista, ni se da aire de superioridad, se dirige a todos como si todos fueran más inteligentes que él, con tantos sobrentendidos comunes que no hacía falta andar explicando lo que ya se sabe. Y es esa intimidad la que sienten sus lectores.

Le encantó la propuesta de ir a La Plata, pensaba hablar sobre los cuentos fantásticos de Lugones ¿qué me parecía?, dijo. Perfecto, le digo, además Borges, mire, le vamos a pagar, no sé cuánto dinero era en ese momento, digamos unos 500 dólares. No, me dice, es mucho.

Me quedé cortado, mire Borges, le digo, no es nuestra la plata, no es de los estudiantes, la universidad nos dio un dinero.

—No importa, les voy a cobrar doscientos cincuenta.

Y seguimos hablando, él siguió hablando, ya no me acuerdo si de Lugones o de Chesterton, pero lo cierto es que me sentí tan cómodo, tan cercano a él, con esa sensación de liviandad, de inteligencia plena y de complicidad, que al rato, casi sin darme cuenta y hablando del final de los cuentos de Kipling, le digo, envalentonado por el clima de intimidad y agradecido por la sensación de estar hablando con alguien de igual a igual, voy y le digo:

—Sabe Borges que veo un problema en el final de “La forma de la espada”. Alzó su rostro hacia mí, alerta.

—Un problema dijo, caramba, usted quiere decir un defecto...

—Algo que sobra.

Miraba el aire, ahora, jovial, expectante. El cuento narra con una técnica que Borges había usado ya en *Hombre de la esquina rosada* y usaría después: está contado por un traidor y asesino como si fuera otro. Al que cuenta le cruzaba la cara “una cicatriz rencorosa” y circular. En un momento del cuento se enfrenta a un adversario que con una espada curva le marca la cara. Uno se da cuenta entonces que quien narra es el traidor porque la cicatriz lo identifica. Borges, sin embargo, sigue el relato y lo cierra con una explicación. “Borges”, dice, “Yo soy Vincent Moon, ahora desprécieme”. Escuchó mi resumen del relato con gestos de afirmación y repitió en voz baja la frase “Sí... ahora desprécieme”.

—¿No le parece que esa explicación está de más? Sobra, creo.

Hubo un silencio. Borges sonrió, compasivo y cruel.

—Ah —dijo—. Usted también escribe cuentos...

Yo tenía veinte años, era arrogante, era más idiota de lo que ahora soy pero me di cuenta de que la frase de Borges quería decir dos cosas.

Habitualmente si alguien lo encaraba en la calle para decirle “Borges, soy escritor”, ah yo también, le contestaba y hundía al interlocutor en la nada. Algo de esa delicada maldad y algo de tranquila soberbia tenía la frase “Este mocito impertinente cree que escribe cuentos...”.

La otra aseveración era más benévola y tal vez quería decir:

—Usted ya lee como si fuera un escritor, entiende el modo en que los textos están contruidos y quiere ver cómo están hechos, ver si puede

hacer algo parecido o en el mejor de los casos algo distinto. Escribir, me estaba diciendo, cambia sobre todo el modo de leer.

Seguimos conversando un rato más, yo ya estaba atontado y avergonzado y como adormecido. Borges me hizo ver el escritorio circular de Groussac que él recorría con su mano espléndida y pálida, la mano con la que había escrito “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” y “*La supersticiosa ética del lector*”.

Me doy cuenta que Borges ha sido siempre un cuentista clásico, sus finales son cerrados, explican todo con claridad; la sensación de extrañeza no está en la forma –siempre clara y nítida, ni en los finales ordenados y precisos– sino en la increíble densidad y heterogeneidad del material narrativo.

Me acompañó amable hasta la puerta y antes de despedirme me dijo, como para que yo no olvidara su lección sobre las historias bien cerradas:

—He conseguido una considerable rebaja ¿no?—dijo divertido el viejo Borges. En fin, me hundió, pero me reconoció como escritor ¿no es cierto? Yo había escrito dos o tres cuentos, horribles, mal terminados, pero en fin, las ilusiones tienen que ser confirmadas alguna vez por otro, aunque

sea por medio de la humillación y el espanto. Por eso los jóvenes –y los no tan jóvenes– andan por ahí con sus escritos buscando que alguien los lea y le diga ah, usted también escribe, claro que ahora los suben a la web, pero igual les falta la certificación, que alguien –personalmente– les diga usted también está de este lado...

Hablo de más, me pongo sentencioso y apodíctico, como corresponde a un hombre de mi edad, se quedó pensando. Ya estábamos en la puerta del edificio de la calle Charcas (ex-Charcas al mil ochocientos). A lo mejor pensó que iba a morir en esa guerra, mi abuelo, pero igual fue. Un acto de heroísmo, ir, yo no me hubiera animado, dijo Emilio mientras abría la puerta de entrada, la sostenía con el cuerpo y se daba vuelta, sonriendo.

—Una tarde de estas te termino la historia... Nos vemos querido –dijo y entró con paso incierto en el hall buscando el ascensor.

Ya era noche cerrada y lo vi subir envuelto en una luz amarillenta, con los ojos radiantes y una sonrisa de satisfacción que le iluminaba el rostro, como si, digamos, se hubiera quedado pensando en la muchacha que le pidió prestado el libro de Albert Camus.

NOTAS

1. Hemingway comprendió que después de lo que Joyce había hecho con la lengua inglesa había que empezar de cero. En 1938 Ezra Pound dirá de Hemingway: “No se ha pasado la vida escribiendo ensayos de un snobismo anémico pero comprendió enseguida que Ulysses era un fin y no un comienzo”. Buscaba una prosa conceptual, elíptica “más difícil que la poesía” y en su primer libro lo hizo.

2. Jean Pierre Vernant en *El mundo de Homero* hace una reconstrucción histórica de la infancia de la lectura, que es a la vez un registro imaginario del origen de la literatura. “Para que la poesía oral se convierta en la literatura es necesario (el término mismo lo dice) la intervención de la letra. La *Iliada* y la *Odisea* fueron fijados en una escritura alfabética hacia el 560 a.C. y los jóvenes griegos aprendían a leer con Homero. El texto se presentaba en rollos incómodos de leer. Por eso con frecuencia se servían de un esclavo”.



La Biblioteca Nacional propone la experiencia de la **Máquina del Bicentenario**

En toda gran urbe, un ciudadano es aquel que rebusca en su último bolsillo una moneda esquiada. Si aparece, aquí tiene la máquina que se la devuelve en forma de libro, con un evocativo estuche de cigarros.

Ponga una moneda en la ranura y verá aparecer un libro en la bandeja de la máquina. Una vieja máquina, en este caso ya en desuso, de expender cigarros. También ellos fueron misteriosa moneda de cambio, como lo recuerdan casi todo el cine del siglo XX, buena parte de la literatura universal y célebres tangos que no desaparecieron de la memoria urbana.

#4

Pigliescas

Creo que conocí a Ricardo Piglia en mi segundo viaje a Buenos Aires, en 1981. Fue a través de Enrique Pezzoni. Ya había leído Nombre falso. Leí Respiración artificial tan pronto salió y me fascinó de inmediato, tanto que unos años después lo traduje al inglés. Nos hicimos amigos en seguida. Vino a Nueva Orleans a dar una conferencia y fue en ese momento que Julio Jaimes nos sacó una linda foto en la entrada a la casa donde Faulkner escribió Soldiers' Pay.

Daniel Balderston

Pigliescas

Recuerdo que en 1968 Ricardo Piglia publicó La invasión en la editorial Jorge Álvarez y que en ese mismo año salía en la misma editorial mi novela Nanina, Sumbosa de Aníbal Ford y Los parientes de Ricardo Frete.

Los cuatro libros merecieron una nota en la revista Primera plana escrita por Rodolfo Walsh.

A Frete solo lo vi algunas veces, con Aníbal Ford no me frecuentaba y con Ricardo Piglia nos encontrábamos de vez en cuando. Me consta que soportó algunos de mis monólogos y que despertó en mí el interés por la historia y las obras que constituyen la literatura argentina. Admiré de entrada su erudición y escribí una nota que nunca publiqué y que a veces aparece entre mis papeles sobre los relatos de La invasión. Durante algunos años anduvimos por lugares separados y nos encontramos en la década del 80 y desde entonces nos frecuentamos con cierta regularidad.

Le debo mi retorno a la literatura, después de algunas décadas sumergido en el psicoanálisis y sus consecuencias. Le debo muchas horas de la alegría que provoca la amistad; siempre recuerdo cuando lo visité en Princeton y compartimos alguna mesa con Eduardo Subirats y algunos otros.

De más está decir que admiro su literatura y la lucidez de sus ensayos.

Germán García

Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)

Por Ricardo Piglia

Pensar desde los suburbios ha sido siempre un desafío. No solo porque las periferias sean consideradas con menoscabo respecto a una universalidad civilizatoria a conquistar, sino porque es necesario también eludir la tentación de restringirlas a una identidad cerrada sobre sí misma, portadora de una verdad sustancial y autosuficiente. Lejos de esos tópicos, Ricardo Piglia proclama el margen como condición y punto de perspectiva en cuyos pliegues se desliza la creación de un estilo; un modo de concebir y enunciar la literatura. Y si de interrogar la singularidad de las letras argentinas se trata, Piglia encuentra hilos conductores que recorren las diferentes épocas históricas: en primer lugar, la persistente cuestión del intelectual y su relación con el mundo popular, que va de la paranoia al destino sacrificial; por otro lado su vínculo con las ficciones de los relatos oficiales y, finalmente, la relación con la lógica mercantil y mediática del capitalismo globalizado.

La figura de Rodolfo Walsh es para el autor la que reúne estos conflictos del modo más original y problemático. Pues allí hay una experiencia ligada a la búsqueda de la verdad, el desciframiento y la elaboración de una lengua para que el otro hable y pueda expresar esa amplia franja de la experiencia social que se encuentra como punto ciego de la discursividad dominante.

El título de esta charla viene, por supuesto, de un libro del escritor italiano Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, una serie de conferencias que Calvino preparó en 1985 y que, como sabemos, no llegó a leer.

Calvino se planteaba un interrogante: ¿Qué va a pasar con la literatura en el futuro? Y partía de una certeza: mi fe en el porvenir de la literatura, señalaba Calvino, consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura con sus medios específicos puede brindar.

Entonces, enumeraba algunos valores o algunas cualidades propias de la literatura que sería deseable que persistieran. Para hacer posible una mejor percepción de la realidad, una mejor experiencia con el lenguaje. Y para Calvino esos puntos de partida eran la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad; en realidad las seis previstas, quedaron reducidas a cinco propuestas, que son las que se encontraron escritas.

Y yo he pensado entonces (para conversar con ustedes) partir de esa cuestión que plantea Calvino y preguntarme cómo podríamos nosotros considerar ese problema desde Hispanoamérica, desde la Argentina, desde Buenos Aires, desde un suburbio del mundo. Cómo veríamos nosotros este problema del futuro de la literatura y de su función. No como lo ve alguien en un país central con una gran tradición cultural. Cómo vería ese problema un escritor argentino, cómo podríamos imaginar los valores que pueden persistir. ¿Qué tipo de uso podríamos hacer de esta problemática? ¿Cómo nos plantearíamos ese problema nosotros, hoy? El país de Sarmiento, de Borges, de Sara Gallardo, de Manuel Puig. ¿Qué tradición persistirá, a pesar de todo?

Y arriesgarse a imaginar qué valores podrán preservar es ya, de hecho, un ejercicio de imaginación literaria, una ficción especulativa, una suerte de versión utópica de “Pierre Menard, autor del Quijote.” No tanto cómo rescribiríamos literalmente una obra maestra del pasado, sino como rescribiríamos imaginariamente la obra maestra futura.

O para decirlo a la manera de Macedonio Fernández, cómo describiríamos las posibilidades de una literatura futura, de una literatura potencial. Y si nos disponemos a imaginar las condiciones de la literatura en el porvenir de esa manera, quizás también podemos imaginar la sociedad del porvenir. Porque tal vez sea posible imaginar primero una literatura y luego inferir la realidad que le corresponde, la realidad que esa literatura postula e imagina.

Nos planteamos entonces ese problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo. Y este mirar al sesgo nos da una percepción, quizás, diferente, específica. Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro. Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal. Qué óptica tendríamos nosotros para plantear este problema, cuáles podrían ser esos valores propios de la literatura que van a persistir en el futuro.

Hay por otro lado en esta idea de propuestas la noción implícita de comienzo, no sólo de final, los finales de la historia, el fin de los grandes relatos, el mundo post, como se dice, sino de algo que empieza, que se abre paso y anuncia el porvenir. Propuestas entonces como consignas, puntos de partida de un debate futuro o, si lo prefieren, de un debate sobre el futuro, emprendido desde un lugar remoto.

El primer efecto de estar en el margen es que las *Seis propuestas* de Calvino se reducen, digamos, a tres. Microsocopía de las tradiciones, reducción. (Borges no ha enseñado mucho sobre eso). De las seis nosotros nos quedamos solamente con tres, sufrimos un proceso de reducción cuando hacemos el traslado. He querido imaginar entonces tres propuestas y cinco dificultades. Y las cinco dificultades remiten a otro texto programático, digamos, irónicamente programático y político, que yo quiero recordar aquí. Me refiero al ensayo del escritor alemán Bertolt Brecht que se llama “Cinco dificultades para escribir la verdad”. Entonces, lo que yo quería discutir hoy con ustedes es esta idea de las tres propuestas y las cinco dificultades.

Para empezar a plantearnos la cuestión de cuáles serían esas propuestas y por dónde empezar, me gustaría comenzar con un relato de Rodolfo Walsh e incluso con su figura, que para muchos de nosotros funciona como una síntesis de lo que sería la tradición de la política hoy en la literatura argentina: por un lado un gran escritor y al mismo tiempo alguien que como muchos otros en nuestra historia llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual.

Comenzó escribiendo cuentos policiales a la Borges y escribió uno de los grandes textos de literatura documental de Hispanoamérica: *Operación masacre*; paralelamente escribió una extraordinaria serie de relatos cortos, y por fin, desde la resistencia clandestina a la dictadura militar, escribió y distribuyó el 24 de marzo de 1977 ese texto único que se llama “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, que es una diatriba

concisa y lúcida. Fue asesinado al día siguiente en una emboscada que le tendió un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada. Su casa fue allanada y sus manuscritos fueron secuestrados y destruidos por la dictadura.

Y, entonces, me pareció que sería productivo analizar algunas de las prácticas y de las experiencias de Walsh para ver si podemos inferir algunos de estos puntos de discusión sobre el futuro de la literatura y también sobre las relaciones entre política y literatura. Quisiera, para empezar, partir de un relato de Walsh, muy conocido, un relato sobre Eva Perón que se titula “Esa mujer”, escrito en 1963. Tomaré ese relato por un dato circunstancial que no es importante en sí mismo, pero es significativo, creo, de un estado del debate sobre nuestra literatura. Este relato, en una encuesta que se ha hecho hace poco en Buenos Aires entre un grupo amplio de escritores y de críticos, ha sido elegido el mejor relato de la historia de la literatura argentina. Por encima de cuentos de Borges, de Cortázar, de Horacio Quiroga, de Silvina Ocampo.

Nosotros no tenemos mucha confianza en ese tipo de elección democrática respecto a los valores de la literatura, la literatura tiene una lógica que no siempre es la lógica del consenso, no necesariamente cuando se vota y se elige algo, quiere decir que eso pueda ser considerado mejor. Pero, de todas maneras, me parece importante el sentido simbólico que tiene el hecho de que se haya elegido ese cuento de Walsh. Me parece que es un dato de lo que está pasando hoy en nuestra literatura. No importa si hay cuentos mejores o no, si es arbitrario ese sistema. Me parece que se

condensa un elemento importante, cierto registro mínimo de cómo se está leyendo la literatura argentina en este momento. Porque quizás hubiera sido imposible imaginar hace un tiempo que ese cuento de Walsh hubiera sido elegido como el mejor.

Hay entonces un consenso, un cierto sentido común general, sobre los valores literarios de la obra de Walsh. Quizá podamos partir de ahí. Preguntarnos en qué consistiría ese valor que condensa, digamos, la mejor tradición de nuestra literatura y convierte a ese relato en una sinécdoque de nuestra literatura, en una condensación extrema. Y ver si existe ahí la posibilidad de inferir algún signo del estado de la literatura en el porvenir o al menos inferir una de estas propuestas futuras.

El cuento “Esa mujer” narra la historia de alguien que está buscando el cadáver de Eva Perón, que está tratando de averiguar dónde está el cadáver de Eva Perón, y habla con un militar que ha formado parte de los servicios de inteligencia del Estado. Y la investigación de este intelectual, el narrador, un periodista que está ahí negociando, enfrentando a esta figura que concentra el mundo del poder, tratando de ver si puede descifrar el secreto que le permita llegar al cuerpo de Eva Perón, con todo lo que supone encontrar ese cuerpo, encontrar a esa mujer que encarna toda una tradición popular, porque, digamos, encontrar ese cadáver tiene un sentido que excede el acontecimiento mismo, esa búsqueda entonces, es el motor de la historia.

Y el primer signo de la poética de Walsh es que Eva Perón no está nunca nombrada explícitamente en el relato. Está aludida. Por supuesto, todos sabemos que se habla de ella, pero aquí

Walsh practica el arte de la elipsis, el arte del iceberg *a la* Hemingway. Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, hay un trabajo entonces muy sutil con la alusión y con el sobrentendido que puede servirnos, quizás, para inferir algunos de estos procedimientos literarios (y no sólo literarios) que podrían persistir en el futuro. Esa elipsis implica, claro, un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho. La eficacia estilística de Walsh avanza en esa dirección: aludir, condensar, decir lo máximo con la menor cantidad de palabras.

Por otro lado, la posición de este letrado, de este intelectual que en el relato de Walsh se enfrenta con un enigma de la historia, la podríamos asimilar con la situación narrativa básica del que para muchos ha sido el relato fundador de la literatura argentina, “El matadero”, el texto de Echeverría (escrito en 1838) que, como ustedes recuerdan, es también la historia de un letrado que se confronta con el Otro puro, encuentra a los bárbaros, a las masas salvajes del rosismo.

Esta confrontación, que ha sido contada con matices y vaivenes a lo largo de la literatura argentina (Borges, por supuesto ha contado su versión de este choque en “La fiesta del monstruo”, y Cortázar lo ha narrado en “Las puertas del cielo”), encuentra un punto de viraje en “Esa mujer”. Hay continuidad entre “El matadero” y “Esa mujer” pero hay también una inversión. Antes que nada la continuidad de cierta problemática: es el intelectual puesto en relación con el mundo popular. Podríamos decir que “El matadero” postula una posición paranoica respecto a lo que viene de

ahí, porque lo que viene de ahí es la violación, la humillación y la muerte. Es la tensión entre civilización y barbarie; este unitario vestido como un europeo que llega al matadero en el sur, por la zona de Barracas, y es atrapado por los mazorqueros, narra bien lo que sería la percepción alucinada y sombría que un intelectual como Echeverría tiene del mundo popular. Cómo ve él esa tensión entre el intelectual y las masas. De qué manera está percibiendo esa relación entre el letrado y el otro. Es una amenaza, un peligro, una trampa salvaje. Uno puede encontrar eso también en Sarmiento, naturalmente. Podríamos decir que hay una gran tradición en la literatura argentina que percibe una relación de enfrentamiento y de terror extremo.

Y, sin embargo, yo creo que el gran mérito de Echeverría es que supo captar la voz del otro, el habla popular ligada a la amenaza y al peligro. Estaba por supuesto tratando de denunciar ese universo bajo, de pura barbarie, enfrentado con el refinamiento y con la educación del héroe. Pero el lenguaje que recrea al intelectual unitario es un lenguaje alto, literario, retórico, que ha envejecido muchísimo. Mientras que el lenguaje que se usa para representar al otro, al monstruo, es un lenguaje muy vivo, que persiste y abre una gran tradición de representación de la voz y de la oralidad. (De hecho es la primera vez que en la literatura argentina aparece el voseo). Habría entonces una verdad implícita en el uso y la representación del lenguaje que iría más allá de las decisiones políticas del escritor y de los contenidos directos de la historia que se narra. Un efecto de la representación que le abre paso a la voz popular y fija su tono y su dicción.

Entonces, se podría pensar que esta tensión entre el mundo del letrado –el mundo del intelectual– y el mundo popular –el mundo del otro– visto en principio de un modo paranoico pero también con fidelidad a ciertos usos de la lengua, está en el origen de nuestra literatura, y que el relato de Walsh redefine esa relación. Podríamos decir que, para Walsh, Eva Perón, que condensaría ese universo popular, la tradición popular del peronismo lógicamente, aparece primero como un secreto, como un enigma que se trata de develar, pero también como un lugar de llegada. “Si yo encontrara a esa mujer ya no me sentiría sólo”, se dice en el relato. Ir al otro lado, cruzar la frontera ya no es encontrar un mundo de terror, sino que ir al otro lado permite encontrar en ese mundo popular, quizás, un universo de compañeros, de aliados.

Y, en un sentido, podríamos decir que este relato de Walsh, escrito en una época muy anterior a las decisiones políticas de Walsh, podría ser leído casi como una alegoría que anticipa la fascinación por el peronismo. El sentido múltiple cifrado en el cuerpo perdido de Eva Perón anticipa, quiero decir, las decisiones políticas de Walsh, su incorporación a Montoneros, su conversión al peronismo.

Este relato condensa esa tensión y dice entonces algo más que lo que dice literalmente. El intelectual, el letrado, no solamente siente el mundo bárbaro y popular como adverso y antagónico, sino también como un destino, como un lugar de fuga, como un punto de llegada. Y en el relato todo se condensa en la búsqueda ciega del cadáver ausente de Eva Perón.

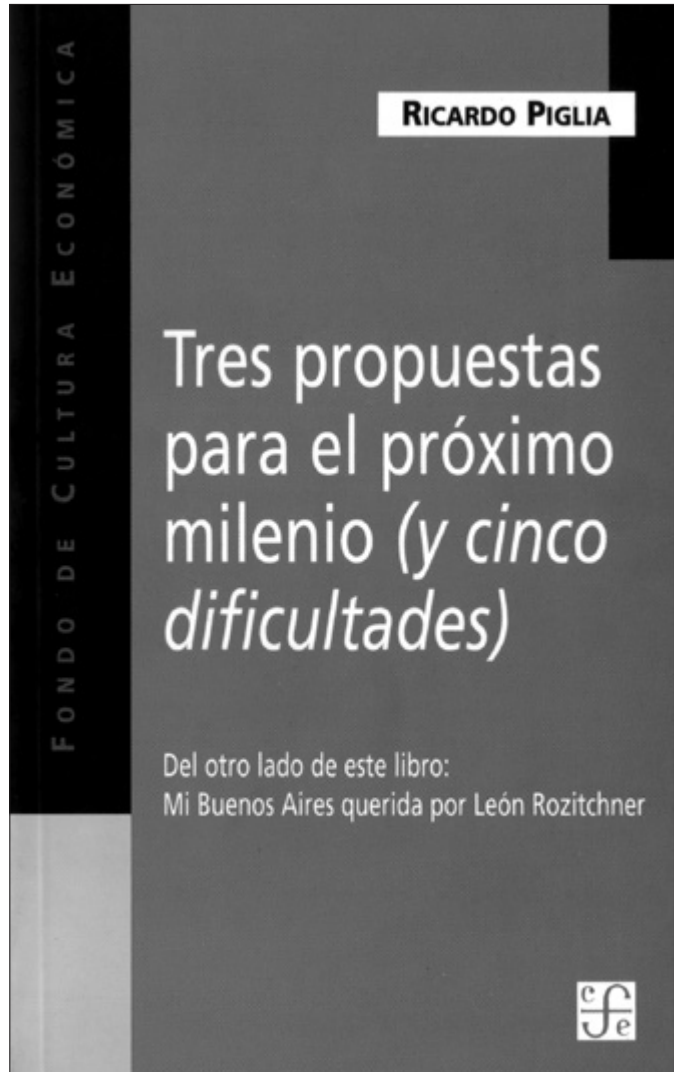
Pero al mismo tiempo existe lo que yo llamaría un primer desplazamiento.

De hecho, podríamos decir que el otro elemento importante del cuento de Walsh es la tensión entre el intelectual y el Estado. Por un lado estaría la relación entre el intelectual y las masas populares condensadas casi alegóricamente en los restos perdidos de Evita, y por otro esa tensión –un diálogo que es casi una parábola– con el ex oficial de inteligencia que conoce el secreto y sabe dónde está esa mujer. La posición de desciframiento y de investigación que tiene el que narra la historia, el periodista –en el que se dibujan ciertos rasgos autobiográficos del propio Walsh– que busca captar los secretos y las manipulaciones del poder.

Podríamos decir que aquí se define un lugar para el escritor: establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada. Una verdad que en este caso está enterrada en un cuerpo escondido, un cuerpo histórico digamos, emblemático, que ha sido mancillado y sustraído.

Y quizás ese movimiento entre el escritor que busca descubrir una verdad borrada y el Estado que esconde y entierra podría ser un primer signo, un destello apenas, de las relaciones futuras entre política y literatura.

A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre la literatura –entre novela, escritura ficcional– y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice.



Voy a leer una cita del poeta francés Paul Valéry, referida a estas cuestiones: “Una sociedad asciende desde la brutalidad hasta el orden. Como la barbarie es la era del hecho, es necesario que la era del orden sea el imperio de las ficciones pues no hay poder capaz de fundar el orden por la sola represión de los cuerpos por los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias.” El Estado no puede funcionar sólo por la pura coerción, necesita lo que Valéry llama fuerzas ficticias. Necesita construir consenso, necesita construir

historias, hacer creer cierta versión de los hechos. Me parece que ahí hay un campo de investigación importante en las relaciones entre política y literatura, y que quizás la literatura nos ayude a entender el funcionamiento de esas ficciones.

No se trata solamente del contenido de esas ficciones, no se trata solamente del material que elabora, sino de la forma que tienen esos relatos del Estado. Y para percibir la forma que tienen, quizás la literatura nos dé los instrumentos y los modos de captar la forma en que se construyen y actúan las narraciones que vienen del poder.

La idea, entonces, es que el Estado también construye ficciones: el Estado narra, y el Estado argentino es también la historia de esas historias. No sólo la historia de la violencia sobre los cuerpos, sino también la historia de las historias que se cuentan para ocultar esa violencia sobre los cuerpos. En este sentido, en un punto a veces imagino que hay una tensión entre la novela argentina (la novela de Roberto Arlt, de Antonio Di Benedetto, de Libertad Demitrópulos) que construye historias antagónicas, contradictorias, en tensión, con ese sistema de construcción de historias generado desde el Estado.

En algún momento he tratado de pensar cuáles serían algunas de esas historias. He tratado de definir algunas de esas ficciones. He pensado, por ejemplo, que en la época de la dictadura militar una de las historias que se construía era un relato que podemos llamar quirúrgico, un relato que trabajaba sobre los cuerpos. Los militares manejaban una metáfora médica para definir su función. Ocultaban todo lo que estaba sucediendo, obviamente, pero, al mismo tiempo, lo decían, enmascarado, con un relato sobre la

cura y la enfermedad. Hablaban de la Argentina como un cuerpo enfermo, que tenía un tumor, una suerte de cáncer que proliferaba, que era la subversión, y la función de los militares era operar, ellos funcionaban de un modo aséptico, como médicos, más allá del bien y del mal, obedeciendo a las necesidades de la ciencia que exige desgarrar y mutilar para salvar. Definían la represión con una metafórica narrativa, asociada con la ciencia, con el ascetismo de la ciencia, pero a la vez aludían a la sala de operaciones, con cuerpos desnudos, cuerpos ensangrentados, mutilados. Todo lo que estaba en secreto aparecía, en ese relato, desplazado, dicho de otra manera. Había ahí, como en todo relato, dos historias, una intriga doble, por un lado el intento de hacer creer que la Argentina era una sociedad enferma y que los militares venían desde afuera, eran los técnicos que estaban allí para curar, y por otro lado la idea de que era necesaria una operación dolorosa, sin anestesia. Era necesario operar *sin anestesia*, como decía el general Videla. Es necesario operar hasta el hueso, decía. Y ese discurso era propuesto como una suerte de versión ficcional que el Estado enunciaba, porque decía la verdad de lo que estaban haciendo, pero de un modo a la vez encubierto y alegórico.

Éste sería un pequeñísimo ejemplo de esto que yo llamaba la ficción del Estado. Es el mecanismo formal de construcción de estas historias lo que me importa marcar aquí. Es un mecanismo que se encarna siempre en una figura personalizada que condensa la trama social. (En principio podríamos decir que hay un procedimiento pronominal, un movimiento que va de ellos —“el tumor”—

a nosotros –el cuerpo social–, y a un yo –que enuncia la cura–). El relato estatal constituye una interpretación de los hechos, es decir, un sistema de motivación y de causalidad, una forma cerrada de explicar una red social compleja y contradictoria. Son soluciones compensatorias, historias con moraleja, narraciones didácticas y también historias de terror.

Al mismo tiempo, podríamos decir que hay una serie de contra-relatos estatales, historia de resistencia y oposición. Hay versiones que resisten estas versiones. Quiero decir que a estos relatos del Estado se les contraponen otros relatos que circulan en la sociedad. Un contra-rumor, diría yo, de pequeñas historias, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercambian y circulan. A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. La literatura trabaja lo social como algo ya narrado. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social, y también el que la imagina y la escribe.

Podríamos poner como ejemplo una *nouvelle* de Walsh, “Cartas”, publicada en su libro *Un kilo de oro*. Si leen ese texto verán la trama compleja de pequeñas historias que circulan, de voces que se alternan, de versiones, un caleidoscopio que reproduce los relatos y los dichos de un pueblo de la provincia de Buenos Aires durante los años 30. O si releen las novelas de Manuel Puig verán que están hechas de esa materia social y oirán esas voces y verán circular esas historias.

Para poner un solo ejemplo de estos relatos anónimos, quisiera recordar una de estas ficciones antiestatales,

que circuló en la época de la dictadura militar, hacia 1978, 1979, la época del conflicto con Chile, cuando la guerra iba a ser una de las salidas políticas que los militares estaban buscando. Como después las Malvinas fueron el intento de encontrar una salida, un intento de construir consenso político a través de la guerra, que es el único modo que tienen los militares de imaginar un apoyo civil.

En ese momento, cuando toda la experiencia de la represión estaba presente y al mismo tiempo estaba esta idea de ir a buscar al sur un conflicto para provocar una guerra, en la ciudad empezó a circular una historia, un relato anónimo, popular, que se contaba y del que había versiones múltiples. Se decía que alguien conocía a alguien que en una estación de tren del suburbio, desierta, a la madrugada, había visto pasar un tren con féretros que iba hacia el sur. Un tren de carga que alguien había visto pasar lento, fantasmal, cargado de ataúdes vacíos, que iba hacia el sur, en el silencio de la noche. Una imagen muy fuerte, una historia que condensaba toda una época. Esos féretros vacíos remitían a los desaparecidos, a los cuerpos sin sepultura. Y al mismo tiempo era un relato que anticipaba la guerra de las Malvinas. Porque, sin duda, esos féretros, esos ataúdes en ese tren imaginario iban hacia las Malvinas, iban hacia donde los soldados iban a morir y donde iban a tener que ser enterrados.

En esa pequeña historia perdida se sintetiza con claridad el modo en que se generan relatos alternativos, versiones anónimas que condensan de un modo extraordinario un sentido múltiple. El relato condensa, sugiere y fija en una imagen un sentido múltiple y abierto.

En literatura hay una diferencia muy importante entre mostrar y decir. Ese relato no dice nada directamente, pero hace ver, da a entender, por eso persiste en la memoria como una visión y es inolvidable. Esa imagen, de un tren interminable que pasa a la madrugada por una estación vacía, y el hecho de que alguien esté ahí y vea y pueda contar, dice muy bien lo que fue la experiencia de vivir en la Argentina en la época de la dictadura. Porque no sólo está el tren que cruza en esa historia, sino que también está el testigo que le cuenta a alguien lo que ha visto.

Siempre habrá un testigo que ha visto y va a contar, alguien que sobrevive para no dejar que la historia se borre. Eso dice el contra-relato político. La voz de Kafka.

En un punto, entonces, esa tensión entre lo que sería el relato del Estado y el relato popular, las versiones que

circulan, que son antagónicas, está también cerca de lo que Walsh ha tratado siempre de narrar. Porque, en un sentido, Walsh ha buscado por un lado, descubrir la verdad que el Estado manipula, y, a la vez, escuchar el relato popular, las versiones alternativas que circulan y se contraponen.

Operación masacre (escrito en 1957) es un texto definitivo en este sentido. Por un lado, otra vez, el intelectual, el letrado, enfrenta al Estado, hace ver que el Estado está construyendo un relato falso de los hechos. Y para construir esa contra-realidad, registra las versiones antagónicas, sale a buscar la verdad en otras versiones, en otras voces. Se trata de hacer ver cómo ese relato estatal oculta, manipula, falsifica, y hacer aparecer entonces la verdad en la versión del testigo que ha visto y ha sobrevivido. Si ustedes leen *Operación masacre* verán que va de una

Manuscritos del
diario personal de
Ricardo Piglia.



voz a otra, de un relato a otro, y que esa historia es paralela a la desarticulación del relato estatal. Esos obreros peronistas de la resistencia que han vivido esa experiencia brutal, y le dan al escritor fragmentos de la realidad, son los testigos que en la noche han visto de frente el horror de la historia. El narrador es el que sabe transcribir esas voces. En *Quién mató a Rosendo* hay momentos extraordinarios en esa representación del decir. Esa voz que se oye tiene el tono de la voz popular. Es la oralidad que define un uso del lenguaje, una manera de frasear.

Walsh, básicamente, escucha al otro. Sabe oír esa voz popular, ese relato que viene de ahí, y sobre ese relato trata de acercarse a la verdad. Va de un relato al otro, podría decirse. De un testigo al otro. La verdad está en el relato y ese relato es parcial, modifica, transforma, altera, a veces deforma los hechos. Hay que construir una red de historias alternativas para reconstruir la trama perdida.

Por un lado, oír y transmitir el relato popular, y al mismo tiempo desmontar y desarmar el relato encubridor, la ficción del Estado. Ese doble movimiento es básico y Walsh es un notable artífice de ese trabajo con las dos historias: la contra-ficción estatal y la voz del testigo, del que ha sobrevivido para narrar. Los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan. Ese sería el resumen: desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo.

Me parece que ahí se juega para Walsh la tensión entre ficción y realidad, la tensión entre novela y periodismo, entre novela y relato de no-ficción. La verdad se juega ahí, en esa tensión. “La ciencia usa la expresión verdadero-falso pero no la tematiza”, escribía

Tarski. Podríamos decir, la escritura de ficción tematiza la distinción verdadero-falso, contraponen versiones antagónicas y las enfrenta. El género policial, con el que Walsh mantuvo una relación continua, es un ejemplo de un tipo de relato que tematiza el estatuto y las condiciones de la verdad. Y en ese sentido “Esa mujer” es un relato policial, narra la tensión entre verdades que circulan y se oponen y versiones que se modifican, y tematiza esas relaciones y trabaja con la ambigüedad y la incertidumbre.

Pero a la vez en Walsh el relato de no-ficción avanza hacia la verdad y la reconstruye desde una posición política bien definida. Esa reconstrucción supone una posición nítida en el plano social, supone una concepción clara de las relaciones entre verdad y lucha social. En este sentido los libros de no-ficción de Walsh se distancian de la versión más neutra del género tal como se practica en los Estados Unidos a partir de Capote, Mailer y lo que se ha llamado el “nuevo periodismo”.

En Walsh obviamente el acceso a la verdad está trabado por la lucha política, por la desigualdad social, por las relaciones de poder y por la estrategia del Estado. Una noción de verdad que escapa a la evidencia inmediata, que supone, primero, desmontar las construcciones del poder y sus fuerzas ficticias y, por otro lado, rescatar las verdades fragmentarias, las alegorías y los relatos sociales.

Esta verdad social es algo que se tematiza y se busca, que se ha perdido, por lo cual se lucha, se construye y se registra. La verdad es un relato que otro cuenta. Un relato parcial, fragmentario, incierto, falso también, que debe ser ajustado con otras versiones y otras historias.

Me parece que esta noción de la verdad como horizonte político y objeto de lucha podría ser nuestra primera propuesta para el próximo milenio. Existe una verdad de la historia y esa verdad no es directa, no es algo dado, surge de la lucha y de la confrontación y de las relaciones de poder.

II

La segunda propuesta está ligada a la noción de límite, es decir, a la imposibilidad de expresar directamente esa verdad que se ha entrevisto en el sonido metálico de un tren que cruza en la noche. ¿Qué puede decir el testigo? ¿Cómo puede decir el que ha visto la verdad de los hechos? ¿No es ésa una de las grandes preguntas de nuestro tiempo? (El desafío de Anna Ajmátova: el poeta debe decir lo que se puede decir).

Tal vez el hecho de escribir desde la Argentina nos ha enfrentado a muchos de nosotros (y a Walsh en primer lugar) con esa pregunta o, mejor, a los límites de la literatura, y nos ha permitido reflexionar sobre esos límites.

La experiencia del horror puro de la represión clandestina, una experiencia que a menudo parece estar más allá de las palabras, quizás define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y, por tanto, nuestra relación con el futuro y el sentido.

Hay un punto extremo, un lugar –digamos– al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual están el desierto infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él?

Muchos escritores del siglo XX han enfrentado esta cuestión: Primo Levi, Osip Mandelstam, Paul Celan, sólo para nombrar a los mejores. La experiencia de los campos de concentración, la experiencia del Gulag, la experiencia del genocidio. La literatura muestra que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles, de transmitir, y suponen una relación nueva con los límites del lenguaje.

Quisiera poner otra vez el ejemplo de Walsh, analizar el modo que tiene un gran escritor de contar una experiencia extrema y transmitir un acontecimiento imposible. Quisiera recordar el modo en que Walsh cuenta la muerte de su hija y escribe lo que se conoce como la “Carta a Vicky”, es decir, la carta a María Victoria Walsh, escrita en 1976, en plena dictadura militar.

Luego de reconstruir el momento preciso en que por radio se entera de la muerte, y el gesto que acompaña esa revelación (“Escuché tu nombre mal pronunciado, y tardé un segundo en asimilarlo. Maquinalmente empecé a santiguarme como cuando era chico”), escribe: “Anoche tuve una pesadilla torrencial en la que había una columna de fuego, poderosa, pero contenida en sus límites que brotaba de alguna profundidad”. Una pesadilla casi sin contenido, condensada en una atroz imagen abstracta.

Y después escribe: “Hoy en el tren un hombre decía: ‘Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año’”. Y concluye Walsh: “Hablaban por él pero también por mí”. Me parece que ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que habla de su dolor, un desconocido en un tren, un desconocido que está ahí, que dice “Sufro, quisiera despertarme dentro de un año”, ese

desplazamiento, casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, es una metáfora del modo en que se muestra y se hace ver la experiencia del límite, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio, directo y muy conmovedor.

Walsh realiza un pequeñísimo movimiento para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Un desplazamiento, entonces, y ahí está todo, el dolor, la compasión, una lección de estilo. Un movimiento pronominal, casi una forma narrativa de la hipálage, un intercambio que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir.

El mismo desplazamiento utiliza Walsh en la carta donde reconstruye las circunstancias en las que muere Vicky, “Carta a mis amigos” (escrita unos días después). Reconstruye la emboscada que sufre su hija en una casa del centro de la ciudad, el cerco, la resistencia, el combate, los militares que rodean la casa. Y para narrar lo que ha sucedido, otra vez le da la voz a otro. Dice: “Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un conscripto.” Y transcribe el relato del que estaba ahí sitiando el lugar: “El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba. Nos llamó la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía”. La risa está ahí, narrada por otro, la extrema juventud, el asombro, todo se condensa. La impersonalidad del relato y la admiración de sus propios enemigos, refuerzan el heroísmo de la escena. Los que van a matarla son los primeros que reconocen su valor,

según la mejor tradición de la épica. Al mismo tiempo el testigo certifica la verdad y permite que el que escribe vea la escena y pueda narrarla, como si fuera otro. Igual que en el caso del hombre en el tren, acá también hace un desplazamiento y le da la voz a otro que condensa lo que quiere decir, y entonces es el soldado el que cuenta. Ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido, ese desplazamiento, este cambio en la enunciación, funciona como un condensador de la experiencia.

Quizás ese soldado nunca existió, como quizás nunca existió ese hombre en el tren, no es eso lo que importa, sino la visión que se produce. Lo que importa es que están ahí para poder narrar la experiencia. Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir.

Es algo que el propio Walsh había hecho muchos años antes, cuando trataba de contar el modo en que él mismo había sido arrastrado por la historia. Ustedes recuerdan, en el prólogo de 1968 a la tercera edición de *Operación masacre* Walsh narra una escena inicial, narra digamos la escena original, el origen, una escena que condensa la entrada de la historia y de la política en su vida.

Walsh está en un bar de La Plata, un bar al que va siempre a hablar de literatura y a jugar al ajedrez y una noche de enero del 56 se oye un tiroteo, hay corridas, un grupo de peronistas y de militares rebeldes asalta al comando de la segunda división, es el comienzo de la fracasada revolución de Valle, que va a concluir en la represión clandestina

y en los fusilamientos de José León Suárez. Y esa noche Walsh sale del bar, corre por las calles arboladas y por fin se refugia en su casa, que está cerca del lugar de los enfrentamientos. Y entonces narra, “Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo Viva la patria, sino que dijo: No me dejen solo, hijos de puta”.

Una lección de historia. Otra vez un desplazamiento que condensa un sentido múltiple en una sola escena y en una voz. Este otro conscripto que está ahí aterrado, que está por morir, es el que sintetiza la verdad de la historia. Un desplazamiento hacia el otro, un movimiento ficcional, diría yo, hacia una escena que condensa y cristaliza una red múltiple de sentido. Así se transmite la experiencia, es algo que está mucho más allá de la simple información. Esa capacidad natural que tenía Walsh para fijar una escena en la que se oye y se concentra la experiencia pura. Un movimiento que es interno al relato, una elipsis podríamos decir, que desplaza hacia el otro la narración de la verdad.

Me parece que la segunda de las propuestas que estamos discutiendo podría ser esta idea de desplazamiento y de distancia, el estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizás, de otro modo no se puede decir. Un lugar de cruce, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir. Podríamos hablar de extrañamiento, de *ostranenie*, de efecto de distanciamiento. Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner a otro en

el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismo. Ese conscripto que vio morir a su hija y le cuenta cómo fue. Ese desconocido, ese hombre que ya es inolvidable, en el tren, que dice algo que encarna su propio dolor, el otro soldado, el que muere solo, insultando.

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una segunda propuesta. La propuesta que yo llamaría el desplazamiento, la distancia. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro.

III

En definitiva la literatura actúa sobre un estado del lenguaje. Quiero decir que para un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí. En definitiva, la crisis actual tiene en el lenguaje uno de sus escenarios centrales. O tal vez habría que decir que la crisis está sostenida por ciertos usos del lenguaje. En nuestra sociedad se ha impuesto una lengua técnica, demagógica, publicitaria (y son sinónimos) y todo lo que no está en esa jerga queda fuera de la razón y del entendimiento. Se ha establecido una norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de la inteligibilidad la reconstrucción de la memoria colectiva. En “The Reticence of Hitler’s Battle”, escrito en 1941, el crítico Kenneth Burke ya hacía ver

que la gramática del habla autoritaria conjuga los verbos en un presente despersonalizado que tiende a borrar el pasado y la historia. El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprensible y está fuera de su época. Hay un orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: los *mass media* repiten y modulan las versiones oficiales y las construcciones monopólicas de la realidad. Los que no hablan así están excluidos y ésa es la noción actual de consenso y de régimen democrático. Quizá el discurso dominante en este sentido sea el de la economía. La economía de mercado define un

diccionario y una sintaxis y actúa sobre las palabras; define un nuevo lenguaje sagrado y críptico, que necesita de los sacerdotes y los técnicos para descifrarlo, traducirlo y comentarlo. De este modo se impone una lengua mundial y un repertorio de metáforas que invaden la vida cotidiana.

Los economistas buscan controlar tanto la circulación de las palabras como el flujo del dinero. Habría que estudiar la relación entre los trascendidos, las medias palabras, las filtraciones, los desmentidos, las versiones, por un lado, y las fluctuaciones de los valores en el mercado y en la bolsa, por el otro. Hay una relación muy fuerte entre lenguaje y economía. En ese contexto escribimos, y, por tanto, la literatura lo que hace (en realidad lo

Ricardo Piglia en la Puerta de la casa de William Faulkner, c. 1984.

Archivo Ricardo Piglia



que ha hecho siempre) es descontextualizar, borrar la presencia persistente de ese presente y construir una contra-realidad. Cada vez más, los mejores libros actuales (los libros de Roberto Raschella, de Rosa Chacel, de Clarice Lispector o de Juan Gelman) parecen escritos en una lengua privada. Paradójicamente, la lengua privada de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social.

Quiero decir que la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la lógica de la *Realpolitik*. La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje.

Los escritores han llamado siempre la atención sobre las relaciones entre las palabras y el control social. En su explosivo ensayo "Politics and the English Language", de 1947, George Orwell analizaba la presencia de la política en las formas de la comunicación verbal: se había impuesto la lengua instrumental de los funcionarios policiales y de los tecnócratas, el lenguaje se había convertido en un territorio ocupado. Los que resisten hablan entre sí en una lengua perdida. En el trabajo de Orwell, se ven condensadas muchas de las operaciones que definen hoy el universo del poder. Pasolini por su lado ha percibido de un modo extraordinario este problema en sus análisis de los efectos del neocapitalismo en la lengua italiana. Juan Goytisolo ha escrito palabras luminosas sobre las tradiciones lingüísticas que se entrecruzan y persisten en medio de las ciudades perdidas. No me parece nada raro entonces que el mayor crítico de la política actual (uno de los pocos

intelectuales realmente críticos en la política actual) sea Chomsky: un lingüista es por supuesto el que mejor percibe el escenario verbal de la tergiversación, la inversión, el cambio de sentido, la manipulación y la construcción de la realidad que definen el mundo moderno.

Tal vez los estudios literarios, la práctica discreta y casi invisible de la enseñanza de la lengua y de la lectura de textos pueda servir de alternativa y de espacio de confrontación en medio de esta selva oscura. Un claro en el bosque. Hay una escisión entre la lengua pública, la lengua de los políticos en primer lugar, y los otros usos del lenguaje que se extravían y destellan, como voces lejanas, en la superficie social. Se tiende a imponer un estilo medio –que funciona como un registro de legitimidad y de comprensión– que es manejado por todos los que hablan en público. La literatura está enfrentada directamente con esos usos oficiales de la palabra, y por supuesto su lugar y su función en la sociedad son cada vez más invisibles y restringidos. Cualquier palabra crítica sufre las consecuencias de esa tensión, se le exige que reproduzca ese lenguaje cristalizado, con el argumento de que eso la haría accesible. De ahí viene la idea de lo que funciona como comprensible. O sea, es comprensible todo lo que repite aquello que todos comprenden, y aquello que todos comprenden es lo que reproduce el lenguaje que define lo real tal cual es. En momentos en que la lengua se ha vuelto opaca y homogénea, el trabajo detallado, mínimo, microscópico de la literatura es una respuesta vital: la práctica de Walsh, para volver a él, ha sido siempre una lucha contra los estereotipos y las formas cristalizadas

de la lengua social. En ese marco definió su estilo, un estilo ágil y conciso, muy eficaz, siempre directo, uno de los estilos más notables de la literatura actual. “Ser absolutamente diáfano” es la consigna que Walsh anota en su *Diario* como horizonte de su escritura.

La claridad sería entonces la otra propuesta para el futuro que quizás podemos inferir, como las anteriores, de esa experiencia con el lenguaje que es la literatura. La claridad como virtud. No porque las cosas sean simples, eso es la retórica del periodismo: hay que simplificar, la gente tiene que entender, todo tiene que ser sencillo. No se trata de eso, se trata de enfrentar una oscuridad deliberada, una jerga mundial. Una dificultad de comprensión de la verdad que podríamos llamar social, cierta retórica establecida que hace difícil la claridad. “A un hombre riguroso le resulta cada año más difícil decir cualquier cosa sin abrigar la sospecha de que miente o se equivoca”, escribía Walsh. Consciente de esa dificultad y de sus condiciones sociales, Walsh produjo un estilo único, flexible e

inimitable que circula por todos sus textos, y por ese estilo lo recordamos. Un estilo hecho con los matices del habla y la sintaxis oral, con gran capacidad de concentración y de concisión. Walsh fue capaz “de decir instantáneamente lo que quería decir en su forma óptima”, para decirlo con las palabras con las que definía la perfección del estilo.

El trabajo de Walsh con el lenguaje, su conciencia del estilo, nos acerca, y lo acerca, a las reflexiones de Brecht. En “Cinco dificultades para escribir la verdad”, Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y los resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla.

Ésas serían, entonces, las cinco dificultades y las tres propuestas que he postulado esta mañana como un modo de imaginar con ustedes las posibilidades de una literatura futura o las posibilidades futuras de la literatura.

JORNADAS

ARICÓ

INVENCION, TRADICION, HERENCIA

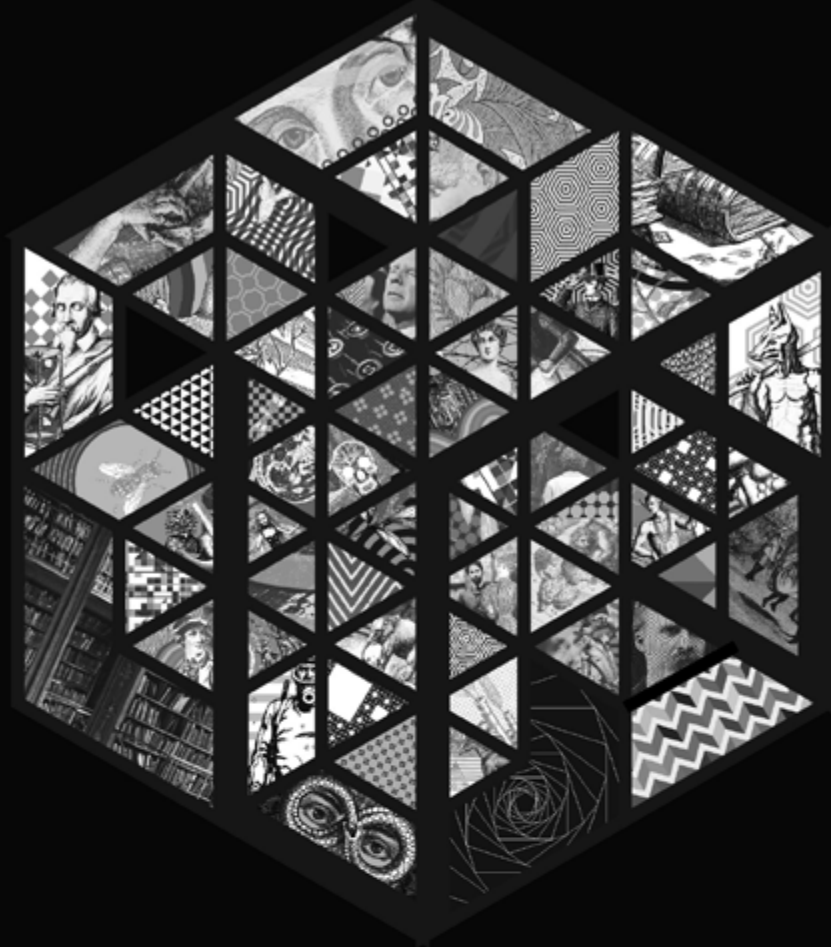
En el nombre de Pancho Aricó se cruzan la búsqueda de la actualización teórica y de la voluntad política. En su nombre se inscriben, también, los esfuerzos más amplios de fundación de un marxismo latinoamericano. Estas jornadas tienen el objetivo de reunir a algunos de esos lectores, para discutir distintos aspectos de sus obras.

Septiembre 2015



JORNADAS SOBRE MÚSICA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL
Investigación, producción, interpretación, bibliotecología y política cultural

OCTUBRE 2015



GALAXIA BORGES

MUSEO DE LA ETERNIDAD

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 2015

Como hay teatro dentro del teatro o ficción dentro de la ficción, el Museo del libro y de la lengua contiene su propio e invertido museo: el de la Eternidad o Galaxia Borges. En este museo se presentan las huellas de la empresa que algunos consideran fracasada y otros triunfante, de vencer al tiempo. Varios escritores imaginaron modos de la eternidad: Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Adolfo Bioy Casares, Ricardo Piglia.



museo del libro
y de la lengua

Pigliescas

En 1975 tomé un curso con Ricardo Piglia en un lugar llamado Cicso. Era sobre Borges y Arlt. Yo no estaba ahí por casualidad: un año antes, mientras terminaba la carrera de Letras en mi provincia, había leído una nota de Piglia en La Opinión. No creo que ese sea el texto con el que hoy él se sienta más identificado, pero a mí me bastó para saber que algún día querría estudiar algo con el autor de ese artículo. En los años siguientes los cursos siguieron, en grupos más chicos que circulaban por las casas de los participantes o los estudios de Ricardo, con frecuentes mudanzas porque en aquella época todo, hasta estudiar literatura, exigía sus precauciones.

Durante dos horas de cada sábado Piglia hablaba, a lo largo de un año o lo que el curso durara, de un solo libro o un solo autor argentino, fuera el Facundo, los Ranqueles o los cuentos de Horacio Quiroga (tomé muchos de esos cursos, todos los que pude). El traía todo escrito –citas del texto, teorías, análisis– en unos cuadernos negros de tapas de hule, y era notoria su minuciosidad: “¿quién habla en este pasaje del Martín Fierro?” podía llevar el tiempo de una clase. Unos cuentos de Lugones, meses.

Yo también tengo en alguna parte unos cuadernos, con espiral, donde sobreviven notas que tomaba. “¿Cómo entra lo social en la literatura?”, seguramente leería si los reencuentro. Las respuestas, probablemente deben estar más dispersas, pero podrían resumirse en “a través del lenguaje y de la ideología”. “La literatura es forma ideológica”, creo recordar que escribí en algún apunte. Eran las preguntas para hacer, muy apreciadas por los que, como yo, debían navegar entre una crítica literaria conservadora que trataba a los textos como productos inmateriales e inefables y una lectura marxista estancada y standard que hacía deducciones a partir de la clase social de los escritores o de lo que los personajes decían en los

textos. El aparato de lectura de Piglia usaba con fluidez elementos de Marx, del nuevo marxismo inglés, de la teoría de la ideología y del posestructuralismo, o al menos eso me parece ahora. No había en sus clases grandes floreos de teoría: sus recomendaciones bibliográficas mas bien enviaban a su canon de libros nacionales y a libros de historia, a veces ignotos, sin olvidar las citas de Joyce, Faulkner y otros padres de la novela modernista anglosajona.

La visión que conservo del carácter metódico y minucioso de los análisis de Piglia en los cursos contrasta con los productos de su crítica que más tarde vi publicados: dos líneas sobre Borges dentro de una novela; guiones de historieta para Echeverría, Viñas o Puig; un artículo sobre Borges y otro sobre Arlt en revistas culturales, y el resto deliberadamente diseminado en entrevistas en que —como se sabe— Piglia regula. Modos “desplazados” de la crítica, para decirlo con una palabra que él suele usar, pero que tienen el efecto de producir lecturas nuevas de cada obra.

También, mi percepción de un lector y profesor detallista contrasta con comentarios que oí o leí —de una profesora suspicaz, de un filósofo enfadado— que tienden a presentar a Piglia como alguien que se especializa en “presentar autores y obras con unas pocas pinceladas gruesas” propensas a deslumbrar, y “ubicar al ignorante dentro de la alta cultura”. Yo más bien veía en el evidente gusto de Piglia por la condensación la marca de un crítico que, por un lado, lee con las herramientas teóricas y culturales más sofisticadas y, por otro, publica sus conclusiones en circuitos no tradicionales y no universitarios.

Umberto Eco hizo notar que las afirmaciones aforísticas típicas de las obras de Oscar Wilde son muy persuasivas, pero que si se las invierte son igualmente convincentes. Podríamos intentar ese procedimiento con la afirmación de Emilio Renzi en *Respiración artificial* de que Borges es el último escritor argentino del siglo XIX; por mi parte, yo encuentro más satisfactoria la idea de que Borges es el primer escritor del siglo XX. Puede que la frase de Renzi-Piglia sea discutible, pero la zona que ilumina no lo es; antes de Piglia y sus exploraciones, la lectura de Borges en la Argentina estaba atrapada entre la devoción de unos por sus laberintos y su refinamiento europeo y la impugnación de otros —de izquierda y nacionalistas— por su presunta falta de argentinidad y carácter ahistórico. Piglia encontró en los textos borgeanos la posibilidad de leer un relato cifrado sobre una manera de ser argentino. Era sencillísimo y estaba ahí, como la carta robada, pero sin los cuadernitos de hule nadie podía verlo.

Isabel Stratta

Hacer del margen un lugar. Conversación entre León Rozitchner y Ricardo Piglia

Por Diego Sztulwark

La conversación es uno de los géneros más lejanos y conocidos. Desde las invocaciones literarias y filosóficas hasta el habla coloquial de las culturas populares, hay un vasto repertorio de diálogos que componen el gran acervo de nuestra memoria. Habitualmente, este intercambio obra como pliegue interno, explícito o velado del conocimiento. Escribimos, pensamos y actuamos en diálogo con algo o con alguien. Pero esta evidencia reconocida, conquista umbrales emancipatorios cuando logra despojarse de los grilletes que le impone su época: las lenguas saturadas por clichés, el mundo mediático de la opinión pública que supone un sujeto de enunciación premoldeado por las representaciones y los códigos herméticos con los que las distintas jergas (políticas, académicas, periodísticas, artísticas, etc.) bloquean el surgimiento de acontecimientos lingüísticos. Forjar una lengua con los restos del pasado y los dilemas del presente, es proyecto y condición para el pensar. Y solo se conquista cuando hay un fondo de amistad que está por debajo de la palabra pronunciada. Ricardo Piglia y León Rozitchner, han llevado adelante esta conversación inédita en 2009, en el contexto de la filmación de los videos “León Rozitchner. Es necesario ser arbitrario para hacer cualquier cosa”. El tono singular de esta deriva oratoria alcanza una potencia reflexiva tal que aún nos mantiene en el asombro.

Diego Sztulwark: Ya podemos comenzar...

León Rozitchner: ¿Vamos a tener que conversar enseguida?

Ricardo Piglia: No, quedémonos callados; es filosófico el silencio. Viste que hay un grupo de heideggerianos que joden con eso: si te quedas callado podes ir profundísimo... Pero después aparecen los ejemplos de los políticos que no se quedaban callados porque guardaran algo o meditaran, sino simplemente callaban porque eran giles, para que no se notara (risas).

DS: Hay un tipo de intervención política que hoy aparece de la mano de un cierto prestigio. Me refiero a intelectuales que han abonado el terreno de la crítica y hoy aparecen en las columnas del diario *La Nación* como objetivos observadores que, en cierto modo, reparten sentencias sobre el presente, lo que está bien y lo indebido...

RP: Tienen la estructura de los conversos, que es una estructura que está en la sociedad y los medios la consideran verídica: el tipo que ha estado en la izquierda, vuelve de la izquierda y habla para la derecha es considerado alguien que debe ser escuchado porque conoce el horror. Esa es la estructura del converso, ese es el lugar de la verdad que tiene en la sociedad. No es lo mismo que un tipo de derecha diga lo que dice alguien que viene de la izquierda; por eso tienen el lugar que se les asigna...

LR: Mientras hablabas pensaba en Murena que también quería entrar en *Sur*...

RP: La verdad que son ilusiones un poco módicas.

LR: Hoy estás corrosivo...

RP: Y, sí, sobre todo con mi generación. Es que, en fin, cada generación tiene sus transfugas.

DS: Hay muchos casos de experiencias que nacen como autónomas, especialmente en el mundo crítico y de las izquierdas, que terminan involucrándose, quizá por la exigencia de “comprometerse” políticamente, con posicionamientos, gobiernos o coyunturas que, en cierto modo, clausuran algo de lo que nació de manera más autónoma.

RP: Sobre todo lo que no está es la idea de eficacia de una oposición que no esté en la línea central. Eso es lo que cambió con la dictadura. Siempre en la Argentina hubo una alternativa a la cultura dominante; ahora no hay otra cultura que la cultura dominante que tiene dentro suyo lugares que ocupa gente que ha sido *under* o de izquierda.

LR: Están dentro del cerco...

RP: Y es muy difícil para nosotros, para cualquiera que hace algo acá, cómo negociar con eso...

DS: Cuando decís acá, ¿te referís a la Argentina?

RP: Bueno en Estados Unidos yo lo veía, aunque ahora no estoy tan al día. Estados Unidos empezó con esa política de cooptación, por ejemplo con las Panteras Negras que ahora están todos en la tele, y que es una política muy típica de la sociedad norteamericana. Acá no había esa tradición; había más bien una tradición de antagonismo, de alternativas. Y eso me parece que fue lo que constituyó la tradición nuestra. Eran estudiantes, revistas, bares, grupos, todos autónomos. El modo en

que se negocia y se conversa hoy con la cultura dominante es continuo. Los teatros alternativos, tienen mucha más fluida la relación con el San Martín. En la época nuestra ni se nos ocurría eso. En los 60 o 70 ni leíamos los textos literarios de los diarios, no nos parecía que tuviera ningún sentido.

DS: Los primeros números de la Revista *N* se parecían a una revista salida de la Facultad de Ciencias Sociales...

RP: Y muchas veces tiene artículos interesantes, que son los de los chicos que escriben algunas cosas, pero todo es igual.

LR: Cuando apareció *La opinión* con Timerman, también ocurrió algo similar: la parte de literatura parecía hecha por escritores que venían del campo de la crítica cultural...

RP: Yo creo que ahí empezó un poco el asunto.

LR: Claro, porque todo lo otro estaba a la derecha...

RP: ¿Con *Primera plana* y *La opinión*?

LR: Sí, ahí se da una experiencia de inclusión, ¿no?

RP: Todos los que hacían esas cosas, me acuerdo que Gelman dirigía el suplemento, venían de la izquierda y tenían que trabajar.

LR: Estaba Soriano, estaba Gelman, estaban todos.

RP: Bueno Walsh nunca entró.

LR: No, Walsh, no. Él se mantuvo distante.

RP: Nosotros hicimos *Los libros* con la intención muy clara y, que creo que dio muy buen resultado, de atacar el modo de hacer crítica de cultura en los medios... Y los empezamos a aterrorizar.

LR: En ese entonces éramos más tenidos en cuenta que ahora.

RP: Sí, nos parecía que no éramos nada, pero empezamos a escribir sobre lo que ellos escribían, no estaban acostumbrados, y a criticarlos duramente poniendo toda la teoría y todas las innovaciones en circulación; como afirmando que hay una manera de entender la cultura que no es la de estos tipos. ¿Y qué hicieron frente a esto? Empezaron a llevarse a los que escribían estas cosas a dirigir sus propios diarios.

LR: Como Tomás Eloy Martínez...

RP: O el Toto Schmucler, que termino dirigiendo la sección cultural de *Primera plana*...

DS: Tal vez pueda compararse, aunque el período es más breve, con el fenómeno que va de los 90 a la actualidad: gente que se quedó por fuera, porque no había dinero y practicaba teatro, o formas de militancia y de escritura un poquito más marginales, y con la abundancia de un ciclo expansivo de la economía primaria, de repente hay un excedente para financiar becas en la universidad, habiendo incluso instituciones de distinto tipo que están más o menos penetradas por gente amiga que quiere hacer cosas con una lógica más abierta. ¿Hay algún tipo de parecido en el modo de plantearse la inclusión o son términos completamente diferentes?

LR: No, porque en esa época no existían las becas ni nada que se le pareciera...

RP: Ni si quiera existía la universidad, puesto que estaba intervenida por los militares y todos nosotros hacíamos una cultura por afuera de la institución universitaria.

LR: Aunque la universidad había estado más a la izquierda de lo que está

hoy o de lo que estuvo antes...

RP: Pero, cuando vino la intervención del 66...

LR: Sí, se agotó una experiencia.

RP: Salvo en el período de Cámpora que ahí otra vez se oxigenó un poco el ambiente universitario.

LR: Y hasta Ciencias Exactas era el lugar de enfrentamiento fuerte, porque la ciencia era subordinada a los programas específicos de subdesarrollo.

RP: Todas estas cosas las estuvimos pensando durante cuarenta años... Cuarenta años discutiendo y conversando de todo un poco...

LR: ¿Discutiendo?

RP: Siempre discutiendo.

LR: A veces nos peleamos.

RP: Sí, también nos peleamos (risas)...

LR: Me acuerdo de la escena en Coronel Díaz...

RP: Siempre discutiendo un poco, la conversación forma parte de la experiencia de esa cultura de la que hablábamos hace un rato. Me parece que el hecho de encontrarse con los amigos y discutir de todas las cosas que están pasando ha sido siempre una tradición que supone que uno conversa no solamente con la gente que hace lo mismo que uno sino con otros que están haciendo cosas parecidas en ámbitos distintos. Es decir, no se trata del tipo de organización en términos de las carreras personales o universitarias. El diálogo se construye en esa diferencia práctica.

LR: Pero también hay una aproximación personal como fundamento. Podía haber diferencias, pero siempre se sabía que permanecía algo.

RP: La amistad se construye a partir de la conversación y es la condición de la conversación. Entonces, en toda esa época de conversar y leer tus libros, León, a medida que salían o incluso

los manuscritos, pero también cuando fui a alguno de tus cursos en algún que otro momento, se fue tramando una larga conversación.

LR: Estaba recordando que leímos juntos los Manuscritos de Marx (*Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*).

RP: Yo estuve en un curso donde creo que vos estabas leyendo los Manuscritos de 1844. Y es sobre eso que me parece interesante conversar hoy, no recuerdo que sea algo sobre lo que hayamos hablado, y es la cuestión de cómo lees, León. Me parece que hay una continuidad que uno puede rastrear en el libro sobre Scheler (*Persona y comunidad. Ensayo sobre la significación ética de la afectividad en Max Scheler*) hasta hoy, o en *Moral burguesa y revolución*, las lecturas de las actas del juicio a los invasores norteamericanos de Playa Girón, o la lectura de Perón, Freud,

Marx o San Agustín. Es un primer elemento que yo veo en esa posición de lectura, que es una lectura que confronta, que trabaja la relación de descifrar algo sobre la base de leer *en contra* del libro en algún sentido.

LR: Ahora cuando vos me decís esto yo me siento extrañado porque tengo que tratar de leerme desde donde vos lo viste, y yo cuando hago eso no me doy cuenta. Es decir: forma parte de mi modo de leer.

RP: De trabajar...

LR: Lo que pasa es que yo leo poco,

Yo leo poco, podría decir, en sentido relativo a los otros. Por eso, cuando tengo que leer, evidentemente, el texto para mí es un laburo. Tengo que tomarlo en serio, como una especie de cantera que tiene un enigma que intento descifrar. No sé por qué, si es la intuición que uno tiene, pero hay ciertos personajes que uno capta inmediatamente como fundamentales.

podría decir, en sentido relativo a los otros. Por eso, cuando tengo que leer, evidentemente, el texto para mí es un laburo. Tengo que tomarlo en serio, como una especie de cantera que tiene un enigma que intento descifrar. No sé por qué, si es la intuición que uno tiene, pero hay ciertos personajes que uno capta inmediatamente como fundamentales. ¿Por qué me detiene

Vos podés apasionarte cuando leés a un tipo de una cierta manera; sino es como si cierta lectura resbalara. Cuando te toca un cierto nivel de lo que vos pensás, hacés o sentís, de alguna manera despierta este arraigo en lo fundamental del Otro que te solicita a vos, como en un desafío, para que lo pongas también en juego.

Scheler? Seguramente porque Scheler era el índice acá, en la cultura argentina, de un giro en la filosofía que hizo posible que casi toda su obra, a diferencia de lo que pasa en otras partes del mundo, se editara en el país. Era muy extraño, porque en otras partes no le daban la pelota que le han dado acá. Todo circulaba alrededor de este personaje; me pareció por eso lo más importante, sin darme cuenta, lo elegí como si ahí se sintetizara el enfrentamiento con toda la filosofía o con todos los profesores, más bien, de filosofía que uno tenía. Y la única posibilidad de hacerlo era tomando un modelo que los incluyera a todos, por decirlo de alguna manera, desde Virasoro (Miguel Ángel) hasta Francisco Romero que eran muy distintos. Cuando vos me decís esto, señalás que hay enfrentamiento, pero primeramente hay una experiencia: *hacerse lo que el otro es*. Porque fijate vos que en cada uno de los casos son personajes muy importantes, muy definitorios, al mismo tiempo que han profundizado en lo suyo de una manera que no es habi-

tual. Han puesto en juego lo más personal; Scheler, por ejemplo, pone en juego lo más personal y es impresionante. Vos detectas enseguida que hay un tipo que piensa con todo, con todo el cuerpo también, y en este caso era un judío converso. Yo me la agarré con un judío converso sin darme cuenta todavía muy bien de lo que estaba haciendo, pero evidentemente, estaba enfrentado a un tipo que tenía algo que ver con estas rupturas. Igual que estas rupturas, de las que estábamos conversando acá, entre nosotros, eso también era un tránsito que en Alemania para algunos debe haber significado mucho también, ¿no es cierto? Que de pronto una figura como él, de un día para otro pase a transformarse en el adalid del catolicismo es algo muy fuerte. Y lo mismo pasó con Agustín. Elegí su figura, sobre el fondo de lo que yo había leído un poco con Merleau Ponty: él tenía una cita en la *Fenomenología de la percepción* donde decía que hay un Yo que está en lo más íntimo de uno mismo. Pero esa cita la ponía para refutarla porque decía, a la vez, que el Yo, en última instancia, estaba en la exterioridad, a diferencia del Otro. Me cautivo esa síntesis, y cuando tuve que, de alguna manera, enfrentar todo esto que se iba resumiendo y organizando, y sin saber ya adónde iba, realmente me metí a hacer cosas zigzagueantes y hasta con rayos divergentes. Y sin embargo tomé esta figura, Agustín, que me pareció que era una figura central y me apasionó leerlo. Vos podés apasionarte cuando leés a un tipo de una cierta manera; sino es como si cierta lectura resbalara. Cuando te toca un cierto nivel de lo que vos pensás, hacés o sentís, de alguna manera despierta este arraigo en lo fundamental del Otro que te

solicita a vos, como en un desafío, para que lo pongas también en juego.

RP: Claro, porque uno puede hablar del filósofo como lector, cómo leen en la tradición, y siempre hay textos que están en juego en las construcciones de los sistemas, lo que sea que se lea: desde los informes económicos que leía Marx, o en el tiempo que pasaba en la Biblioteca en Londres, siempre hay una escena en la que se está buscando algo que surge de esa situación en la que se lee. Después hay modos que son más académicos, aquel que hace una exégesis o aquel que hace un resumen de los textos. En cambio, en tu caso, León, es una lectura que toma fragmentos con los que se tiene una posición de oposición o puntos ciegos que el sujeto al que se está leyendo no ha logrado todavía desarrollar. Por ejemplo, lo que se busca en Marx son puntos que Marx ha dejado sin desarrollar: están en los Manuscritos pero no están en otro lado.

LR: Los Manuscritos me parecieron una obra fundamental cuando los descubrí. Y creo que largos años trabajé sobre los Manuscritos. Pero lo importante era que cuando tenía grupos para trabajar eso, hacías leer eso y la gente no leía lo que uno leía.

RP: Bueno, eso siempre es así.

LR: Está bien, pero evidentemente cada uno puede leer lo suyo, negro sobre blanco, vos ponés lo que querés. De todas maneras es como si en los conceptos no hubiera un análisis del sentido de cada palabra, aquella que más se utilizaba, como para armar un rompecabezas o un enigma que tenías que enfrentar de alguna manera para comprenderlo. Porque ese es el nivel que estaba más abajo del que se mostraba a la simple lectura. La lectura es un trabajo chino, leer realmente te

lleva mucho tiempo y por eso yo no soy un gran lector de muchos textos.

RP: No se refiere a la cantidad, se refiere al tipo de lectura cualitativa. Cuando decís que la lectura es un trabajo chino, uno podría decir que es un trabajo judío. Porque es la gran tradición de la lectura talmúdica...

DS: Decía el Talmud que había cuarenta y seis interpretaciones para un texto.

RP: Sí, creo que sí. El modelo máximo del texto como texto sagrado y del intérprete como lector se encuentra ahí...

LR: Ahora, es extraño todo esto; porque decís esto es judío. Pero yo no tenía una cultura tan judía ni había leído, mucho menos, la Biblia. Me acuerdo que había leído una parte porque todavía tengo la misma edición de la Biblia que estaba en mi casa, de mi madre, una edición azul, traducida por un protestante, Reina-Valera creo que es. Yo no tengo una tradición judía de lectores o de lecturas. Es extraño, eso aparece de otro modo. Para mí es un misterio que uno forme parte de una tradición y sin darse cuenta haga lo suyo, que no es lo que han hecho todos.

RP: Las tradiciones son siempre inespereadas, invisibles, nunca son muy deliberadas; a veces la tradición ni lo sabe.

LR: Por eso está el tema del mito...

RP: Viéndolo desde hoy, donde la relación con la Biblia y con la tradición judía empiezan a ser un tema de reflexión para vos, visto desde acá, retrospectivamente, ves que estaba presente desde allá. Uno podría decir, en broma, los griegos filosofaban caminando y los judíos filosofaban leyendo...

LR: Siempre me pareció bastante absurdo un tipo de guía de esa naturaleza, porque sería un equivalente

también de la cosa académica, aunque restringida a otro espacio no oficial.

RP: Un poco más peligroso...

LR: La lectura misma de lo académico me parecía superflua. De quien aprendí realmente a leer los Manuscritos es de Ricouer (Paul), el cristiano, el protestante. Un día aparece en la clase y comienza a leer los Manuscritos de la misma manera, te diría, que yo los leí,

Cuando uno lee San Agustín se hace un poco San Agustín para poder leerlo y después refutarlo. Lo mismo con Perón: yo tuve que hacerme peronista para poder leer a Perón, porque si no, no entendía mucho. Y aquello de ponerse en juego (sin darse cuenta uno que lo está haciendo, porque no hay ninguna valentía en todo esto) es algo que me permitió –y después me di cuenta, a través de lo que me dicen algunas personas como vos o él (refiriéndose a DS)– lograr cierta eficacia

deteniéndose en los conceptos, en las frases, ligando una cosa con la otra... y no sé, de alguna manera eso también ha formado parte de uno. Sobre todo porque uno ha tenido profesores que establecen una relación con la época, donde ellos mismos desplegaban sus propias dificultades o su propia metodología.

RP: No iban con una verdad ya previa sino que la trataban de construir ahí...

LR: Eran menos académicos de lo que son ahora, mucho menos académicos, siéndolo al mismo tiempo. Seguramente era una etapa particular, era el término de la segunda guerra mundial y en Francia se abre todo un espacio nuevo, el espacio de la revolución posible, y eso es de lo que uno ha participado, de ese ímpetu que todavía está presente. Por eso cuando uno lee San Agustín se hace un poco San Agustín para poder leerlo y después refutarlo. Lo mismo con Perón: yo tuve que hacerme peronista para poder leer a Perón, porque

si no, no entendía mucho. Y aquello de ponerse en juego (sin darse cuenta uno que lo está haciendo, porque no hay ninguna valentía en todo esto) es algo que me permitió –y después me di cuenta, a través de lo que me dicen algunas personas como vos o él (refiriéndose a DS)– lograr cierta eficacia. Porque había espacios que los demás no podían penetrar. Y en seguida, cuando vos leés un texto de tipos que comentan autores, te das cuenta si realmente han estado o no metidos en lo que leen. Son lecturas tediosas, como la que puede hacer Agamben que, sin embargo, no te aportan nada nuevo. No producen una mirada diferente que, de alguna manera, te haga penetrar en la tradición que están trabajando y te abra un espacio reconocido de lo que somos ahora. Eso me produce un rechazo completo. Y por otra parte, esto forma parte de lo que uno ha sentido siempre, que es la humillación de la erudición. Si hay alguien alejado de la erudición, ese soy yo. Me interesan algunas cosas que me traen cierta información, pero meterme a hacer esa tarea... La cultura nuestra está, en gran parte hecha de eso. Si vos agarras los textos que están publicando, sobre todo ahora que no hay una gran producción filosófica, son textos sobre textos: hay 5, 15, 100 escritos sobre Heidegger, sobre Agamben mismo, que se ha convertido en un objeto de estudio para la academia. Y ahí no veo que haya salida. Esto implica el riesgo de permanecer al margen. Riesgo que he asumido no porque quisiera sino porque no podía hacer otra cosa; si estás metido en eso, estás metido en eso.

Ahora, lo que me parece extraño de todas maneras, si uno recorre estos índices, cuando piensa qué es lo que

ha acumulado para permitir la lectura desde el pasado hasta el presente, me doy cuenta que aparecen hitos. Son puntos que no corresponden a una cosa monumental, a una obra, sino hitos en los que alguien que dijo algo provocó una escisión que te abría un tejido que antes era invisible. De Koyré no había leído mucho pero sí había algo que cuando yo llegué a Francia, a los 24 ó 25 años, encontré un libro donde él hablaba de Galileo, un prefacio, en el que decía que la ciencia no pretende alcanzar ninguna verdad. La verdad, decía, la tiene la religión católica y la Iglesia. Nosotros, en cambio, solo queremos lograr un cálculo exacto. A mí me quedo eso y no me di cuenta que iba a ser determinante, como otros tantos puntos fueron determinantes después. Vos hacés un collar de pocas perlas, pero cada una de ellas queda inserta y ahora cobran sentido retrospectivamente para poder explicarme el por qué de ciertos rumbos. No son grandes obras, son momentos muy simples donde algo se articula y aparece abriendo un espacio nuevo. Ahora yo creo que eso forma también parte del modo en que uno accede a la lectura. Uno va tratando de descubrir ese espacio que está encubierto en un texto.

RP: Pensaba en estas cosas a partir de la experiencia del margen, el hecho de no estar en la tradición central. Qué quiere decir hacer filosofía en la Argentina, una pregunta que siempre circula y suele ser una cuestión. Hay un margen que es ese, que se puede utilizar productivamente, que sería un poco tu experiencia, León, y también algunos otros filósofos de aquí, no muchos, que hacen de ese margen un lugar. No un déficit, sino un espacio dentro del cual se trabaja haciéndose cargo de los

problemas que ese margen, o que esa situación, ese polo, podríamos llamarlo así para no hacer una metáfora espacial, produce. Se leen esas experiencias de la tradición para pensar situaciones nuestras o situaciones específicas. Y el otro margen, que también me parece muy productivo en la tradición argentina, es un margen que tiene que ver con estar al margen de la institución, de una circulación del conocimiento en tensión con la universidad. Me parece que hay dos márgenes ahí, uno sería que quiere decir ser un filósofo en la Argentina y, al mismo tiempo, qué quiere decir ser un filósofo fuera de la universidad. Ambas cosas, me parece funcionan productivamente.

LR: Y hasta la palabra filósofo me cae... Yo no podría decir que soy filósofo. Soy un tipo que trata de pensar algunas cosas como podrían pensarlas los demás. Y, justamente, uno piensa con un lenguaje que sea comprensible también para todos los otros. Hay un espacio común de pensamiento. Yo pienso sobre todo la diferencia con la literatura. De alguna manera, cuando vos escribís, no crítica, sino que haces literatura, hay un espacio abierto donde está tolerada la marginalidad formando parte del espacio mismo de la literatura. Como un espacio a reconquistar, justamente, porque el margen está incluido como lo que puede renovarse. En la filosofía todo parece más cerrado, mucho más jodido, mucho más represivo.

RP: Está muy bien lo que decís, porque una cualidad de ese pensamiento es

Me parece que hay dos márgenes ahí, uno sería que quiere decir ser un filósofo en la Argentina y, al mismo tiempo, qué quiere decir ser un filósofo fuera de la universidad. Ambas cosas, me parece funcionan productivamente

No se piensa en abstracto, como sí la tradición abstracta a la que uno se incorpora utilizando ciertas reglas que es el pensamiento académico. La academia sería como un espacio no nacional, no situado, no histórico, sino que opera como un lugar donde cualquiera se pone ahí repitiendo las reglas y funciona. Lo otro, en cambio, sería un lugar, donde se está siempre en cuestión. Se establece una continuidad entre lectura y experiencia, una lectura de algunos textos que se da de una manera muy particular generando un pensamiento singular.

que no se autodesigna, no dice: “yo soy un filósofo”, sino que lo hace y después vemos cómo se puede llamar esa práctica. No está atado a una definición previa de esa función. En ese sentido, yo diría que si hay una tradición o si hay algo que se puede considerar una producción en los lugares que nosotros estamos. No se trataría tanto de los temas sino de la posición

del sujeto que se hace cargo, porque no sé si los temas son muy distintos a los que puede estar pensando alguien con el que podríamos estar hablando ahora en Alemania o en Nueva York o donde fuera. El problema es que la posición, si es una posición que es personal, es política, ideológica, económica; tiene de todo.

LR: Justamente el reproche que se me podría hacer o que me ha sido hecho para negar que eso que hago es filosofía, es el hecho de que yo tomara ciertos acontecimientos, el peronismo, la invasión a Cuba, Freud y Malvinas, como lugar de reflexión en el que los pensamientos y los conceptos también se elaboraron emergiendo algo diferente. Hoy esa obra no es reconocida como filosofía porque la filosofía tiene que ser teoría pura. Eso desmerece el trabajo que uno se ha tomado, evidentemente.

RP: Yo no creo eso que vos decís, si no fuera reconocido no estaríamos

conversando sobre tus libros. Se trata de un reconocimiento distinto.

LR: Vamos a hablar claramente: uno escribe para sí, y aunque nadie te leyera, uno seguiría escribiendo. Pero en el fondo, todos queremos ser queridos, queremos ser amados por aquellos que nos leen, y hasta queremos lograr muchas adquisiciones, amores nuevos o lo que fuese, somos seductores.

RP: No me incluyas en ese plural. (Risas)

LR: Pero creo que sí.

RP: Yo no soy seductor, sólo me dejo seducir. Lo digo en broma. (Risas)

LR: Sobre todo porque utilizamos el criterio de la apariencia y de la moda. Creo que seducimos con lo mejor que tenemos puesto en juego, a ver si con esta vestimenta pueden, al fin, querernos tal como somos, pero bueno es un riesgo...

RP: Yo justamente pensaba esta cuestión de la posición o el lugar como un elemento importante del pensamiento: no se piensa en abstracto, como sí la tradición abstracta a la que uno se incorpora utilizando ciertas reglas que es el pensamiento académico. La academia sería como un espacio no nacional, no situado, no histórico, sino que opera como un lugar donde cualquiera se pone ahí repitiendo las reglas y funciona. Lo otro, en cambio, sería un lugar, donde se está siempre en cuestión. Se establece una continuidad entre lectura y experiencia, una lectura de algunos textos que se da de una manera muy particular generando un pensamiento singular. Vos tenés cierta desconfianza con la idea de construir un saber a partir solamente de la lectura. Habría elementos de la vida puestos en juego, en el destino de lo que querés hacer y en las condiciones. ¿Y cuál sería esa experiencia?

¿Cómo podríamos acercarnos a esa idea que aparece por ahí, y que vos llamas “poner el cuerpo”? ¿Qué sería eso de poner el cuerpo?

LR: No es fácil la respuesta, poner el cuerpo, implica poner, elementalmente, en juego la piel, para comenzar por alguna parte. Porque estuvimos hablando de la seducción; uno no seduce solamente a mujeres, seduce también a los amigos y hasta a los enemigos. Pero acá, el riesgo ¿cuál es? ¿Qué es lo que uno tiene que vencer? Justamente la posibilidad de no negarse a nada de lo que uno siente como más propio, y que es lo que aparece cuando uno escribe. Porque la escritura es una situación muy particular. De pronto se te va la mano con la escritura y te ponés a escribir cosas, y por eso hablo de la señal de angustia. Para mí la angustia es una especie de índice fundamental que aparece en la escritura. Si estoy escribiendo algo que de pronto me produce angustia, siento que está pasando algo y que estoy entrando en zona de riesgo. Y ahí muchas veces me evado, me voy a cualquier parte, tengo hambre, hago lo que quiero. Pero a veces te das cuenta que tenés que insistir en eso y aguantarte la angustia para seguir adelante. La angustia, teóricamente, es el índice de un cuerpo en peligro, de un cuerpo en busca de la vida a partir del enfrentamiento con el peligro. En pequeña escala reproducimos el acto político dado por el hecho de que la política está en la inserción misma donde fuimos constituidos, lo que los lacanianos hablan acerca de la castración y lo que Freud piensa como represión y la imposición de la Ley. Bueno, eso también lo hemos recibido y corresponde a una experiencia social que tenemos que actualizar cuando somos adultos. Eso es lo que más comprendí

de lo que leía. Como si ya formara parte de lo que uno sabía exactamente, una especie de intuición básica. Eso lo detecta uno enseguida de quien escribe: la mentira, la apariencia, el lenguaje... Te das cuenta cuando un tipo escribe por escribir pero no le pasa nada. Ahora hay algunos que son unos mentirosos formidables, que pueden llegar a seducirte y al fin te das cuenta que tenés que comenzar a leerlo para descifrarlo, para encontrar dónde está eso que quiere ser seductor y que te lleva a vos mismo a entrar en el juego. Estamos rodeados, en ese sentido, de ese tipo de enfrentamientos y de brasas calientes.

RP: Pero eso sería como un núcleo de verdad, para llamarlo de algún modo. Si el sujeto toca ese riesgo y pone en juego cuestiones que lo cuestionan en su trabajo, ese sería un índice de la actitud que habría que tener en relación al lenguaje.

LR: Pero yo pienso que aún en los libros de filosofía, en los libros científicos, en el campo de las ciencias llamadas humanas, la historia del sujeto, la descripción del sujeto, forma parte de la metodología para enfrentar el texto. Para poder leer un texto que no se puede comprender sino a partir de la biografía de su autor: tiene que ser reconstituida

Pienso que la crítica debería tener una relación de amistad para un reconocimiento, donde más allá de todas las inscripciones que tienen los poderes esparcidos por el mundo desde que nacimos hasta ahora, encontrar un lugar donde poder hablar en serio. Y ahí sí la diferencia, como te decía en San Agustín, que no sería incompatible con mi existencia porque habría una comprensión de que a él le pudo pasar, como a mí me puede pasar lo que me pasa, y pensar de otro modo. Dejaríamos de ser absolutos como verdad y nos relacionaríamos como absolutos relativos sin dejar de ser por ello absolutos, evidentemente en la propia mismidad si vos querés.

la subjetividad del tipo que escribí como para poder encontrar allí que esto forma parte del sistema; el sujeto forma parte del sistema.

RP: Si alguien lee así tus textos, confrontando, y seguramente ha pasado, ¿te parece una lectura legítima?

LR: Para mí la lectura es legítima siempre que se haya comprendido lo que yo quiero decir, porque si no, la crítica deja de lado ciertos núcleos que son los que te proponés abordar.

RP: Pero no podrían decir eso de tu lectura, suponte, si lo fuésemos a buscar de un modo espiritista a San Agustín, o a Marx y le preguntamos, ellos ¿no te podrían decir eso a vos?

LR: Sí, es claro.

RP: Bueno, esa es mi lectura, les dirías vos.

LR: Bueno, seguiría profundizando la experiencia que él ha hecho para encontrar la apoyatura fundamental de la cual parte y confrontarla, así si sería otra cosa, y ahí hay elementos que él mismo te los da. Si va hasta el fundamento de la memoria, el originario, donde aparecen las primeras inscripciones, los primeros recuerdos mínimos, ahí tenemos un lugar común. Lo que haría ahí, tal vez, sería transmitirle la experiencia que hemos tenido y sería, de alguna manera, un acuerdo de la diferencia.

RP: Yo pensaba en el malentendido como un lugar muy productivo. Freudeanamente hablando, uno entiende cosas que no han sido dichas exactamente en ese sentido, pero un pequeño malentendido, un disloque puede hacer sentido y a uno le produce un efecto de verdad o comprende algo. Me refiero a qué querría decir comprender. Si te entiendo bien, comprender no es solo un acto de la razón.

LR: No, para nada, lo cual no quiere decir que no parta de la razón como lugar necesario.

RP: Claro, no sería exclusivamente racional...

LR: Ahí es el comienzo del debate. Por eso pienso que la crítica debería tener una relación de amistad para un reconocimiento, donde más allá de todas las inscripciones que tienen los poderes esparcidos por el mundo desde que nacimos hasta ahora, encontrar un lugar donde poder hablar en serio. Y ahí sí la diferencia, como te decía en San Agustín, que no sería incompatible con mi existencia porque habría una comprensión de que a él le pudo pasar, como a mí me puede pasar lo que me pasa, y pensar de otro modo. Dejaríamos de ser absolutos como verdad y nos relacionaríamos como absolutos relativos sin dejar de ser por ello absolutos, evidentemente en la propia mismidad si vos querés.

RP: Me parece que en tu manera de trabajar es muy importante la idea de que hay un punto a partir del cual se entra en una lectura que modifica lecturas anteriores. Me quedé pensando en algo que me dijiste el otro día en relación a *La metamorfosis* de Kafka, pero siempre me parece que lo más productivo de esa lectura es buscar un punto donde se sintetizan o se abren cierto tipo de sentidos que hasta ese momento parecían ocultos y que uno podría ligarlo, desde luego, a un aprendizaje que uno hace espontáneamente leyendo a Freud. Porque Freud trabaja con eso también, no lee la totalidad, lee ciertos puntos y esos puntos encierran y abren sentidos diversos.

LR: Pero también en Marx está un poco presente lo sintomático. De alguna manera, creo que los tipos que han pensado en serio tienen una



capacidad intuitiva de percibir núcleos de sentido que privilegian sobre todo lo demás, y además, esto los convierte en empecinados defensores de aquel punto que han tomado como cierto.

RP: ¿Eso se puede enseñar? Localizar ese tipo de nudos...

LR: No sé, ¿hablas de la enseñanza superior, la universitaria?

RP: ¿Solamente se puede transmitir por la acción de descifrarlo, de escribir otro libro?

LR: No sé, yo lo que he encontrado es que esto es posible. Ese punto de encuentro ya es preexistente al tipo que te lee, pienso que tiene que existir ya, porque si no tampoco te entiende lo que estás buscando.

RP: Yo creo que, en mi modo de leer tus cosas, me parece que uno podría encontrar alguna línea que, desde luego, es un

poco invisible. Siempre se trata de leer signos, más o menos, no digo ocultos, pero poco visibles, que de pronto son percibidos porque el sujeto que los lee está conectado con ese punto.

LR: ¿Y en literatura?

RP: En literatura es igual.

LR: El escritor también va mostrando, poniendo por ahí ese punto, ¿no es cierto? que a veces no lo señala, pero lo pone allí como el secreto.

RP: Pero me pareció interesante que eso funcionara también en el caso de lo que podemos llamar filosofía o pensamiento.

LR: Que es el caso más extremo.

RP: Porque en el caso de la literatura se supone que la ficción trabaja con el inconsciente y el sujeto que escribe esos textos en realidad es otro; por lo tanto lo que aparece ahí puede ser

Con León Rozitchner en el encuentro cultural de LaHabana, enero de 1968.
Archivo Ricardo Piglia

analizado. En el caso de la lectura en la filosofía es muy interesante porque quién lee siempre está buscando lo que el sujeto no sabe, lo que ha olvidado o lo que los demás no ven en él, para construir un sujeto que estaría ahí, con el cual hay un diálogo, se llame Descartes o se llame Perón.

LR: Lo que pasa, es que allí la cosa es más diáfana, por decirlo así. Como es un discurso organizado, coherente, encontrar los puntos donde esa incoherencia trastabilla es la única que queda porque no tenés cuerpo donde buscar.

RP: Yo voy a decir algo, que seguramente te va a divertir. Podemos decir que ha sido paralela la experiencia, pero eso es algo que hace también Derrida. Digamos, la teoría de la deconstrucción consiste en buscar un punto a

Hay, por un lado, un trabajo continuo de lectura que termina por construir un modo de leer, lo que me parece muy importante y muy significativo de la tradición de la cultura argentina; y por otro lado, ese modo de leer es una práctica que tiene que ver con la experiencia, que tiene que ver con la vida, con los puntos de conflicto del sujeto que está leyendo.

partir del cual significar. Quiero decir: es algo que vos has hecho paralelamente y sin una relación con Derrida, es un ejercicio que en su caso ha construido una hipótesis sobre eso. Y aquí me parece que está otra vez la cuestión del centro y el margen; en tu caso ha sido una práctica política hecha en la propia experiencia, sin necesidad de construir con eso un método, mientras que Derrida ha dicho: hay en todo sistema un punto que si uno tira de ahí se viene todo abajo.

LR: Lo que pasa es que cuando vos encontrás ese punto en Derrida se viene todo abajo. Porque al final, lo que yo encontré en Derrida cuando él habla de la crisis de la filosofía y de la

metafísica, unos años antes de morir, es que dice que la filosofía tendría que encontrar un punto de inserción, una base. Porque el racionalismo, se da cuenta, no le sirvió para nada. Finalmente él es racional al extremo.

RP: Pero yo decía eso, sencillamente, para señalar que si uno lee con cuidado las cosas que has hecho, encuentra diálogos implícitos con filósofos paralelos contemporáneos a los que no necesariamente se ha leído en su momento, cuando estaban escribiendo sus cosas que apuntan desde lugares distintos a elementos que parecen ser parte de la práctica más continua.

DS: ¿Vos lo decís incluso como generación?

RP: No sé si eso, pero me llama la atención que yo veo muy claro en León, sin estar sistematizado, qué es buscar un punto a partir del cual se puede construir.

LR: Es que no se si eso se puede sistematizar...

RP: Bueno, Derrida lo intentó y lo convirtió en una especie de moda.

LR: Pero cuando lo encontrás al final, porque buscando ese punto de apoyo lo encuentra en la "hospitalidad incondicionada", porque para que sea filosófica tiene que ser incondicionada.

RP: Lo que a mí me parece muy significativo y, no sé qué palabra usar, y es aquello con lo cual uno establece una relación de amistad, es que cuando lees ese tipo de puntos estás refiriéndote a experiencias propias, por más de que se trate de un problema de alto grado de abstracción, ligado a los filósofos de cualquier momento.

LR: ¿Pero podría ser de otra manera? Lo que a mí me extraña es que no sea puesto de relieve eso.

RP: Algunos lo hacen de otra manera. Por eso yo diría que hay, por un lado, un trabajo continuo de lectura que termina por construir un modo de leer, lo que me parece muy importante y muy significativo de la tradición de la cultura argentina; y por otro lado, ese modo de leer es una práctica que tiene que ver con la experiencia, que tiene que ver con la vida, con los puntos de conflicto del sujeto que está leyendo, en este caso vos, León. Entonces me parece que hay una doble vía ahí que me parece interesante. Quisiera que recuerdes la observación que hiciste, que me pareció muy brillante sobre *La metamorfosis*.

DS: Tengo una pregunta para ambos. En un texto tuyo, León, “Justificado para no ir al congreso de filosofía”, das entender que todo tu pensamiento tiende a la literatura pero se interrumpe antes de llegar. Que vos lo que quisieras es escribir literatura, o que de alguna manera en el registro sensible de todo lo que pensás hay como un conducto a la novela que no escribís...

LR: Es la frustración mía...

DS: Y el otro día, hablando por teléfono con vos, Ricardo, me decías que te interesaba mucho el mundo literario en el que experimentaba el filósofo para llegar al concepto. Entonces, me parece esta parte de la charla podríamos abrirla un poco hacia cuál es esta literatura que está casi tocando la producción de conceptos y que los implica a los dos.

RP: Yo amplió la pregunta. Por un lado, me parece que esa tensión con otra cosa es siempre muy productiva.

Para mí, ese horizonte añorado es la historia. Uno siempre tiene un lugar al cual aspira o con el cual tiene un diálogo que no es lo que está haciendo directamente. Ahora, la relación de León con la literatura, que habría que discutir o conversar, es compleja. Porque no se trataría de una literatura que está fuera, sino del intento de convertir lo que está escribiendo en algo que tenga la misma relación pasional que provoca la literatura; y yo creo que lo consigue.

LR: Ahora que me decís esto, me hace recordar que en Polonia, en el viaje que hice con Alejandro (Rozitchner), una noche llegamos a un pueblito y estaba toda la iglesia iluminada, lleno de gente. Y yo, evidentemente no entendía el polaco. El cura estaba bajando línea, se notaba la forma en que les hablaba desde el púlpito, aleccionándolos a los tipos. Y yo pensé, si en la política lográramos hacer lo que este cura está haciendo, sería formidable. Y ahí hay, de alguna manera, un intento de una eficacia sobre los demás que nosotros, en el esquema, hemos perdido definitivamente.

RP: Entonces, por un lado, el problema es cómo se lee la literatura. Me parece que por ahí pasa la cuestión, y hay una relación de intimidad que León imagina como algo que en la filosofía es mucho más difícil de lograr. Pero, sin embargo, no me parece que pase eso con su filosofía o con lo que escribe. Incorpora muchos elementos de lo que se podría considerar, por lo menos, una escritura personal. Y la otra cuestión, alguna vez lo he pensado, es que la filosofía ha trabajado mucho con la literatura como un ámbito, como una especie de sociedad en miniatura: como si las novelas y los textos funcionaran como

un campo para la reflexión moral.

LR: Una especie de cantera...

RP: Una reflexión sobre las relaciones entre los sujetos. Y uno podría hacer una serie de cómo han sido trabajados ciertos textos en la tradición filosófica como punto de partida para una reflexión.

LR: Marx lo que dice respecto de Balzac...

RP: O el uso que hace de Shakespeare, o la relación con Sófocles por *Edipo rey* en Freud, o el modo en que Deleuze ha trabajado sobre Kafka y Sartre, desde luego.

LR: O también como Heidegger trata a los poetas.

RP: Bueno, para Heidegger está la idea de que la poesía es el lugar donde está la verdad del lenguaje. Y me parece que en la medida en que hay una crisis de la noción de sociedad como tal, eso que

¿Cómo pensar los problemas que todavía no están pensados? Me parece que la literatura es un campo donde pensar lo todavía no pensado o lo que está a punto de ser pensado, y me parece que la filosofía trabaja por ahí. Y creo que nuestras conversaciones de los últimos años, León, en torno a la cuestión del cristianismo en particular y de la religión en general, han abierto un paso, un camino hacia la lectura de La Biblia que, por lo que yo recuerdo de las veces que hemos conversado, también es muy productiva.

llaman la crisis de las totalizaciones que hace que los modelos sociales estén en cuestión, hay una suerte de desplazamiento hacia lugares donde esa sociedad aparece trabajando en un sentido más claro: los textos de la literatura. Hay más desconfianza para un tipo de reflexión que generalice sobre el funcionamiento social y más incli-

nación a ver, en ciertos aspectos, que la literatura narra unas sociedades que están funcionando de las que se pueden sacar conclusiones éticas y políticas.

LR: Porque el concepto como teoría estaría funcionando a distancia de los hechos.

RP: La filosofía parece siempre necesitar una práctica sobre la que ejercer su discusión. Ya sea la práctica de los sujetos que ha utilizado Sócrates o la práctica de los campos de concentración como cuestión para pensar en Merleau Ponty. La filosofía no piensa sobre la filosofía, al menos la que nos interesa, no piensa solamente sobre la filosofía, piensa sobre un campo de prácticas.

LR: Por eso puede pensar. Porque la concepción de la metafísica, ¿de dónde viene? Del verbo separado de un cuerpo, una razón que piensa sobre sí misma. Hegel sería el extremo de eso. Y, en ese sentido, hay un desprendimiento necesario, al menos en la metafísica occidental, de la corporeidad. Eso es cristiano y no solamente platónico. Para recuperar el espacio, uno tiene que buscarlo en otro lugar porque en la filosofía no lo encontrás o lo encontrás encubierto o deformado, a través de un laburo chino. Fijate vos lo que es meterte en Kant para encontrar el cuerpo fusionando la representación en la intuición, en la percepción, yo no lo sé, me he olvidado de todo absolutamente. Tenemos que leer nuevamente, porque al leer estos textos y al vivir estos acontecimientos, que son reconocidos como ciertos acontecimientos históricamente actuales o pasados, hay una especie de referencia a algo vivo del cual todos participan.

RP: Bueno... ¿cómo pensar los problemas que todavía no están pensados? Me parece que la literatura es un campo donde pensar lo todavía no pensado o lo que está a punto de ser pensado, y me parece que la filosofía trabaja por ahí. Y creo que nuestras

conversaciones de los últimos años, León, en torno a la cuestión del cristianismo en particular y de la religión en general, han abierto un paso, un camino hacia la lectura de *La Biblia* que, por lo que yo recuerdo de las veces que hemos conversado, también es muy productiva. Y sobre eso me gustaría conversar.

LR: Yo he leído por lo menos algunos textos de *La Biblia*, los he leído en función de la necesidad de citas o de referencias que hacía Freud o el propio Marx. Y la leía de una manera convencional, en una primera aproximación. Después me di cuenta que no, que *La Biblia* era contradictoria. Si vos la leías con el código convencional, el de los sacerdotes o rabinos, entendías una cosa. Pero si vos, de pronto planteabas: “yo voy a partir de acá, de este punto que está presente en *La Biblia* misma, y voy a tomar esta saliencia, por ejemplo, el sueño de Adán que es un sueño dentro de un sueño”... de golpe empezás a ver la función de la aparición de lo femenino, de lo materno, que por otra parte corresponde a las diosas judías, las vírgenes. De pronto descubriste una dimensión de lectura que te sale espontáneamente con mucha más libertad y con mucha más significación que la otra, que ahora se te aparece como congelada. Pero a mí, de esta forma, me pueden decir: “vos no sabés hebreo, vos no estás en la erudición de la Biblia judaica”.

RP: Pero ahí está lo que yo llamo la posición productiva de la cultura de nuestros países, los usos de lo que tenemos. A mí me parece una cuestión muy legítima esa lectura que no necesariamente se apoya en la tradición de la erudición bíblica o en la filología, sino que es el punto de partida para una reflexión personal.

LR: Pero además, la que pensó la Biblia y la que creyó en los cuentos de la Biblia es la gente del pueblo y no los rabinos interpretes tradicionales. Es la gente común que la leía. Y yo me aproximo a ese fenómeno, como compartiendo a lectores comunes desde mi forma común de leer algo. Y desde allí, desde ese espacio común, eso mismo me permite abrir lo que los otros no pueden. Ahora, te advierto: hay periodos, hay etapas para alcanzar, que me han costado realmente. Porque era como asumir una falencia elemental. Cómo si yo no sé latín o griego o hebreo, voy a hablar de eso. Pero estoy en la experiencia común, que por otra parte determino el desarrollo de todas las culturas populares.

RP: Para volver a lo que decíamos antes, yo creo que hay un campo que uno respeta mucho, de erudición, porque es gente que hace trabajos para difundir y organizar el conocimiento. Del mismo modo que uno respeta y valora los trabajos filológicos de gente que lee los textos en el original. Pero, me parece que eso no cierra el camino de la reflexión, y menos en un ámbito como el nuestro donde las tradiciones se construyen un poco de ese modo. Podríamos encontrar ejemplos ajenos a lo que estamos hablando, un Roberto Arlt, Hernández o Sarmiento, para poner ejemplos de individuos que han usado lo que han tenido a mano para intervenir con reflexiones o con un tipo de posición en campos diversos. No dejarse acallar por la inmensidad de la cultura que no es ajena, respetando a aquellos que entran en ese sistema y lo construyen. Si no parece que uno hace una defensa de aquello que no tiene. Tampoco uno puede dejar de ver que, en definitiva, no podríamos decir nada del lugar donde

estamos si no nos hiciéramos cargo de que hacemos las cosas con lo que tenemos y que no podemos esperar a tener todo lo que necesitamos para hacerlo. Si lo esperáramos, no hubiésemos podido hacer nada en este país. LR: Bueno, eso es lo que yo percibí muy tempranamente en la educación escolar, la secundaria y sobre todo la universitaria, la humillación. Para mí la humillación fue fundamental, un sentimiento de humillación por no saber lo que el otro sabía. Y siempre, después pensé, a todo tipo que sabe, le faltan cinco guitas para el mango. Porque si no, no seguiría escribiendo. Entonces, cómo puede hablar de algo que le falta para decir algo cierto...

RP: Y además es un tipo de crítica que se suele usar en los ambientes que manejan ese tipo de crítica, para ser tautológico,

El mundo académico vive con la ilusión de que es posible caracterizar el valor de cada uno sobre la base de ciertos registros que permitirían escapar al hecho de que se trata de la política, de las distintas maneras de entender la práctica. Y eso uno lo vive en cualquier situación; cómo se evalúa a un estudiante o cómo se evalúa a los colegas. A mí me parece que el pensamiento más productivo funciona sin estar atado a ese tipo de exigencias. El pensamiento debe construir sus propias exigencias y no debe admitir las exigencias dadas.

en la que nadie se salva. El tipo de conocimiento para ser un sujeto irreprochable desde el punto de vista del trabajo con la tradición cultural es un sujeto que no existe, es un sujeto ideal. Porque Wittgenstein, por ejemplo, que es alguien a quien yo admiro mucho, había leído poca filosofía, y desde luego conocía el alemán, escribía muy bien en alemán y su griego no existía casi. Eso no quiere decir que hagamos un modelo. Es muy bueno estudiar griego, latín, alemán. Pero tampoco debemos pensar exclusivamente que eso garantiza el acceso

automático a un conocimiento. Yo creo que por ahí pasa la noción de riesgo de la que hablas, León. La noción riesgo supone tomar la palabra para decir cosas que siempre deben ser autorizadas por algo anterior. Y el riesgo pasa porque esa palabra no venga a reforzar lo que ya se dijo, lo autorizado.

DS: ¿Ustedes creen que existen hoy instancias de autorización colectiva a las generaciones más jóvenes que también desean tomar la palabra?

RP: Sí yo creo que sí.

DS: Se ha terminado por hacer una alianza, una negociación, que en un sentido nosotros consideramos que es un campo de disputa y que está bien. Digamos que las jóvenes generaciones encuentran en el ámbito de la universidad o en el ámbito de las carreras académicas una manera de imaginar un modo de vida. Cosa que no era tan común cuando nosotros empezamos, la universidad estaba intervenida y por lo tanto había que adaptarse a las categorías a las reglas del pensamiento que tiene el mundo académico. Ellos lo saben porque discuten todo el tiempo, pero cuando tienen que actuar no lo recuerdan. Y es que el valor en el campo cultural es muy relativo. No estamos en un mundo donde se pueda asegurar dónde está realmente la jerarquía y quiénes son los que realmente hacen las cosas. Siempre son posiciones que no se pueden saldar y hay tensiones. Pero el mundo académico vive con la ilusión de que es posible caracterizar el valor de cada uno sobre la base de ciertos registros que permitirían escapar al hecho de que se trata de

la política, de las distintas maneras de entender la práctica. Y eso uno lo vive en cualquier situación; cómo se evalúa a un estudiante o cómo se evalúa a los colegas. A mí me parece que el pensamiento más productivo funciona sin estar atado a ese tipo de exigencias. El pensamiento debe construir sus propias exigencias y no debe admitir las exigencias dadas.

LR: Lo que pasa que cuando esas exigencias se confunden con la supervivencia, vos permaneces en el cargo, si te pasan la subvención, te dan un incentivo y para eso tenés que empezar a preparar papelititos continuamente. Es una presión muy fuerte.

RP: Puedo decir que en la universidad argentina, hay gente que en esas condiciones, puede hacer cosas muy buenas. Hay gente que tiene una capacidad de negociación con ese ámbito que le permite hacer cosas muy buenas, aunque en general cuanto mejores son más problemas tienen. Esa es la experiencia que yo tengo aquí y en Estados Unidos, que hay que tener una cuota de mediocridad para poder triunfar, eso es algo que nos cae a todos...

LR: Desde el punto de vista personal, evidentemente, es un poco difícil porque si te ves relegado es porque realmente no se sabe quién tiene la precisa.

RP: Por eso creo que son importantes estas conversaciones y esta cuestión con León. Vos serías alguien que se puede tomar como referencia respecto a cómo se puede hacer un trabajo intelectual en la Argentina escapando a los criterios establecidos. Y uno puede imaginar que cualquiera que piensa si vos lo pudiste hacer, hay otros que también lo van lograr. Eso es lo primero que uno recorre y registra cuando ve la experiencia de algunas personas que

son puntos de referencia. Uno puede decir eso de León y de mucha gente en la Argentina, por ejemplo de Borges. Borges es visto como un erudito porque trabajó todo el tiempo. Hacía reseñas, se tenía que ganar la vida. Entonces, cualquiera que hoy imagine una vida más cómoda que la de él no va a conseguir necesariamente lo que él consiguió. Más allá de sus ideas políticas y más allá de sus colocaciones en el campo de la cultura oficial en Argentina fue alguien que si vos mirás lo que hizo desde 1930 en Argentina estuvo siempre trabajando, siempre en diarios y revistas, publicando y dando conferencias, ganándose la vida como podría cualquiera de nosotros. Uno puede imaginar a alguien que tiene una vida muy plácida y esa idea de que hay que buscar esa comodidad no es buena. Es importante que haya referencias de gente que ha podido llevar adelante una obra en este país, con todas las dificultades que eso tiene. Este es otro de los méritos de León, de la seducción de León.

DS: Yo me pregunto es si es posible aprender a “hacer como León” ¿De dónde proviene esa confianza para poder, sin tener las armas que los otros tienen, meterse en esos problemas sin dudar lo suficiente de uno mismo?

LR: Justamente ese es el desafío. Para empezar habría que atacarme y hacer lo que yo hago con los demás...

DS: Pero, en un clima de enfrentamiento abierto y transgresión, como fue el de ustedes, me imagino que esto era un estilo más compartido. En cambio hoy el punto de partida es mucho más difuso, tanto respecto

al “contra” como respecto al “con quien”. En este contexto ¿de dónde sale el sentimiento de autoconfianza para autorizarse a confrontaciones tan claras? ¿De dónde sale la confianza o el impulso para meterse con –para seguir el ejemplo de lo que estamos conversando– un gigante como San Agustín?

LR: No sé de donde sale. Hay que tener una certidumbre básica puesta en algún lugar. Más allá de todas las incertidumbres y todas las dudas que te vienen constantemente, hay un punto que está por debajo de todos los otros puntos como sostén, que es de hierro. Creo que esto tiene que ver con lo que leí en Kafka, tal vez habría que poner esto a cuenta de la lectura. Yo recuerdo que a mi madre, cuando yo iba a la escuela secundaria la directora

Otra cosa muy importante fue que viajamos juntos a Cuba, en el año 67, y pasamos por Europa. León funcionó como Virgilio para mí.

le dijo: “déjelo en la calle, su hijo no puede hacer nada”. Y al salir ella me dijo que aunque fuese una cucaracha me iba a seguir sosteniendo. Ahí está la diferencia entre la madre cristiana de la familia de Samsa en *La Metamorfosis* y mi madre que lo aceptaba.

RP: Ahí está todo sintetizando, está muy bien. Ahora yo te quería hacer una pregunta León, ¿cuál es tu primer recuerdo?

LR: Seguramente es un recuerdo reconstruido, porque yo no tengo memoria directa de eso, es el dolor de mi madre frente a la muerte de su padre. Yo acababa de haber nacido y era el consuelo. Era como una especie de acontecimiento balsámico que la madre encontraba en el hijo frente a la muerte del padre.

RP: ¿Y recordás alguna escena?

LR: La escena es esta, la que te digo, porque no me acuerdo de mi abuelo. Pero me dicen que me tuvo en brazos aunque no tengo para nada una imagen de eso. Y después, una escena de humillación en Chivilcoy, cuando era chico. Mi padre tenía la mueblería “La gran fama” y yo estaba en el fondo, en una vasenilla y entra un señor caminando hacia el fondo, y cuando me ve a mí, se corre contra la pared para el otro lado y se va caminando con asco. Son recuerdos simples pero muy fundamentales.

RP: Ahí tenemos el origen...

DS: ¿Ricardo, vos te acordás cuando fue que conociste a León?

RP: Mirá, yo me acuerdo que en ese momento estábamos haciendo una revista y bajamos en el ascensor con Beba, quién ahora es mi mujer, y dije: “uy esta mina”. Tenía puestas unas botas y estaba lindísima... Y me quedó ese recuerdo de la reunión en tu casa de Tucumán y Bulnes, en el año 65.

DS: ¿Qué era, una reunión de estudio?

RP: No. Hacíamos unas reuniones porque estábamos por armar una revista, y entonces nos reunimos en lo de León. Esa es una. Otra es cuando saqué una revista en el año 65 que se llamaba *Literatura y sociedad*. Yo citaba a León en algo que él decía y León registró esto. Y otra cosa muy importante fue que viajamos juntos a Cuba, en el año 67, y pasamos por Europa. León funcionó como Virgilio para mí.

DS: No sabía eso.

RP: Era la primera vez que iba y León tenía todo un sistema económico para

sobrevivir, para comer, para dormir, que era genial. Así que fue por esa época, entre el 65 y el 67, que ya en el viaje a Cuba éramos amigos.

LR: Además hubo una reunión con Walsh y con otra gente en una noche que estábamos todos tristes y que cada uno iba a contar qué era lo peor que le estaba pasando y hubo alguien que no lo hizo.

RP: Rodolfo se negó. Me acuerdo muy bien de una escena leyendo un libro, no me acuerdo cuál pero me acuerdo la situación. Yo estaba caminando por Avenida de Mayo y lo vi en una vidriera. Yo estudiaba en La Plata y había venido a Buenos Aires.

DS: Comienzos de los sesenta.

RP: Sí, 62 sería.

DS: ¿Vos estudiabas letras?

RP: Historia. Pero lo que te quiero decir que era muy posible o muy común en ese momento, que alguien que ya tenía nombre y yo que recién empezaba tuviesen relaciones cercanas. Lo mismo pasaba con David (Viñas) y con otra gente que ya estaba en un lugar. Y, sin embargo no había ninguna cuestión, se hablaba de igual a igual. Eso, me parece, forma parece de una tradición también de izquierda.

LR: Que se ha perdido un poco...

RP: Así que me acuerdo de ese ascensor, que veníamos de tu casa, y que había habido una reunión de algo. Eso sería el 66, y después surgió esa invitación a Cuba, a la que fuimos varios con León, con Walsh y con Urondo como en una especie de vuelta al mundo.

DS: ¿Pasaron por Europa?

RP: Claro, y a la vuelta volvimos

juntos por España, vos y yo solos, o al revés fuimos solos, no me acuerdo...

DS: ¿Se acuerdan a qué los habían invitado?

RP: Yo fui porque había ganado el premio Casa de las Américas y fuimos al Congreso Cultural de La Habana.

LR: Que fue un momento importante, el 67 creo. Ahí se definió la línea.

DS: ¿Vos ya tenías la militancia maoísta?

RP: No, yo ahí ¿qué era? ¿Qué quiere decir ser maoísta? Ser maoísta quería decir poder criticar al Partido Comunista. La única manera de poder criticar al PCUS era tener una alternativa real por fuera, porque si no te tiraban el partido por la cabeza. Entonces, los chinos crearon un sistema, y ser maoísta era simplemente criticar al Partido Comunista de los soviéticos porque los cubanos se habían aliado con ellos. De modo que, un elemento que identifiqué en toda esa experiencia es lo que se llamó la nueva izquierda, es decir, cómo hacer algo fuera del PCA. Y creo que ellos, León y sus amigos, fueron los primeros con el MALENA (Movimiento de Liberación Nacional). Ese fue un punto de identidad muy importante.

LR: Yo nunca fui del Partido Comunista.

RP: Ser marxista, ser de izquierda o tener que ver con eso y no pasar por ahí, por el PC. Esa era la cuestión.

LR: Porque de alguna manera, el desarrollo de esa mística iba verificando lo bien fundado de la posición que queríamos.

RP: Era muy difícil discutir con ellos en la medida que ellos se apoyaban en la experiencia histórica.

DS: ¿Te referís a los comunistas o a los cubanos?

RP: A los comunistas. Los cubanos, al principio, eran eso para nosotros. Se puede hacer la revolución sin los comunistas. Pero cuando Cuba se alió con la Unión Soviética, esto fue en el 67 más o menos, cuando la invasión a Checoslovaquia, que Fidel apoyo. Entonces creo que las relaciones que podía tener alguien que tenía 22, 23 años, siendo un estudiante, con León o con gente así, era la de gente que estaba tratando de pensar algo que no estuviese en la línea esa que nosotros no soportábamos.

DS: Que hubiera cierta complicidad política implícita y por rechazo a esa postura dogmática y aburrida. ¿De eso se trataba?

LR: Pero lo extraño es el tipo de elección que hemos hecho en ese momento, porque hemos elegido gente que ha persistido hasta hoy...

RP: Mucho más que los tipos del PC.

LR: Podemos recorrer todo el pasado y encontrar el punto terminal en el que estamos ahora con este encuentro en el presente, y te das cuenta que hay una coherencia.

RP: Yo creo que esto tiene que ver con la pregunta que vos hacías en relación a cómo hace uno para enfrentar una tarea tan riesgosa. Yo entiendo bien la pregunta. Me parece que hay algo que tiene que ver con la pasión, con la construcción de una identidad que uno no quiere abandonar, que uno la va criticando o modificando pero no puede tirar eso. Yo no entiendo a la gente que puede, de pronto, dejar de lado todo lo que ha sido para sufrir una conversión. Y cuando el proyecto inte-

lectual se junta con el proyecto de vida y no es solamente un proyecto académico para ganarse la vida, sino algo más íntimo, más existencial ligado al deseo, no puedo entender cómo puede abandonarse eso.

LR: En la literatura no podés tener otra relación que no sea esa.

RP: En la literatura es muy claro porque no hay campo académico para los escritores.

LR: Salvo que hay escritores malos que simulan que están haciendo eso pero que no lo hacen...

RP: Yo conseguí eso pero tardíamente. Nunca hice vida de profesor, nunca cumplí con los requisitos. Pero como me convertí en un escritor reconocido y tengo cierto discurso sobre la literatura, empecé a ser convocado. Trabajé en la UBA y después me fui a Princeton, pero siempre hablo como escritor y no hago de cuenta que soy lo que no soy.

LR: Pero vos en el aspecto crítico sos un excelente crítico literario, porque abris cosas que habitualmente en las críticas literarias no aparecen.

RP: Pero para mí ese es el modo de leer de un escritor.

LR: Que parte de lo que partís vos.

RP: Parto de mi propia experiencia como escritor, yo no veo mucha diferencia cuando escribo una cosa o la otra. Yo no podría escribir eso si no hubiera hecho la experiencia de escribir las novelas. No considero que haya división del trabajo entre crítica y escritura literaria. Esa división les conviene a los críticos porque viven de eso, pero no es así. Yo respeto mucho a los escritores que no tienen ganas de hablar de crítica, que solamente quieren escribir su novela y que no quieren decir nada más, Rulfo, Onetti, pero cuando un escritor se

decide a hacer crítica, en general es muy productivo.

DS: ¿Por qué? ¿Porque arriesga más por el hecho también de escribir o por una suerte de inmanencia del conocimiento?

RP: Me parece que es un poco esto. La relación con la literatura, de este modo, se convierte en una relación menos abstracta. Entonces, si yo digo que enseñé lo que hago: ¿qué voy a enseñar? Y eso me ha funcionado muy bien, porque los chicos que vienen a la universidad tienen mucho interés en esa perspectiva. Lo otro lo tienen paralelamente y si uno se mantiene en un plano y no hace de escritor, porque también están los tipos que viven de eso, de hacer de escritor, se pone a discutir los textos con los que están trabajando y es muy útil para la gente. Pero me parece que todo eso se fue construyendo un poco sobre la marcha, en el sentido de que no dijimos vamos a hacer las cosas así sino que se fue dando así.

LR: Cuando vos miras hacia atrás no te das cuenta que lo hiciste sin pensar para nada...

DS: Pero, en este momento de la cultura argentina, con tanta presencia de los medios en este momento político ¿ustedes cómo se sienten, excluidos o incluidos? ¿Cómo se sienten hoy en relación a esta época?

RP: Es distinto, porque los escritores somos figuras más integradas. Los medios se interesan porque se supone que es un ámbito más general que específico, entonces yo no puedo quejarme pero me mantengo afuera, no aparezco, no respondo estrictamente a lo que demandan. No me interesa, me parece que no tiene ningún sentido. Entonces, tengo una relación, tengo una estrategia. Cuando intervengo, lo hago porque me parece que hay una relación que necesita intervenir y por un narcisismo autocomplaciente. No creo que la gente que no aparece en los medios no exista, todo lo contrario. Me parece que hay que tener una estrategia. León publica algo y no dice: “yo soy un filósofo”. No se puede creer que todo lo que pasa, ocurre porque circula por ahí. Yo sigo creyendo que hay una persistencia de la cultura, por llamarlo de alguna manera, que va más allá de la inmediatez de los medios. Hay gente que ya no cree en eso. Yo tengo otra idea del pensamiento. A mí me parece que una reflexión es algo, en cierto sentido, colectivo. Tiene que ver con los amigos que uno habla, con las cuestiones que se van haciendo, porque la gente tiende a pensar que tiene que estar sola y piensa que la van a criticar. Entonces, puede pensarse la conversación entre amigos como aquello que no es mediático ni te condena al aislamiento.



Pigliescas

Conocí a Ricardo allá por los 60 en la librería de Jorge Álvarez; de inmediato sintonizamos: cercana entonación ideológica y compartidas preferencias literarias (anoto tal vez la mayor: Brecht). Durante el medio siglo siguiente nos hemos visto con frecuencia y de esos momentos han quedado ciertas huellas: en la serie sobre Nueva Novela Latinoamericana, que edité para Paidós, en el segundo volumen (1972) incluí su lectura de La traición de Rita Hayworth; en 1975 coordiné un concurso internacional de cuentos policiales cuyo jurado integraban Borges, Roa Bastos y Denevi, “La loca y el relato del crimen” fue uno de los cuentos premiados, que luego reproduce en varias antologías; en los 90 presentamos juntos Cuando ya no importe, la última novela de nuestro muy admirado Juan Carlos Onetti; también recuerdo que en los 70 vivíamos sobre Scalabrini Ortiz, él casi Santa Fe, yo casi Las Heras, y a lo largo de un par de años mis visitas de los sábados a la mañana a su departamento se convirtieron en una grata costumbre; algo parecido sucedió a comienzos de este siglo, él tenía su estudio en Charcas y yo trabajaba en Alianza Editorial en la Avenida Córdoba, fueron frecuentes los cafés compartidos; creo que la última actividad que hicimos a dos voces fue la presentación en la Feria del Libro en mayo de 2013 de los Cuentos completos de Rodolfo Walsh que él reunió para Ediciones De la Flor.

Jorge Lafforgue

Pigliescas

La obviedad del beneficio de ese encuentro resta cualquier atisbo de singularidad a los hechos. Digamos que fue en un café o una confitería a comienzos de los ochenta o en la oficina de la editorial Sudamericana, cuando Ricardo era el director de la colección “Sol negro” y yo ya trabajaba ahí. Después de 1986, entonces. El beneficio: dar por fin con alguien de una inteligencia y una generosidad inigualables. El repertorio de actitudes y gestos viene después, de acuerdo con el carácter episódico o anecdótico con que se sucedieron los encuentros. Y pertenecen a mi memoria con cierta avaricia, como el conjunto de modales de los que debe apropiarse un imitador para incorporar un personaje a su elenco. Había veces en que los dos sentíamos cómo mediaba en el diálogo “un interlocutor más complejo”. Ricardo tiene, en cualquier caso, el fraseo y las inflexiones justas, exactas, que alcanzan para definir –nunca limitar– esa inteligencia y esa generosidad inolvidables, macedonianas. Ocuparse de ademanes y gestos cuando se trata de cómo y cuándo lo conocí –uno de nuestros mejores escritores– sería utilitario y servil, como desplazar con un amague descriptivo, probablemente copiado de él, un advenimiento irremplazable.

Luis Chitarroni

QUELONIOS

Chiquitos de América Latina



LOS QUELONIOS, ESAS TORTUGAS GIGANTES QUE SE TRASLADAN ARRASTRANDO SU CAPARAZÓN A CADA PASO, VAN RECORRIENDO EN SU ANDAR SELVAS, LLANURAS Y MONTAÑAS. ATRAVIESAN RÍOS Y QUEBRADAS HASTA LLEGAR AL MAR, PARA CONTEMPLARLO SILENCIOSOS Y PENSATIVOS. EN ESE RECORRIDO, TAMBIÉN CONOCEN OTROS ANIMALES, PLANTAS QUE NUNCA HABÍAN VISTO Y MUCHAS PERSONAS QUE LES CUENTAN HISTORIAS. CADA UNA DE ELLAS NOS ENSEÑA ALGO DE SUS PAÍSES. Y ASÍ, EN ESTOS MARAVILLOSOS Y SORPRENDENTES ENCUENTROS, SE VA TEJIENDO LA HISTORIA DE UNA AMISTAD LLAMADA LATINOAMÉRICA.



BRASIL
CLARICE
LISPECTOR



PERÚ
EDGARDO
RIVERA
MARTÍNEZ



CUBA
DORA
ALONSO



COSTA RICA
CARMEN
LYRA

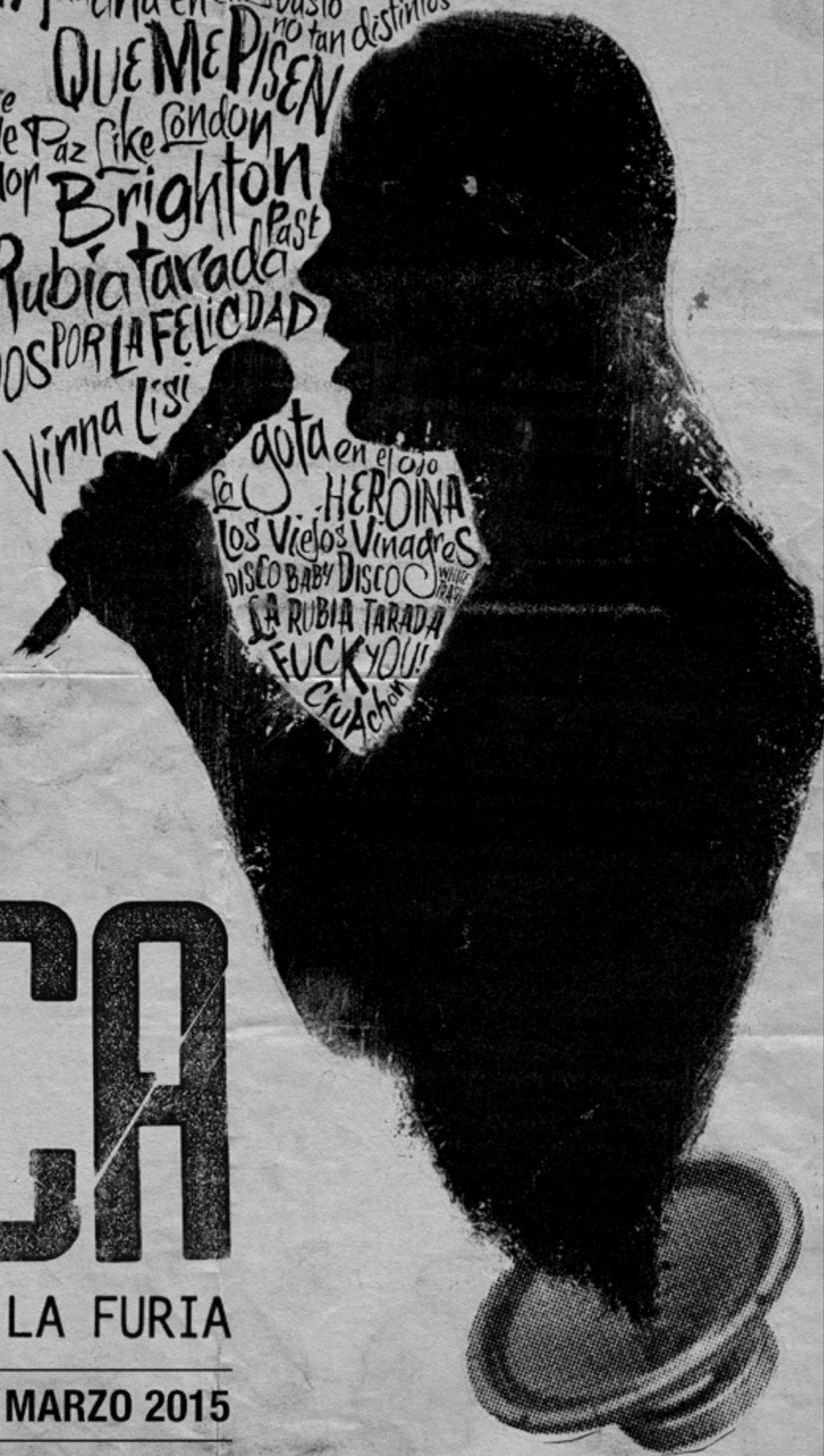


MÉXICO
ELENA
PONIATOWSKA



Estallando desde el Océano
Mañana en el Abasto no tan distintos
El regalo de Paz Like London
y Amor Brighton
La Rubia tarada Past
DIVIDIDOS POR LA FELICIDAD
Virna Lisi

gota en el ojo
HEROINA
Los Viejos Vinadores
DISCO BABY DISCO
LA RUBIA TARADA
FUCK YOU!
Cruachon



LUCA

EL SONIDO Y LA FURIA

DICIEMBRE 2015 - MARZO 2015

INDIO

EN LA BIBLIOTECA

FEBRERO - MARZO
2015

Rumores vecinales: el oído de la crítica

El murmullo de la crítica reconoce archivos memorables. Porque lejos de las exigencias del paper profesional y de la publicística del suplemento cultural, hay una antigua tradición en el país en que la crítica prestó sus oídos a una imperceptible comunidad literaria, hecha de controversias y rivalidades, de identidades y cerrazones, pero también de amistades recordadas. ¿Qué sería del capítulo Facundo si no hubiera sido acogido por una crítica que siempre lo consideró como materia insoslayable de sus elucubraciones? No nos es posible pensar nuestros autores sin el modo en que ellos han sido leídos contemporáneamente y por otras generaciones que los solicitaron para confrontarlos con las propias inquietudes de su tiempo. La crítica dispone de operaciones muy precisas: el elogio, la refutación, la reinterpretación y el diálogo. Pero alcanza una nueva dignidad cuando la exterioridad del comentador se transforma en cercanía. A través de esta proximidad, y eligiendo sus propios utensilios, el crítico reescribe el texto que evoca con sus comentarios y pensamientos. Ausculta los sonidos y las voces de una escritura, y siguiendo su rítmica, en ocasiones logra atravesar un umbral perceptivo. El lector-crítico encuentra, en esta experiencia, nuevos sentidos y relaciones que fugan de las determinaciones explícitas de las formas textuales. Es allí donde la proximidad se verifica, en contacto con virtua-

lidades que relanzan las palabras a lugares insospechados. Los textos dialogan y se reescriben cuando son considerados como valor de uso y no como mercancía sagrada a ser reverenciada o rechazada. En esta excedencia literaria es donde la vecindad se verifica al alcanzar, por un momento, una extraña e inédita felicidad en la que el lector se siente parte de la escritura que la incorpora no ya como un sistema de razonamientos sino como afectos que hace propios.

La obra de Ricardo Piglia ha sido profusamente comentada. No sólo en Argentina: intelectuales y académicos de distintas latitudes han trabajado sobre sus libros y sus propuestas ensayísticas. En este apartado hemos reunido un conjunto de escritos, actuales y de antaño, que vuelven sobre los tópicos piglianos. Su valor reside tanto en las conclusiones y los puntos de vista con los que se analizan los múltiples sentidos del autor, como en la insistencia con la que se vuelve a Piglia, sabiendo que de allí siempre extraeremos alguna gema valiosa para nuestras vidas.

Cierta vez, Ricardo Piglia dijo que saber que existe la Biblioteca Nacional, aunque nunca la visitáramos, nos hacía mejores personas. Sin ningún ánimo de complacencia podríamos tomar su proposición e invertirla para asumir que su obra nos permite, aun sin conocerla acabadamente, ser mejores lectores ampliando nuestra imaginación crítica y literaria.

En las manos de Borges el corazón de Arlt (a propósito de *Nombre falso*)^(*)

Por Noé Jitrik

En los resquicios de la perimida distinción entre Boedo y Florida, Borges y Arlt emergen como las figuras capaces de superar el antagonismo de rivalidades que suelen considerarse como conjuntos compactos y herméticos. Ni el realismo localista ni el universalismo europeísta pueden dar cuenta de la complejidad reunida en estos autores, convocados por las originales reflexiones de Ricardo Piglia. Así lo afirma nítidamente Noé Jitrik, para quien Piglia ausculta en el inconsciente de estas figuras, en la profundidad de los estereotipos atribuidos, siguiendo un flujo que le permite reunirlos en su propia escritura: el estilo narrativo de Borges y las incidencias de un realismo libertario que se dan cita en los escritos de Arlt. El trazado de esta línea que combina estilos heterogéneos, irreductibles tanto para la cadencia habitual de las letras argentinas como para los juicios del orden y las insurgencias que lo han enfrentado sin lograr rebasar su propio dogmatismo, llevan a Jitrik a valorar este esfuerzo por producir una fuerza capaz de dejar atrás las oposiciones estériles y empobrecedoras del campo cultural. Una voluntad literaria que no reduce simplemente los términos a una síntesis, sino que extrae de ellos pequeños signos capaces de desviar el curso de los acontecimientos y las formas perceptivas que han organizado la razón crítica.

Existe, sin duda, en la narrativa latinoamericana, una tensión de dos términos que se manifiestan pocas veces claramente; son más frecuentes, en cambio, y aparentemente más nítidos, los lenguajes indirectos o, mejor dicho, los niveles secundarios revestidos, ellos sí, de decisiones ideológicas vehementemente expresadas; esto no es nuevo en América Latina ni en la literatura, ni indica necesariamente “constantes”; sin entrar en estos deslindes, podría decir que en la actualidad las dos líneas serían: a) una tendencia más o menos realista (desde luego que renovada tanto técnica como filosóficamente, puesto que el viejo realismo, de denuncia social, urbana o indígena, ha caducado completamente); b) una tendencia a recogerse en el campo de la “escritura”, a la cual sus detractores suelen añadir el adjetivo “pura”, evidentemente condenatorio. Solo a riesgo de simplificar en exceso se podrían dar ejemplos claros de adhesiones bien definidas, a través de los textos mismos, a una u otra línea; en la práctica, las clasificaciones dependen de otros encuadres en los que, tal vez, esta bipartición indique algo: son los niveles secundarios; allí la discusión se encarna pero sus resultados no hacen un viaje de retorno para decirnos tajantemente que tal obra es de un campo y tal de otro. [...] He tratado de razonar sobre esto mismo –preocupación que se me hace sistemática– en relación con un texto de Juan José Saer, *El limonero real* (Madrid, Planeta, 1975); hoy retomo la cuestión a propósito de los relatos de Ricardo Piglia, reunidos bajo el título de *Nombre falso* (Buenos Aires, Siglo XXI, finales de 1975), fórmula que, de entrada no más, nos envía a tres zonas en las que se refracta y vibra:

la primera, paradigmática, es la de lo real policíaco y/o político y/o artístico; la segunda es la de la literatura misma, uno de cuyos rasgos característicos sería la ficción, o sea, la falsedad; la tercera, es la de la relación entre la falsedad de la literatura y lo real en que tal falsedad tiene efectos. Habría, incluso, una cuarta, preparada por la palabra “nombre”, que remite a la acentuación de un elemento de la narración, el personaje, lo que implica, a la vez, una cierta posición de enfrentamiento con otros textos que dejan al personaje de lado (como *Yo el Supremo*, por ejemplo) y descargan sus energías en otros elementos, la articulación, o un concepto, o una potenciación lingüística.

Estas iniciales derivaciones integran, sin duda, el campo polémico indicado en los párrafos iniciales de esta nota, pero además guardan alguna relación con los niveles secundarios en los que tal polémica se traduce. Me refero concretamente a un enfrentamiento que, según algunos, permitiría entender la literatura argentina contemporánea y, ¿por qué no?, la latinoamericana. Quien especialmente lo ha hecho es David Viñas (*Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo XXI), para quien el viejo conflicto entre Boedo (arte realista y social) y Florida (arte vanguardista y lúdico) de 1922 sigue vigente y se encarna en dos figuras, según su concepto, irreconciliables: Arlt por Boedo, Borges por Florida. Este último representaría la voluntad de admitir una incisión europea permanente en una narrativa “propia” y nacional, lo que implica posponer lo propio y nacional en favor de una obediencia a la “moda”, y la reducción de la capacidad de la literatura a

mero refugio de la satisfacción formal y alienada de las clases medias; Arlt, por el contrario, representaría una expresión fuerte y propia, un camino, aunque permeable, para una literatura “eficaz” en el sentido de expresar más cabalmente la lucha de clases. Yo creo que tal separación no deja ver lo que uno y otro están haciendo “significar” en la escritura argentina y, en consecuencia, no deja ver lo que de común puede haber entre ambos; no se trata de una “esencia” que está más allá de la conciencia, sino de un flujo que hay que rescatar, de una relación diferenciada con una producción; tal como

Ricardo Piglia,
por Marcelo Huici



lo he intentado probar en un análisis de *El juguete rabioso*, ese flujo se daría en el inconsciente de los textos, que es donde habría que rastrear: de ahí se desprendería que la literatura toda es un espacio de fuerzas que se combaten y cuyo resultado sería menos un objeto de clasificación que un sistema de relaciones que hay que establecer.

Dentro de estas coordenadas, meramente apuntadas, no faltará quien diga que Piglia se ha sustraído a las “modas” del estructuralismo y del “significante” para devolver con una energía insólita en esta época decadente un conjunto de buenas narraciones en las que se cuentan “cosas” claras y fáciles de comprender y, por lo tanto, en las que “se dice algo”. Retomo del “decir” y del “algo”, retomo triunfal de la “sustancia” frente a los desvaríos de un lenguaje que no atina más que a decirse a sí mismo. En apariencia es así: no cuesta ninguna dificultad reconocer y destacar virtudes de rigor, de precisión y de interés en todas y cada una de las narraciones incluidas (en *Nombre falso*). Tampoco cuesta comparar este libro con las pálidas o retorcidas o insustanciales o escapistas o mistificadoras narraciones que obtienen premios y que cubren el esfuerzo –no el pensamiento– de los críticos del continente: el libro de Piglia emerge como el resultado de un trabajo verdadero, que no precisa de exigencias temáticas para hacerse presente en un registro profundo y quebrado, en una zona en la que efectivamente “pasan cosas”, aunque las cosas que pasan en las narraciones mismas no tengan la pretendida envergadura del enjuiciamiento a los dictadores o de la propaganda de las guerrillas. Y aun en este sentido me alegra señalarlo, como lo pude hacer

respecto de otros libros aparecidos en estos últimos tiempos en la Argentina: seriedad de *Yo el Supremo*, seriedad de *Matar a Títilo*, de Arturo Cerretani; seriedad de *El limonero real*, de Juan José Saer (publicado en España). Seriedad, en este caso, es algo así como una actitud que se hace presente al ejecutar la tarea de contar, se desenvuelve y toma forma: es lo contrario de la trivialidad, pero también del oportunismo, que sabe a qué público debe estimular mediante sus complacencias, para consagrarse y consagrar lo que ya todos conocemos, lo que ha hecho generalizar un tedio que amenaza con tragarse a la crítica, a la lectura y a la literatura misma en uno de los momentos más graves por los que ha pasado nunca.

Pero el libro de Piglia merece otra manera de dirigirse a él, no sólo mediante notas deshilachadas como las precedentes; voy a entablar este diálogo a partir de la reflexión sobre el destino de la polaridad Arlt-Borges en la que Piglia se inscribe por varias razones: ante todo, porque, como crítico, ha trabajado sobre uno y otro, esa polaridad se le ha encarnado, por decir así; sus artículos son de lo más productivo y agudo que se haya hecho (digo hecho y no dicho) sobre ambos controvertidos monumentos; en segundo lugar, porque en la medida en que cuenta situaciones precisas (por ejemplo, la del hombre que emprende un viaje en ómnibus para asistir a la muerte de su padre en un hospital) o describe ambientes reconocibles (algunos bares de Buenos Aires, un hospital en Mar del Plata, un club) proponiendo atmósferas grises, tristes y espesas que traen reminiscencias de la literatura urbana de Buenos Aires, se tendería a incluirlo en una corriente,

precisamente en esa que va de Gálvez y Payró hasta Arlt, pasando por el sainete porteño e incluyendo tangos y novelas de Verbitsky, Gómez Bas y Valentín Fernando y acaso, marginalmente, Manuel Puig y otras múltiples manifestaciones que algunas veces se quedaron atrás cualitativamente, otras pegaron saltos y caracterizaron un ambiente, haciéndolo reconocible en el resto del mundo; la tercera razón se vincula con una de las narraciones, la que se titula “Homenaje a Roberto Arlt”, que ofrecería un espacio privilegiado para justificar que pensemos en esa doble vertiente.

Quedémonos en este “Homenaje”: se produce aquí una síntesis de lo esencial de los dos modelos; es Arlt en los ambientes, en los personajes (estafadores, prostitutas sanas y anarquistas), en el lenguaje al mismo tiempo preciso y ambiguo; pero también es Borges en la construcción narrativa, en la concepción misma del relato, que depende de un núcleo clásicamente borgeano, la obtención de un texto supuestamente perdido y, por lo tanto, de lo que de ahí se desprende: búsqueda e investigación para llegar a él, exactamente como en “Examen de la obra de Herbert Quain” y los fragmentos iniciales de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: mediante Borges, Piglia puede hacer algo con Arlt, pero no porque persiga una asociación ingeniosa sino porque la asociación está autorizada por todo

El libro de Piglia emerge como el resultado de un trabajo verdadero, que no precisa de exigencias temáticas para hacerse presente en un registro profundo y quebrado, en una zona en la que efectivamente “pasan cosas”, aunque las cosas que pasan en las narraciones mismas no tengan la pretendida envergadura del enjuiciamiento a los dictadores o de la propaganda de las guerrillas.

lo que puede haber de común entre Arlt y Borges, mucho más de lo que suele preocupar a la crítica, satisfecha con la existencia de todas las oposiciones aparentes. Aquí, el espacio que los une es el texto que Piglia pudo construir, pero la unión ha sido posibilitada por un “antes”, por lo que va de texto a texto.

En la obra de Borges es frecuente la relación entre un esclarecimiento bibliográfico y la investigación (inquisición) que de ahí se desprende; de eso

Lo que importa en él –y celebro la síntesis que logró, sorprendente en su concreción pero teóricamente pensable– es que a través de ella da cuenta de los movimientos que sacuden los modos de pensar nuestra narrativa: desde ahí se puede, a su vez, pensar en lo que los engendra, a qué están ligados. O, si esto es demasiado pedir en una nota que no es una reseña y renuncia a ser un comentario, da en gran medida cuenta de las fuerzas y conflictos que tienen lugar en la narrativa argentina, campo contradictorio, de imponente tensión.

a lo policial no hay más que un paso: todo crítico es un inquisidor, un torturador de los textos; en Arlt se da en cierto modo lo contrario complementario: la huida, toda su obsesión o las figuras imaginarias que propone, metaforizan el texto, que se escapa siempre, en su materialidad, en su significación. No es

por lo tanto extraño que Piglia haya hecho de la figura de Arlt y su cuento póstumo extraviado el objeto de una búsqueda que únicamente el esquema Borges le podía proporcionar. Finalmente, Piglia escribe un nuevo cuento, que Arlt no habría escrito y que está excluido en Borges: hay nuevos cruces, como en todo espacio de síntesis superadora, pero que deben repercutir en la lectura: el lector (yo) abandona su inercia, se le presenta la imperiosa necesidad de comprender, desde las líneas

del texto, otras líneas que antes se le aparecían, o bien como mistificadas o bien como objeto de “posiciones ideológicas” firmes y condenatorias: tienes que elegir por Arlt o por Borges y si eliges por Arlt te condenas, te pones fuera de la escritura, y si eliges por Borges te pones fuera de la realidad, te endeudas con el colonialismo hasta la muerte, te liquidas en la dependencia. Sería, por lo tanto, desviar la atención, reivindicar a Piglia como alguien que toma partido por el “realismo” en contra de la “escritura”. Lo que importa en él –y celebro la síntesis que logró, sorprendente en su concreción pero teóricamente pensable– es que a través de ella da cuenta de los movimientos que sacuden los modos de pensar nuestra narrativa: desde ahí se puede, a su vez, pensar en lo que los engendra, a qué están ligados. O, si esto es demasiado pedir en una nota que no es una reseña y renuncia a ser un comentario, da en gran medida cuenta de las fuerzas y conflictos que tienen lugar en la narrativa argentina, campo contradictorio, de imponente tensión.

Por último, diría que hay una propuesta: si la investigación (Borges) permite hacer un homenaje a una tendencia (Arlt) y construir una narración, lo que se está preconizando ya no es el realismo ni la pureza de la escritura sino la capacidad de la estructuración, la fuerza de la forma o, lo que es lo mismo, el poder del trabajo, que valida todo texto: cada texto en el que se ejerce se presenta de una manera absolutamente propia y rica, invocando elementos que en los otros textos no podrían ni siquiera pensarse.

(*) Publicado en *Cambio*, Nº 3, México, 1976, pp. 84-88.



ANEXO SUR GROUSSAC-BORGES

Restitución a la Biblioteca Nacional de su antigua sede

La Biblioteca Nacional recupera la sede que ocupó durante un siglo, en la calle México 564, pleno corazón del Barrio Sur. Con la restitución, se inician los trabajos de restauración edilicia que harán de ese espacio un anexo dedicado a revisitar, desde las perspectivas museística y lectora, las figuras de Jorge Luis Borges y Paul Groussac, dos personalidades claves de la escena intelectual argentina y los más emblemáticos directores de esta casa. Así retornarán a ella los libros, para poblar los anaqueles de la vieja Sala de Lectura Mariano Moreno - Alberto Williams, que jamás debieron quedar vacíos.

Pigliescas

*Podría contar más de una historia sobre nuestra amistad. Las anécdotas se multiplican. Pero teniendo en cuenta los 40 años de Pasolini... Recuerdo que nos juntábamos en Banchero, en Corrientes y Talcahuano, donde solíamos tomar café prácticamente todos los días con Ricardo. Yo trabajaba en la librería Martín Fierro que estaba por Corrientes a unos pasos de la pizzería y un 1 de noviembre de 1975, estábamos en ese lugar reunidos Ricardo, Germán García, Ricardo Zelarayán, Marcelo Pichón Rivière, Juan Carlos Martini Real, y yo. Entonces, la idea se venía gestando, era una manera de una resistencia literaria a la literatura y a la realidad imperante; se nos ocurrió escribir una novela entre todos. A la manera del célebre policial *El almirante flotante* escrito por Chesterton y Aghata Christie entre otros autores. A Ricardo se le ocurrió como consigna que tomáramos como referencia los diarios del día siguiente: el 2 de noviembre. El Día de los Fieles Difuntos, más popularmente conocido como el Día de los Muertos. Así lo hicimos. Y a la mañana siguiente, al comprar el diario, nos enteramos de que Pasolini había sido asesinado en las playas de Ostia. No era ni una profecía ni una alegoría, simplemente una coincidencia. Creo que ninguno de nosotros tomó ese hecho como tema. Pero, de alguna manera, "Las Cenizas de Pasolini" flotaron en cada uno de los textos. Y recordando el verso de Pound y el título de Onetti, podemos decir que las cenizas flotaban en el aire. Solo había que dejar hablar al viento.*

Luis Gusmán

#10

Pigliescas

A mediados de 1988, leí Respiración artificial. En la segunda mitad de 1989, cursé el seminario “Las tres vanguardias”. Fueron mis primeros dos contactos con Ricardo Piglia. Contactos que involucraron, para mi suerte, los dos aspectos acaso menos deslucidos de mí: yo, lector; yo, estudiante. Antes de leer Respiración artificial, apenas pasados mis veinte años, no había sabido (no había concebido, ni supuesto) que universos de por sí tan distintos (Rosas y Tinianov, Hitler, Gombrowicz, Kafka, la neta narración y la espesa elucubración teórica) pudieran imbricarse así, potenciarse mutuamente tanto. Al salir de sus clases, tiempo después, de todas y cada una de sus clases, quedaba yo en un estado tal de ebullición de ideas, que podría decir, sin exagerar, que todavía hoy respondo en parte a aquel impulso cuando me dispongo a escribir o a leer, que ese efecto no se ha desvanecido del todo en mí, que no ha cesado. Al trato personal con Piglia, y a su generosidad, accedí algo más adelante. Él lo hace todo de tal forma, con tal naturalidad, que uno nunca llega a sentir que ese trato y esa generosidad son algo así como un privilegio; pese a eso, sin embargo, yo me decido a sentirlo así: me resulta más verdadero y más justo.

Martín Kohan

Historia y novela, política y policía

Por Juan José Saer

Suele pensarse que la creación literaria exige ciertas condiciones para poder desplegarse sin obstáculos. La existencia de situaciones opresivas es considerada, según esta percepción, como una obturación de la imaginación autónoma del escritor. Pero, y hay abundantes evidencias de ello, toda innovación se produce bajo la presencia constante de una presión, de una atmósfera que suscita una necesidad expresiva que surge como el espacio de una libertad conquistada, fundamentalmente, en las más abyectas circunstancias. Así lo entiende Juan José Saer que considera la aparición de *Respiración artificial* como un acontecimiento literario capaz de conmover la crítica cultural y reabrir un espacio de encuentro con una generación que había soportado las más rudas condiciones del terror y la censura. Escrita como resistencia efectiva a la dictadura, la novela de Piglia logra producir, en palabras de Saer, una hendidura en el presente por su original forma de concebir las complejas y entreveradas relaciones entre historia y ficción. Piglia alcanza una nueva dimensión narrativa, la “novela-ensayo”, cuando pone a la historia como tema de la ficción y no como objeto de representación, conquistando por esta vía un espacio vedado para la argumentación política de aquellos años.

De algún modo, todas las palabras que figuran en el título de este artículo, hasta la conjunción *y*, se refieren a cosas parecidas. La conjunción, por ejemplo, sirve para *poner en relación* sujetos o acciones diferentes, y esa relación conduce inmediatamente a *relato* (referido), lo cual a su vez nos lleva como jugando a *novela*. Por otra parte, ya sabemos que *historia* designa a la vez, en muchos idiomas, la relación de una serie de hechos, tanto reales como ficticios, efectivamente sucedidos o puramente imaginarios, de manera que en ciertos casos historia y novela pueden ser considerados como sinónimos. En cuanto a historia y *política*, sería superfluo exponer, por ser tan evidente, la esencia común que involucra a los dos términos, pero no está de más recordar que política y *policia* provienen de la misma raíz, la *polis* griega, y que, en castellano, a finales del siglo XIV, las dos palabras significaban lo mismo. Todo este preciosismo etimológico que, para ser francos, presenta un interés de lo más moderado, tiene como único fin incitar a la prudencia cuando se encara la resbalosa discusión sobre las implicaciones entre la historia, la política y la ficción.

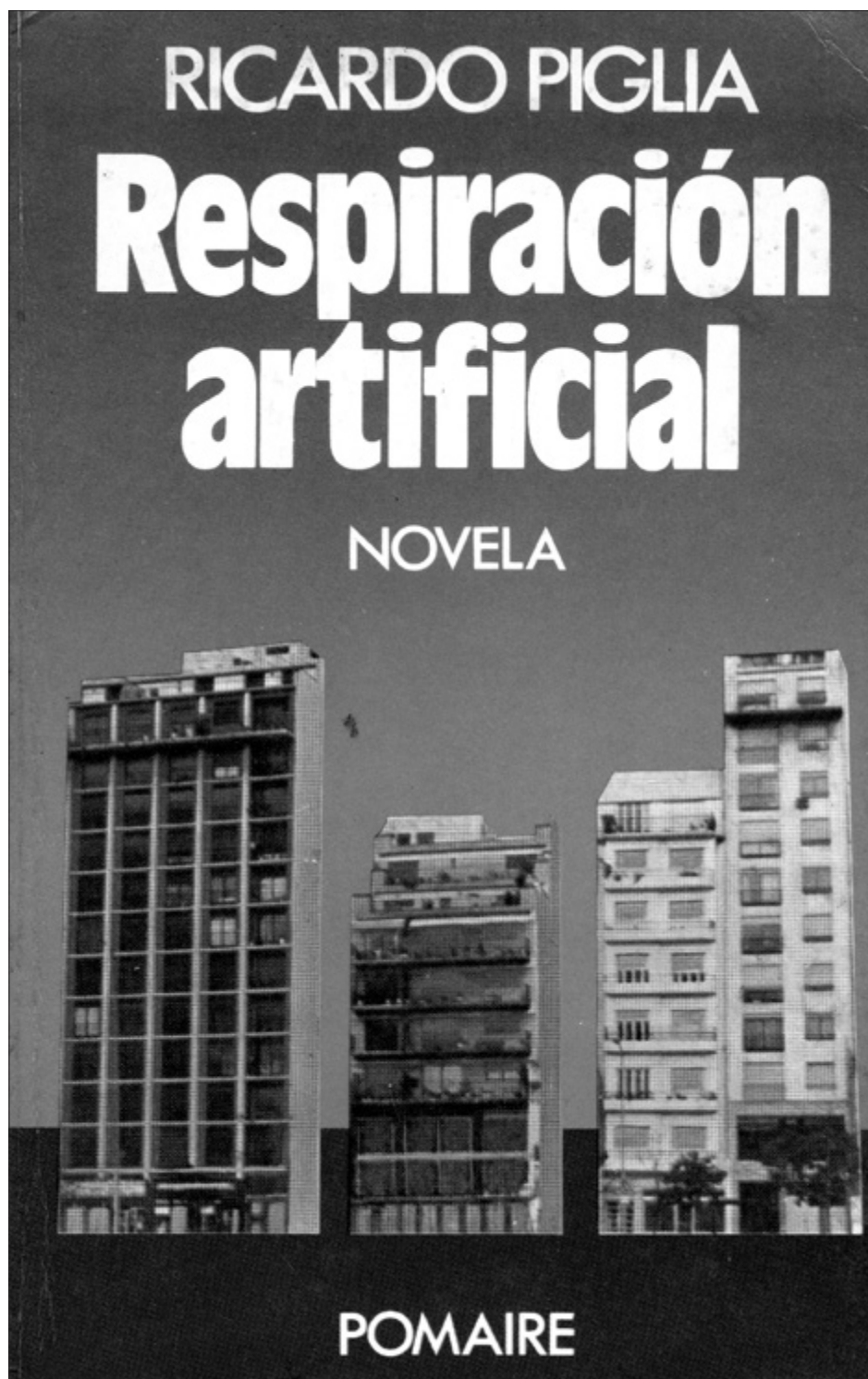
La relectura de *Respiración artificial*, la novela de Ricardo Piglia, con motivo de su reciente reedición por Seix Barral, en Buenos Aires, y de su publicación en Francia y en España, incitó estas reflexiones. Conviene precisar que el libro apareció por primera vez en Buenos Aires hacia 1980, en plena dictadura militar, y que por lo tanto fue escrito durante los años más sangrientos y tenebrosos que atravesó la Argentina en el siglo XX. Por sus temas, sus reflexiones, sus alusiones, sus referencias culturales, es posible

considerar el libro, en el contexto en que fue escrito y publicado por primera vez, como un acto de resistencia a la censura y al terrorismo de estado, y en ese sentido, la entusiasta (y numerosa) acogida que le dieron sus lectores revela el carácter necesario y puntual de la cita de toda una generación con *Respiración artificial*. La cultura argentina lo recibió con la misma urgencia y el mismo reconocimiento con que el que se está ahogando recibe el primer soplo de aire puro cuando sale a la superficie. Pero esa coincidencia

momentánea entre un libro de ficción y sus lectores, no es el criterio principal para juzgar su valor intrínseco. Veinte años más tarde, con el cambio de circunstancias, la posición del libro ha cambiado; su representatividad generacional, política, moral, etc., ha pasado a un segundo plano y podemos decir que, para los lectores de hoy, “solo” queda la novela.

Frente a las vanas divagaciones actuales sobre la novela histórica, que revelan casi siempre la misma pobreza conceptual tanto acerca de la historia como de la ficción *Respiración artificial* opone una estrategia narrativa radicalmente distinta, consistente en proponerse la historia no como objeto de representación, sino como *tema*. Y aplicando la vieja regla que induce a ir a buscar en otros campos que los tradicionales del relato (como las primeras novelas en la epopeya y más tarde en la crónica)

La novela de Piglia se nutre en la reflexión, en la confrontación de ideas, que durante largo tiempo estuvieron desterradas de la academia narrativa, e inventa, para una época en la que en Argentina estaba prohibido argumentar, la novela-ensayo. Al cabo de veinte años, es esa aparente hibridez lo que la sostiene como novela.



sus recursos formales, la novela de Piglia se nutre en la reflexión, en la confrontación de ideas, que durante largo tiempo estuvieron desterradas de la academia narrativa, e inventa, para una época en la que en Argentina estaba prohibido argumentar, la *novela-ensayo*. Al cabo de veinte años, es esa aparente hibridez lo que la sostiene como novela.

La pretendida novela histórica se propone reconstituir un momento del pasado, empresa cuya imposibilidad salta tan inmediatamente a la vista que no requiere mayores explicaciones. El punto de partida de toda novela es el presente de la escritura, y lo que transporta el texto narrativo son las pautas sensoriales, emocionales, intelectuales de ese presente y ninguna otra cosa, cualquiera sea la época pasada, presente o futura que elija el relato para instalar su ficción. De modo que una novela escrita hoy en día y que transcurre en la edad media, es solo la proyección de un individuo actual en una fantasmagoría que él confunde con la edad media, y a la cual sería tan inoportuno aplicarle el epíteto de “histórica” como a un baile de máscaras.

El libro de Piglia opera exactamente al revés: es la ominosa realidad del presente lo que exige una urgente meditación, y tanto el pasado como el futuro (uno de sus personajes, que justamente ha vivido en el siglo XIX, se propone escribir una historia del porvenir) son convocados para intentar la elucidación de ese presente. En su relato, la inmediatez del terror determina la forma narrativa, que consiste en un entrecruzamiento de espacios y de tiempos, y en una proliferación hormigueante de historias contadas íntegramente o



Juan José Saer

apenas esbozadas, explícitas o sugeridas, denunciadas o insinuadas. Por otra parte, bajo el terror, lo real y lo ficticio, lo histórico y lo narrativo, lo político y lo policial, se entremezclan y se confunden, y la novela abunda en medias palabras y en recelos, en sospechas y en ironías, en esperas inciertas y en misterios no resueltos. Y es esa ambigüedad que sigue vibrando por debajo de la reflexión lo que, justamente, la justifica no como pretendida novela histórica, sino, mejor todavía, pura y simplemente como novela.

(*) Publicado en Carrión, Jorge (coord.), *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 158-161.



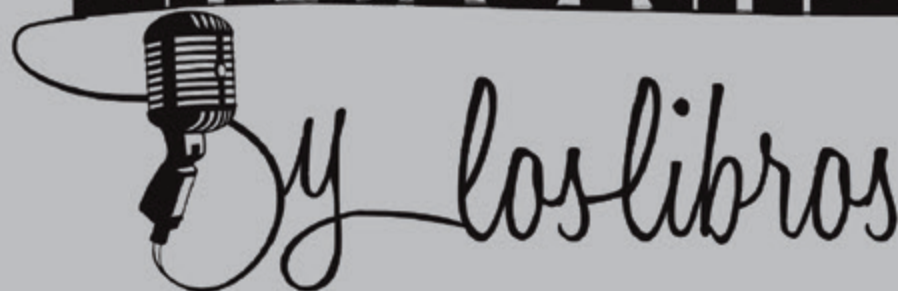
Se realizó un convenio electrónico y la Biblioteca Nacional mediante el cual todo el archivo periodístico del diario pasa a depositarse en comodato en la Biblioteca, lo que representa el inicio de la digitalización de millares de piezas vitales en materia de diarios, recortes y fotografías.

DIARIO
Crónica



PRODUCCIONES DE RADIO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

LA MURALLA



FM Folklórica Nacional
98.7 Mhz.

LANZALLAMAS LA RADIO EN LINEA

Música y poesía, reflexión y debate, pluralidad y polémica en la voz de escritores, poetas, artistas y personalidades de la vida cultural del país acompañan a radio *Lanzallamas* en una transmisión de 24 horas.





CASI LO MISMO

alrededor de la traducción

Abril - Julio 2015

El presente transforma el pasado

Por Tulio Halperín Donghi

El estilo de Tulio Halperín Donghi no puede ser clasificado con facilidad. Su prosa elegante combina un pesimismo irónico con urdimbres argumentales que escapan de las definiciones compactas y taxativas. Halperín comentó con agudeza y sin indulgencias los problemas que planteó Ricardo Piglia en *Respiración Artificial*. Tanto en lo referente al tratamiento que hace la novela sobre la historia, como en la cuestión de la marginalidad intelectual, tópico recurrente a lo largo de la literatura argentina. Al respecto, resalta los dos momentos clave de esa preocupación: *El matadero* de Esteban Echeverría y el “Poema conjetural” de Jorge Luis Borges. Ambos hitos en los que se reconoce Piglia al tratar el hiato entre el racionalismo occidental, característico de las letras argentinas, y la opacidad de una realidad que lo confrontaba con crueldad.

La historia se debate, en Halperín, entre las tendencias que la absuelven del peso del presente, el terror dictatorial, bajo la suposición de que la crisis no se inscribe en la continuidad del tiempo histórico sino que produce un corte inaugural (historiografía oficial y revisionismo); y una percepción que quizá le sea propia, y en la que la historia global está siempre acechante, no como determinación sino como desenlace agónico, pesadumbre e imposibilidad.

Esa conjunción de un momento en la historia del gusto con el más atroz de la crisis argentina dio su fruto más característico en *Respiración artificial*.¹ No es exagerado, pero sí paradójico, calificar de clamoroso el éxito de esta novela de Ricardo Piglia, que no logró agotar en largos años su primera edición. Es que, del mismo modo que *Camila* (y a su modo ese más auténtico *best-seller* que fue *Flores robadas en los jardines de Quilmes*),² *Respiración artificial* logró encontrar lectores que en la historia allí narrada reconocieron la suya propia, y si esos lectores eran menos numerosos que el público de aquellas dos obras, no eran por eso menos capaces de crear un clima de opinión.

La intriga de *Respiración artificial* busca el homólogo del presente en la época en que también lo encontraron Gambaro y Bemberg, pero la semejanza termina ahí. La ambición de Piglia aparece suficientemente declarada en la cita de T. S. Eliot que abre la primera parte de su novela: “*We had the experience but missed the meaning, / and approach to the meaning restores the experience*”: más que claves para entender el desenlace particularmente atroz de la crisis argentina, lo que se busca aquí es el sentido de la experiencia de vivir ese desenlace, tal como ella es sufrida por un integrante de un grupo que se ve a sí mismo como vanguardia intelectual, quien al emprender su búsqueda de ese sentido se dirige a un *we* integrado por sus pares (el hecho mismo de que el autor de esa cita definitoria sea solo identificado por sus iniciales sugiere con suficiente claridad cuál es el público que tiene en mente para su libro).

Con ese propósito a la vista, Piglia va a explorar, antes que dos etapas de crisis que desembocan en el terror, la

situación del intelectual en una y otra; la homología no se da entre Rosas y la dirección colectiva que administró el terror a partir de 1976; la que subtiende su narración es la proclamada en un momento de ella por un exiliado que en Caracas reconoce en su sino el de la generación de 1837, y, en efecto, los paralelos abundan entre ese Enrique Ossorio, suicida en Copiapó en la víspera misma de la caída de Rosas, de quien ni aun él mismo parece estar seguro si ha

sido enemigo o agente, y el no menos ambiguo Marcelo Maggi, quizá antiguo preso político, quizá condenado por estafa, que luego de tan azarosas como

enigmáticas navegaciones ha encontrado un puerto en Concordia, de Entre Ríos, y allí se consagró obstinadamente a la tarea imposible de aclarar el enigma del suicida de 1850, hasta que —se nos sugiere— entra a engrosar el censo de los desaparecidos.

Algo más que un destino común une a la generación de la que Piglia se ha constituido en vocero y la de 1837; hay, en el modo en que *Respiración artificial* se aproxima a la crisis que ha desviado brutalmente el destino de una generación, una continuidad más estrecha con el adoptado por esos remotos precursores que lo que la modernidad de sus exploraciones formales permitiría anticipar. Ello es así sobre todo en relación con el fundador del grupo: en Echeverría encontrábamos ya una conciencia de los aspectos problemáticos del enraizamiento de su generación —tanto en el

Más que claves para entender el desenlace particularmente atroz de la crisis argentina, lo que se busca aquí es el sentido de la experiencia de vivir ese desenlace, tal como ella es sufrida por un integrante de un grupo que se ve a sí mismo como vanguardia intelectual.

terreno de las letras hispánicas como en el de la sociedad argentina— que adquiere intensidad casi obsesiva; por dolorosas que sean las exploraciones en que esa obsesión se obstina, no puede negarse que ofrecen a la vez gratificación a un cierto egocentrismo colectivo que en ellas campea.

Este subtiende también el más eficaz de los textos literarios de Echeverría: *El matadero*, como es sabido, ofrece la crónica de la muerte infligida a un

Esa abundancia de temas y motivos, y la abigarrada versatilidad en su tratamiento sugiere que ya no se busca tan sólo develar el sentido de la experiencia de vivir el terror de esa hora argentina, y que, por el contrario, se ha encontrado un objetivo nuevo en la exploración hacia todos los horizontes de las raíces locales y planetarias de la marginalidad del intelectual argentino.

joven integrante de las clases ilustradas por el personal de ese establecimiento, en el curso de una frustrada tentativa de violación ritual en que se expresa su celo rosista; esa anécdota es desde luego algo más que una anécdota, y el sacrificio de ese redentor anticipa el de toda una generación, que Echeverría habrá de evocar con melancólico orgullo en la dedicatoria de la *Ojeada retrospectiva*, de 1846.

Hay todavía algo más: la anécdota de *El matadero* ofrece por primera vez una figura precisa para la que ha de ser obsesión intermitente de los intelectuales argentinos, al sugerir qué celadas pueden estar aún preparadas para ellos bajo la superficie de una realidad a menudo apacible hasta la insulsez. Una figura más marcada por el optimismo ochocentista de lo que la anécdota sombría sugiere; en un siglo más duro, el “Poema conjetural” que Borges compone en 1942 presenta una peripecia análoga como algo más

que una celada: el degüello llega allí a Francisco Narciso de Laprida como la revelación del “destino sudamericano” contra el cual había buscado vano refugio en las filas de la Ilustración europea. La inmolación del intelectual, que en Echeverría era a la vez un imperdonable escándalo y una prenda de redención futura, aparece ahora casi como la reafirmación plena del orden natural, cuya maciza coherencia ha sido por un momento quebrada por esa presencia discordante. Sin duda sería ilegítimo leer en “Poema conjetural” las moralejas justificatorias del exterminio de esos contrabandistas de nociones exóticas que habrían sido los intelectuales argentinos, que se podían oír tan frecuentemente en 1942; entre ellas y las que propuso Echeverría, combinando la denuncia y la esperanza, el poema se rehusa, en cambio, a optar; si tiene una dimensión profética, esta no puede ser otra que la develación de una desolada verdad.

Respiración artificial ha de explorar exhaustivamente las variaciones del tema ya abordado con los recursos de la concisión y el silencio en los versos de 1942: a los motivos ya frecuentados por Echeverría (los planteados por la definición y el perfil de una cultura y una literatura nacionales para una nación marginal) se agregan ahora los sugeridos por una crisis general de civilización que no podría verse ya, como un siglo antes, como el feliz anuncio del nacimiento de un mundo nuevo. Este intrincado entrelazamiento de temas y motivos es abordado a través de variaciones que, sobre todo en la segunda parte, parecen esforzarse por agotar todas las posibles claves interpretativas y rutas de abordaje; allí encontraremos tanto una nueva exploración de ese camino real de la

Razón occidental que conduce de Descartes a Hitler, como una reconstrucción de la vida cultural porteña a finales de la década del treinta, en la que no todas las discrepancias con la realidad parecen deberse al evidente sesgo paródico que Piglia ha decidido imprimirle. La vertiginosa variedad de perspectivas que ese tratamiento hace accesibles al lector es acentuada por la de los medios indirectos utilizados para comunicarla, que incluyen tanto esos diálogos sobre temas que parecerían requerir tratamiento más sistemático que el propio de una nerviosa conversación entre intelectuales (y en efecto han venido a recibirlo en recientes ensayos de Piglia), en los que se continúa una tradición cultivada con más ahínco que fortuna por nuestros novelistas, desde Gálvez y Mallea hasta Cortázar, cuanto apólogos como el que narra el encuentro de Hitler y Kafka en un café de Praga.

Esa abundancia de temas y motivos, y la abigarrada versatilidad en su tratamiento, que también campea en la segunda parte, contrastan con la obsesión casi monotemática de la primera en torno al misterioso paralelismo entre presente y pasado, hasta un extremo que sugiere que ya no se busca tan sólo develar el sentido de la experiencia de vivir el terror de esa hora argentina, y que, por el contrario, se ha encontrado un objetivo nuevo en la exploración hacia todos los horizontes de las raíces locales y planetarias de la marginalidad del intelectual argentino; así lo sugiere también la ausencia de cualquier exploración digna de ese nombre sobre los nexos entre esa marginalidad y aquel terror. En consecuencia, pese a que en más de uno de los recodos de esa exploración nada rectilínea que avanza en la

segunda parte parece vislumbrarse, por un instante, un enfoque que promete aproximarnos, así sea alusivamente, al sentido de la experiencia del terror, tales enfoques, condenados a ser sacrificados de inmediato a las exigencias de la carta de ruta que gobierna esta sección del libro, cumplen mejor su función orientadora cuando se los utiliza para iluminar las peripecias ya pasablemente misteriosas de que se ocupa la primera.

Entre esos enfoques el más sugestivo es, sin duda, el que constituye el último mensaje del desaparecido de Concordia: “¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, si no supiéramos que se trata de un presente histórico?”. Sumergir el presente en el torrente de la historia es lo que intenta la primera parte, y para lograrlo debe ir más allá de ese egocentrismo colectivo que domina tanto las discusiones del cenáculo de Concordia como la evocación del destino de Enrique Ossorio, el suicida de Copiapó, para trasladar su atención de la experiencia de sufrir el impacto de la historia, tal como les toca vivirla a los intelectuales argentinos, a esa historia misma.

Si Enrique Ossorio y Marcelo Maggi, el suicida y el desaparecido, ofrecen la imagen paradigmática de esos intelectuales marginales, otro personaje encarna, en la primera parte, una trayectoria individual del todo solidaria con la de la historia. Se trata de Luciano Ossorio, nieto del suicida de Copiapó, hijo póstumo de un caballero porteño muerto en duelo en 1879, y heredero de la fortuna territorial que ese beneficiario de la alegre liquidación de las tierras públicas había acumulado, invirtiendo en ello el oro que Enrique Ossorio había cosechado en la hora

NOVEDAD POMAIRE

RICARDO PIGLIA
Respiración artificial
NOVELA
POMAIRE

RICARDO PIGLIA
Respiración artificial

Sueños utópicos, discursos alucinados. Personajes que tratan de descifrar la verdad de una vida. Una gran novela donde resuenan las voces del pasado y se oyen las voces del porvenir, comprometiendo al lector hasta las últimas instancias.

280 páginas - \$ 19.000

ES UN NUEVO LIBRO POMAIRE DE ESCRITORES ARGENTINOS

Noviembre de 1980

más temprana y febril de la bonanza californiana. Al llegar a la cincuentena, Luciano Ossorio es figura dirigente en las filas conservadoras, cuando en un acto público de su partido un excéntrico asistente le aloja una bala en la columna vertebral que lo confina, desde entonces, a una silla de ruedas; cuando se integra a la acción novelesca, hace cerca de medio siglo que vive en cada vez más íntima simbiosis con la metálica sustancia de esta.

Luciano Ossorio no parece haber hecho nada particularmente notable,

más allá de administrar sus tierras esquivando la ruina y de ganar en las filas conservadoras la posición más expectable que influyente reservada a cualquier gran terrateniente que condescendiese a militar de manera activa en ellas, sin aportar especiales dotes políticas a la empresa. La invalidez que pone fin a su carrera política inspira en él, sin duda, una amargura que halla expresión en su sarcástica lucidez y en un apartamento cada vez más decidido del rumbo impreso a la historia argentina a partir de la

restauración conservadora, que lo lleva, finalmente, a juzgar la situación instaurada en 1976 en los mismos términos que esos intelectuales que se consideran sus víctimas designadas; pero no es del todo verosímil que sea solo esa invalidez de Luciano Ossorio la que impide que su disidencia cada vez más cerrada encuentre canales más eficaces que unas cuantas frases incisivas en conversaciones y cartas privadas, y unas cuantas firmas al pie de manifiestos perfectamente inocuos. He aquí un personaje del que no se esperaría que fuese a abrumar con su maciza presencia la de esas sombras apenas corpóreas que son Enrique Ossorio y Marcelo Maggi. Pero es esto precisamente lo que ocurre: la figura de este hacendado y político del montón es construida utilizando tan convincentemente la manera monumental que el lector se sorprende compartiendo la sobrecogida admiración que ella parece inspirar al autor. Esa reverencia va, antes que a Luciano Ossorio, a la historia que en él se encarna: la continuidad entre la ambigua figura secundaria de la generación de 1837, su hijo, el abnegado militante mitrista que en algunos momentos de distracción acumuló un inmenso botín territorial, y su nieto, postrado pero no vencido, es la de la historia argentina en marcha, y la protesta de Luciano Ossorio, más fútil aún que la de los intelectuales cuya marginalidad condena a la esterilidad política, cuando no a engrosar el censo de víctimas de la historia, tiene, a pesar de todo, un peso del que carece la de estos, porque está consustanciada con esa experiencia histórica misma.

La historia argentina que subtiende *Respiración artificial* se concentra, entonces, en un solo momento, que

no cabría llamar positivo, ya que sus dimensiones negativas son constantemente subrayadas, pero que aparece innegablemente como el único sustantivo. Si este periodo es el mismo elegido como objeto de su devoción por esa primera versión de la “historia oficial”, recusada cada vez más eficazmente a partir de 1930, la imagen que de él sugiere, más que traza, la novela de Piglia, al hacer de su heredero la única figura de peso en el elenco de personajes, tiene muy poco en común con la impecablemente virtuosa propuesta por esa historia oficial; ello hace tanto más notable que, por razones no explicitadas y que hay que suponer radicalmente distintas, ese periodo sea visto con una reverencia menos bobamente admirativa pero no menos sobrecogida que la que impregnaba aquella versión del pasado nacional.

Consecuencia de ello es que el “horror del presente” no pueda ya ser visto como la maduración de algo que se escondía en potencia en todo el curso de la historia argentina, sino como la culminación de un proceso degenerativo cuyo comienzo coincide simbólicamente con el confinamiento en la invalidez de Luciano Ossorio. La experiencia histórica argentina queda así absuelta, si no de todo crimen, sí por lo menos de la responsabilidad por un presente atroz; esta conclusión, alcanzada al cabo de un itinerario intelectual infinitamente más rico que el de la nueva historia oficial en estado naciente, ofrece a la vez confirmación y complemento a la de ésta.

La negativa a ver en el reciente terror la revelación de un secreto exitosamente ocultado por siglos en las entrañas de la historia argentina, no requiere necesariamente adoptar la ceguera voluntaria que frente a los nexos múltiples entre

ese terror y la trayectoria histórica que encontró en él provisional desenlace caracteriza a esa nueva historia oficial; se puede, en cambio, sacar la conclusión que parece solicitar el hecho de que el terror fue vivido por perpetradores, espectadores y víctimas como una experiencia radicalmente nueva: todos ellos advertían muy bien que cualesquiera que fuesen sus raíces en el pasado, él venía a aportar una innovación nada superficial a la textura de la vida nacional; por lo tanto, si era absurdo postular, con la nueva historia oficial, que ese terror era el resultado de la intrusión de un elemento radicalmente extraño a esa experiencia, no lo era asignarle un estatuto comparable al de otras innovaciones que tampoco hubieran podido introducirse si no hubiesen hallado en la sociedad elementos dispuestos a acogerlas e imponerlas, pero que aun así, más bien que revelar los rasgos fundamentales y hasta entonces ocultos de la experiencia histórica argentina, imponían a esa experiencia una inflexión nueva. Pero si la diferencia entre una actitud y otra es la que va de la deliberada ofuscación a la lucidez, ello no impide que esa lucidez traiga también consigo

la disolución de las visiones globales de la historia nacional, que tanto la primera historia oficial como la revisionista habían buscado diseñar con trazos vigorosos; a la vez, mientras en la nueva historia oficial esa disolución instaura una tibia penumbra en la que se adivinan los contornos de una comunidad armoniosamente integrada en una misma fe nacional, en la visión histórica que domina la novela de Piglia, ella hace posible concentrar toda la luz sobre un momento específico y aun un protagonista privilegiado de esa experiencia histórica, una suerte de príncipe colectivo dotado, si no de las virtudes republicanas que en él descubría y veneraba la primera historia oficial, de una dosis superlativa de *virtù* maquiavélica, también ella más postulada que demostrada.

1987

(*) “El presente transforma el pasado”, en Daniel balderston *et all.*, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, 1987.

NOTAS

1. Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires. Pomaire, 1980.
2. Jorge Asís, *Flores Robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires, Losada, 1981.



Libros clásicos argentinos que han corrido la suerte de la lenta omisión que traen el tiempo y el olvido de los hombres.

Ser clásico es lo contrario de ser raro, es su espejo invertido, su destino dado vuelta. Toda política editorial en el espacio público busca volver lo raro a lo clásico y hacer que lo raro no se pierda ni se abandone en la memoria atenta del presente.

COLECCIÓN *LOS RAROS*
EDICIONES BIBLIOTECA NACIONAL

1 1

Pigliescas

Los agentes literarios parecemos gente extraña, tal vez porque nuestro trabajo consiste en hacer, sin aparecer. Nos movemos en un espacio intermedio que, por ser silencioso y de baja exposición, pareciera poco transparente, pero no es así. Hacemos de malos a veces y de conciliadores otras. Nos manejamos en esa banda de alta tensión, que existe entre dos protagonistas exclusivos: el autor y su editor.

Los editores y los escritores –dice Piglia en *La Forma inicial*– tenemos un conflicto objetivo... Yo digo siempre: el que firma un contrato está en una posición débil. Y nosotros nos pasamos la vida firmando contratos. Un escritor siempre tiene tensiones con el editor, pero ahora me parece que esa tensión se agudiza, que todos estamos aprendiendo a negociar en una situación nueva.

Un buen agente literario es aquel capaz de absorber y amortiguar lo más álgido de esa tensión, que no es otra cosa que un conflicto de intereses, que a veces solo parece una diferente manera de ver las cosas. Un buen agente lo es, si deja para la relación entre el autor y su editor solo lo mejor. Cuando esto se logra, es cuando la vinculación entre autor y editor se hace más creativa, más productiva, y hasta más empática.

Aplicar estos principios al caso de Ricardo Piglia no es difícil, porque es un tema que él maneja constantemente en sus escritos y en sus conversaciones. Nos conocimos hace cincuenta años (cifra que se dice fácil), trabajando ambos para la editorial Jorge Alvarez de Buenos Aires, yo tenía 19 y el 24. Desde entonces, siempre me beneficié de la asimetría de nuestra relación. Aproveché sus ideas, sus lecturas, su trabajo de editor, sus escritos, y el tiempo que a lo largo de los años compartimos en largas charlas, en las que siempre fueron importantes las cuestiones para-literarias, que él había leído mucho

en la literatura estadounidense. En *La Forma Inicial* dice: “sería muy útil hacer una historia de la literatura analizando el modo en que se ganan la vida los escritores”. Es un tema que siempre le interesó, y del que algo sé.

En ese libro explica por qué eligió Anagrama y decidió dejar de publicar en grandes grupos que, siendo multinacionales, no hacían circular a sus autores de un país a otro, que —dicho con sus palabras— “no resisten la frustración de que un autor venda menos de diez mil ejemplares”.

Tengo que reconocer que nunca he aprendido tanto de Piglia como en el último año y medio, cuando algunos problemas de salud, a los que no les da mucha importancia porque solo afectan al cuerpo, le dieron el empujón necesario para trabajar, con una pasión renovada, en la edición de sus diarios.

Fue un tema reincidente durante más de veinte años, el de sus diarios era el proyecto de su vida, al que se quería consagrar cuando se jubilara en Princeton y tuviera todo el tiempo disponible para escribir.

“¿Empezarías a publicar tus diarios?” Le preguntaron en una de las *Conversaciones en Princeton*. “No, seleccionaría. Le daría una forma de diario para conseguir cierta distancia. Pero serían como notas fechadas donde también reflexionaría sobre cuestiones políticas y culturales. Si yo logro escribirlo de la manera que me lo imagino, sería una forma de intervenir como me parece a mí que un escritor puede intervenir”.

Ahora, debido o gracias a la nueva situación, al esfuerzo de Beba Eguía, su mujer, y al trabajo de Luisa Fernández, su asistente, pudo terminar “*La novela de su vida*”, los tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi*, de los cuales Anagrama acaba de publicar el primero, en una edición que salió en varios países al mismo tiempo. Así lo cuenta Emilio Renzi:

Había pasado varios meses, exactamente desde principios de abril de 2014 hasta fines de enero de 2015, trabajando en sus diarios, aprovechando una dolencia, pasajera, según los médicos, que le impedía salir afuera, como decía bromeando Renzi a sus amigos, salir afuera nunca fue una tentación para mí, tampoco me interesaba lo que podríamos llamar ir adentro, o estar adentro, porque inevitablemente, le dijo Renzi a sus amigos, uno se pregunta ¿adentro de qué?

De modo que había decidido presentar sus diarios en orden cronológico dividiendo lo escrito en tres grandes partes, respetando las etapas de su vida. Pero cuando en abril de 2014 había enfrentado la tarea de relectura y copia de las entradas de su diario, se dio cuenta de que

era insoportable imaginar su vida como una línea continua y, rápidamente, decidió leer sus cuadernos al azar. Con la ayuda invalorable y sarcástica de su asistente mexicana, Luisa, a quien le había dictado, dictó ahora Renzi, todos sus cuadernos, y en medio de bromas y risas habían logrado nadar en la laguna de aguas a las vez turbias y transparentes. Ese día, el lunes 2 de febrero, ya habían llegado a la orilla y podían mirar en perspectiva lo que habían hecho.

El trabajo de Piglia en estos meses ha sido intenso y grandioso. El resultado de semejante maratón, está ya en las librerías, no hay mucho más que decir, solo leer.

Piglia se tomó doce años entre la publicación de su primera novela y la segunda. Cinco para la tercera, trece para la cuarta. Siempre me decía: “hay que escribir mucho y publicar poco”, lo que dicho por un escritor a su agente literario no deja de ser una paradoja.

Sabemos que se publica más de lo que se escribe —dice en *La forma inicial*— ¿Por qué tengo yo que obedecer a una lógica que dice que si no publicás una novela por año no estás presente? Me dicen: te van a olvidar. Mejor, que me olviden, ¿Para qué quiero que me recuerden como una especie de sello que cada vez que sale una novela mía ya saben lo que es?

Quisiera dedicar un momento más a este Emilio Renzi, a quien suelen mencionar como el alter ego de Piglia. No es un alter ego ni un otro yo, sino un protagonista de la obra de Piglia, y su más importante interlocutor, un enorme conocedor del verdadero Piglia. Renzi es quién más sabe de él.

Piglia necesitaba, creo yo, un interlocutor que estuviera afuera y siempre cerca, en los viajes, en las mudanzas de casa, en los meses de Princeton y en los de Buenos Aires. Este interlocutor tenía que tener un nivel tan excepcional, que solo Ricardo Piglia lo podía crear. Renzi no es su alter ego, es su criatura. Renzi dice cosas que Piglia jamás hubiera dicho, no porque no quisiera hacerlo, sino porque Renzi dice cosas que Piglia ni siquiera sabe de sí mismo.

*Su nombre no es una auto referencia. Creemos leer datos biográficos cuando Piglia nos reintroduce en la ficción. Emilio Renzi, el de carne y hueso, por lo menos el que aparece en los diarios, fue un abuelo o bisabuelo vía materna, el propietario original de esos prismáticos de la primera guerra que ilustran la cubierta de los *Diarios de Renzi*, y a quien Piglia probablemente deba mucho de su vocación de escritor. Cito otra vez de *La forma inicial*:*

A mí me interesó siempre algo que Borges hace muy bien. No voy a decir que yo lo inventé, ojalá: la ficción de nombre. Alguien que dice que se llama de un modo que no es como se llama, la lógica de la falsificación.

Volviendo al tema del agente literario, del que no hubiera querido apartarme pero la influencia de Renzi me sustrae de la realidad. Me hice agente literario con Piglia, el primer autor de la agencia y el primer contrato que firmé. Hemos pasado horas a lo largo de muchos años, sentados en El Cervatillo, ese café del que Renzi habla tanto. Ahora, a la luz de los diarios, me pregunto ¿a cuál de los dos represento yo?

Quisiera reproducir, para finalizar, un fragmento tomado de los diarios, que lleva por título “Los finales”:

En un momento, una tarde cualquiera, se había dado cuenta, le decía Renzi a su médico personal, que su dolencia pasajera era el resultad de los meses y meses que había dedicado a leer y escribir sus diarios, hay muchas maneras de ser afectado y enfermar y estaba seguro que la exposición prolongada a la luz incandescente de su estilo le había provocado primero leves molestias, pero como siguió adelante, la persistencia de una exposición de su cuerpo al brillo inigualable de la lengua argentina tenía, le dijo al médico, que producir efectos no deseados.

Había otros casos que confirmaban el carácter o la cualidad destructiva de la lengua nacional cuando alguien se somete a su luz incandescente durante largos períodos sin usar un protector que lo resguarde de la sintaxis argentina. Saer, graves lesiones pulmonares. Puig, septicemia generalizada. Los escritores mediocres van a escribir con escafandra, con trajes de buzo, las manos y los brazos cubiertos con tela protectora... Se alejan de la incandescencia de la lengua de estas provincias y se resguardan, y entonces lo que escriben es inofensivo. “Hay que tener mucho cuidado con las palabras y las frases, doctor, al escribir”. (*)

Guillermo Schavelzon

(*) *Texto leído en la entrega del Premio Formentor de las letras a Ricardo Piglia. Formentor, Mallorca, 25 de septiembre de 2015*

La reflexión literaria^(*)

por José Sazbón

Ricardo Piglia ha definido alguna vez a José Sazbón como un “maestro secreto de una generación”. Y esa percepción había sido abonada por una relación de estudio, colaboración y emprendimientos comunes como la revista *Literatura y sociedad* y *Liberación*, para la que Sazbón traducía las discusiones que se originaban alrededor de Sartre y sus núcleos temáticos. También se interesó por las cuestiones planteadas por el vigoroso ascenso del estructuralismo en los debates teóricos franceses. Su sutil comprensión de los dilemas ontológicos lo llevó a considerar la dimensión filosófica de *Respiración artificial*, novela que plantea, según su crítico, un racimo de problemas acerca del tiempo, la historia, la semiología, la literatura y los estilos narrativos. Y es que hay en Piglia un intento, que se nutre de recursos paródicos y de la ironía, por comprender el punto ciego de la historia, tarea que requiere de un delicado trabajo de desciframiento que se remonta hacia las napas más profundas de la genealogía del presente. En esa labor, Piglia apela al archivo, al procedimiento epistolar y a una persistente conversación que no rehúye a toparse con los mitos literarios de su época.

La novela de Piglia aparece, en la interpretación de Sazbón, como un mecanismo inagotable de reenvíos y complejidades hecho de un sistemático, y tal vez vano esfuerzo por reconstruir una morfología histórica a partir de la diseminación de los sentidos que ofrece su representación.

I. Morfología y representación

Il busillis sía qui: che la storia é appunto Darstellung e narrazione e non sempre teoría morfologica.

LABRIOLA a un corresponsal alemán
(carta del 13/6/94)

Se me permitirá, supongo, empezar con la cita de una carta filosófica el comentario de una novela tejida de citas, articulada por cartas y cuya segunda mitad se llama “Descartes”. El problema de Labriola es preservar el carácter de la historia como representación y como narración, admitiendo que la explicación remite a una morfología “no siempre” existente. La apuesta de Piglia: mostrar que la morfología de la historia es no siempre *visible*, y en la narración de su eclipse exhibir la ambigüedad de la representación. De Labriola a los modernos lectores de la Historia en clave retórica (por ejemplo, los colaboradores de la revista *History and Theory*, editada por la Wesleyan University) los extremos de la antinomia se han modificado: la inclusión de la escritura de un historiador en el orden pleno del discurso ha mostrado que la narración de los “hechos reales” (constantemente ironizada en esta novela) no puede esquivar las operaciones de semantización y la articulación figurativa propias de cualquier “versión” de lo real: la morfología es un tipo de representación y no su antítesis. El problema del conocimiento (histórico) se mantiene intacto; lo que varía es la percepción de los medios que tienden a él: la *posición* del lenguaje. Al escoger explícitamente los desdoblamientos escriturales de la representación como el verdadero “tema” de su libro, Piglia da

—sin buscarlo— una respuesta moderna y comprometida (posicional) al *busillis* de Labriola; además, por hacerlo desde la “literatura”, muestra la efectiva posibilidad de eludir ese tentador gesto corporativo que cabría llamar, parafraseando a Mannheim, la *ficción sin ligaduras*: la suya es una ficción bien ligada a la historia, con la que busca una relación productiva, no lúdica. Desde este punto de vista, las variedades —a veces laberínticas— de su parodización superan (aunque no lo omiten) el mero *private joke* destinado a una comunidad de lectores prolijos; el objetivo de esta parodia debería ser llamado catártico: busca atravesar las verdades ancilares de la escritura para desbordarlas hacia una “prolijidad de lo real” (aludida en hueco en la dedicatoria) determinante del texto y anterior a él. No cediendo a algún prejuicio “realista” (fijista), sino aceptando la inherencia histórica: esa prolijidad (racional) es la apuesta última, “morfológica”, de una ficción en la que se refracta una experiencia colectiva, *vertida* por contacto y por posición del autor.

Tratándose, entonces, del *status* de la intervención cultural —aquí, del escritor—, es posible reformular lo específico del *busillis*. En Labriola, éste plantea la tensión entre la dispersión de la serie representativa y el cierre de la forma teórica como su matriz inteligible; en términos de práctica textual, el *busillis* indica la dificultad de articular tipos diferentes de figuración histórica: la historia de la narración (el juego de representaciones y estructuras en el texto), el presente histórico (correlato del texto que establece el margen de lectura) y la Historia como síntesis inteligible (configuración morfológica, presente o no, en el

texto). Esta tripartición sería excesiva en otros casos, no aquí: *Respiración artificial* exhibe la *diseminación* de la historia sólo como premisa de una triple recomposición: primero ilusoria (e irónica), luego real (pero depresiva) y finalmente racional (aunque problemática). Del juego de las representaciones a la recuperación de su sentido —del sentido—, el rostro inteligible de la historia aparece como una conquista. En el trayecto, prácticas no tan laterales de parodización enriquecen la fluidez del relato: en esta búsqueda de hombres y de significados el hallazgo o la intelección quedan a veces apresados en espejismos perversos. La duplicación arruina la identidad pero también la revela: ley constante de la narración que se propaga en diversas direcciones, suscitando la complicidad del texto mismo. Éste, espejo burlón o fervoroso de textos múltiples, ofrecidos en relectura excéntrica desde un centro itinerante que se complace en desorbitar la linealidad paradigmática, es también el cifrado espejo de sí mismo, que el lector recompone, a partir de entreverados índices: “seguros”, probables o ficticios.

Historia de textos en este texto sobre la Historia; historia de inscripciones, fábulas hermenéuticas, teoría de las versiones, aventuras de la codificación. Piglia elige designar esos planos cruzados en el seno de un continuo clasificatorio, como las especies taxonómicas en que se distribuye la regulada dispersión de la escritura. Su metáfora fundacional es el *archivo*, el *corpus* indicial de la Historia, o, si se prefiere, la reinscripción de la escritura, la efusión que la memoria promete a quien *sepa leer*. La tensión más permanente de *Respiración artificial* puede resumirse en esta cuestión: ¿cuál es

el orden de legibilidad que impide la pérdida del sentido? Ese núcleo prolifera: en su carácter de *muestras documentarias*, todas las inscripciones que da a leer la novela: cartas, diarios, memorias, citas, fragmentos, anotaciones, comparten la opacidad de un hermetismo anterior al tiempo del relato: designan la pérdida de la que él es el rescate: han sufrido una *malversación* de su sentido, una disolución que la interpretación debe contener. El esfuerzo de la recuperación da la medida del riesgo. Del mismo modo, el “Homenaje a Roberto Arlt” (en *Nombre falso*, Siglo XXI, 1975) era, entre otras cosas, una aventura de *transcripción*, donde las pruebas del héroe se resumían en su capacidad de controlar la siempre inminente evanescencia del texto.

¿Cómo llegar a la morfología abarcadora que totalice los sentidos regionales? La elisión de *un* unificador —y la labilidad de los nexos que introduce la narración del protagonista—, la inexistencia del narrador impersonal (salvo en un caso al que se alude más adelante), vierte todo el relato a la forma documentaria. No sólo las escrituras —fragmentarias o conclusas— participan del *status* de la letra; la insistencia con que la primera persona (sometida por lo demás a rotación continua, o mejor, flexionada por un distanciamiento exploratorio del suplemento de incertidumbre que introduce *la versión* en su manifestación misma) indica la elocución como marca —“dijo la mujer, contó Marconi, me dice Tardewski” (p. 203), por ejemplo—, busca homogeneizar también el presente de la acción como muestra documentaria, al lado del documento escrito. Esta forma reflejante que expande hacia atrás la serie de los narradores, supervisando su

inserción concéntrica, nivela la historia en curso y la historia transcurrida en el gesto único de la atribución, instaura el ademán de la inspección, relativiza cada manifestación verbal, situándola en el nivel de la escrita (incorporando la voz como inscripción diferida) y uniformiza, en definitiva, el conjunto con las articulaciones del *informe*. (“Esto que escribo es un informe”, empezaba asimismo el “Homenaje...” [p. 99], compendio también de muestras documentarias, de su historia conjetural y de la propiedad como atribución problemática.)

Pero si las representaciones de la historia no pueden eludir el *status* de la atribución y, por otro lado, la atribución se desdobra en una serie virtualmente infinita, ¿se puede hablar acaso de una morfología de la historia? Ésta, sin embargo, se postula (e incluso al *margin* de la ficción, si aceptamos que la lectura de un texto está mediada, entre otras cosas, por su propio metalenguaje: en este caso, la dedicatoria), aunque para demarcarla sea preciso tomar en cuenta: por un lado, el espesor social (y las restricciones ideológicas) de la atribución, y, por otro lado, su espesor propiamente textual.

II. La escritura como género

Les éentures peuvent être lisibles ou illisibles. Parmi les éentures illisibles il faut mettre à part celles dont rillisibilité provient d'un excès de vitesse, surtout si elles ne sont pas destinées à des tiers (notes personnelles, manuscrits et brouillons d'articles ou de livres).

Elles indiquent l'activité de l'esprit et la vivacité de la pensée. Lorsqu'il s'agit de lettres de correspondance, le scripteur

fait alors preuve de sans-gêne et d'un certain dédain pour ses correspondants et rillisibilité est souvent une marque d'orgueil.

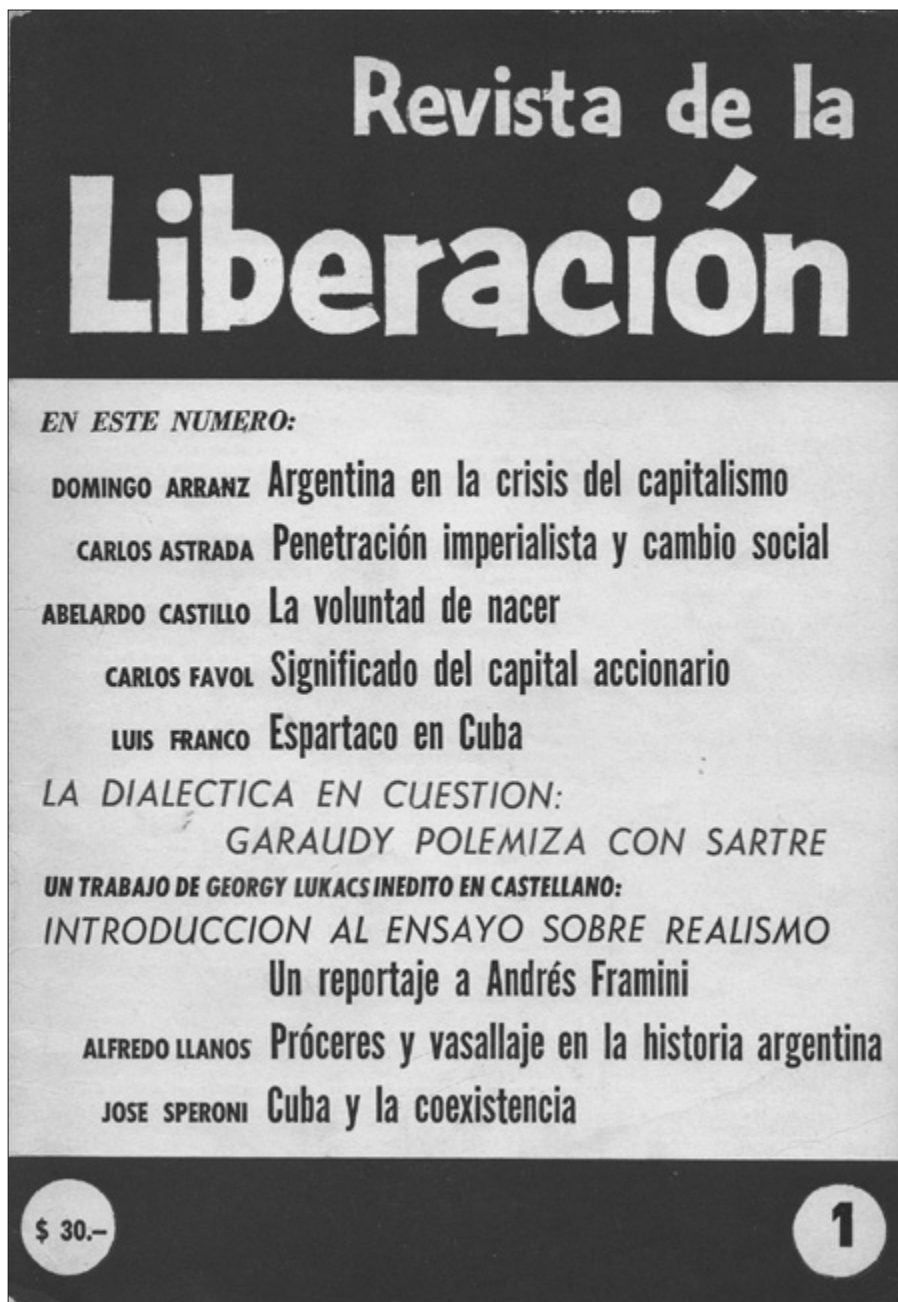
Pierre Menard, *L'écriture et le subconscient*

La riqueza de sentido se presenta en la historia bajo el aspecto de una inmensa acumulación de escrituras, siendo la carta su *forma elemental*: esta paráfrasis del comienzo de un texto célebre (donde leemos la clave que ese “filósofo que pasó años trabajando en una sala de la biblioteca del British Museum” –p. 240– descifró allí mismo) representa, creo, muy bien, la estrategia narrativa más global que desenvuelve la novela de Piglia. Ésta empieza y termina con cartas, y en su desarrollo las prodiga. La aventura central y articuladora es la búsqueda de un corresponsal esquivo, cuyos testimonios directos (para el lector y para el protagonista, que nunca lo vio) son una serie de cartas, en gran parte antiguas. Ese mismo corresponsal, a su vez, historiador *amateur* pero ferviente, dedica todo su empeño (y de algún modo condensa en él su identidad) a la penetración de cartas y documentos del pasado (pertenecientes a un *outsider* de los grupos intelectuales y políticos del siglo XIX) cuyo autor dedicó todo su empeño –y al parecer le iba en ello su identidad– a la composición de cartas del futuro. En este futuro, señalado utópicamente, “1979”, por aquél e indicado por el narrador como el presente del relato (p. 13), cartas presumiblemente similares a las utópicas son interceptadas sin pausa por un funcionario censor; son muestras variadas y representativas de la contemporánea “condición

humana” nacional, que deben ser leídas, en definitiva, como la misma correspondencia utópica que imaginó el autor del siglo XIX (para integrar su propia novela). Por otro lado, el proyecto de un relato exclusivamente “hecho de cartas” (pp. 40 y 102) es también explícito y aspira a ser un paradigma de narración, incluso de carácter utópico (la referencia es más remota por caracterizarse al XVIII como un siglo de epístolas).

Esta profusión, desde luego, es parte de otra mayor: la escritura cunde en las formas más variadas, designada siempre, o bien como enigma por descifrar, o bien como iluminación edificante. “Si hay una historia” (p. 13), es porque hubo una escritura. Pero la escritura, por lo general, no entrega su secreto sino en el interior de una historia de apropiación, de una aventura del sentido, de una exposición personal, pasión, inteligencia o voluntad, siempre en la cercanía de una promesa efectiva. Cada historia de interpretación (incluyendo cada interpretación de la historia) cambia al intérprete, y en los casos decisivos lo cambia en aquella acepción borgeana de instruirlo, para siempre, sobre su propia identidad. Presenciamos, en cada caso, esta conversión, a partir de la primera persona de un intérprete o de un testimonio escrito, insertado como documento de su búsqueda. Los únicos momentos en que interviene un narrador impersonal, momentos intersticiales que al diseñar el *anticlímax de la interpretación* connotan a ésta como perversa división del trabajo que recicla la inercia histórica, son aquellos en que asistimos, en un decorado poblado de cartas como indicios sospechosos, a las operaciones de su interceptor. Éste, único personaje

que recompone sin evocar, que muta el *corpus* en cada lectura, que descifra sin historia, que decodifica sin pasión, es el reverso absoluto y solitario de la autocomprensión en que se resume el desciframiento de los otros: anti-Edipo a quien no le va la vida en la interpretación. La asimilación de la carta a la utopía (p.103) –y, por expansión, de la escritura al deseo– tiene, en la escena de la interceptación, su correctivo más lúcido, su lección de historia. ¿Qué otra cosa que ruinas del deseo utópico son estas fallidas *correspondencias* entre los hombres, esta dialéctica de la comunicación degradada por una interceptación imparcial que la corrige o la cancela? Más generalmente, en la novela las cartas tienen el destino de no llegar a destino, o bien –como en el caso central de Maggi y Renzi– de ser el sustituto ambiguo de un postergado y fracasado contacto *no escrito* (amenazado, también, por lo escrito: “nunca nos vimos... ésta es en realidad una *cita* entre dos desconocidos”, p. 111). Son la *respiración artificial* que concede el azar o los interceptores a quienes apuestan a la escritura y deben, ante una huella corroída por su deriva, asumir el vértigo de la inmediatez histórica: toda inscripción es un combate. La escritura deprimida por una historia heterónoma es una metáfora dilatada de los límites de la práctica ideológica cuando no está sobredeterminada por una apuesta colectiva; como tentación individual de trascendencia, es un índice y un efecto del enrarecimiento de la historia. Lo muestran –directamente– el delirio solitario de Enrique Ossorio, cercado por las fracturas del exilio, e –indirectamente– la antagónica evolución de su biógrafo. La práctica sedentaria de Maggi revela sus límites, su fragi-



lidad, su dependencia de un exterior disuasivo: al interrumpirla (después de aclarar que “un hombre solo siempre fracasa”, p. 236), Maggi abandona “lo único de lo que necesitaba desprenderse para quedar libre” (p. 275): sus escritos, protocolos de una interpreta-

ción que suscitaba esa libertad. Se diría que sus cartas, en realidad, sólo habían diferido ese momento, mientras las de su biografiado, que él *sabía leer*, lo preparaban. Por eso, en términos generales, las escrituras se muestran a menudo en su carácter fragmentario,

agobiadas por la desintegración que les infiere la historia o una Razón hegeliana que las ironiza. Tentada por la utopía pero acosada por la parodia, la escritura aspira a ser morfológica, pero sólo consigue ser re-presentativa.

III. Cita, utopía, parodia

—¿Se trata de una cita? —le pregunté.

—Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.

J. L. Borges, *Utopía de un hombre que está cansado*

“Una *cita* entre dos desconocidos” (p. 111): así se define en la novela el desenlace eventual —y no alcanzado— de la aventura de búsqueda que relata el narrador; en el momento mismo en que se esboza la ruptura del desequilibrio inicial (respecto a Maggi, el propósito de Renzi es idéntico al de Bertrand Russell en cuanto a Wittgenstein: *tratar de conocerlo*, p. 207), el texto ironiza la intriga y, despreciándola, retoma al juego de las marcas escriturales, que son su verdadero tema. En *Respiración artificial*, la cita, además de su normal función referencial, y también de su uso metafórico (por ejemplo, la asimilación del “modo de andar” a “una cita mal empleada”, p. 155), es el modo propio y peculiar que tiene el texto de exhibirse, en sus reenvíos especulares, como bloque de secuencias cifradas; mediante la cita, la novela proclama que fuera de sus bordes lo verosímil decae a un punto cero y que dentro de ellos no hay más que operaciones de lectura orientadas tautológicamente. Para neutralizar el supersticioso *cogito* del lector, que puede aspirar a

evidencias de un verosímil excedentario respecto al juego constructivo del texto, copiosos sintagmas —por su reiteración, por el modo en que la emergencia de lo mismo prescribe su función como citas recíprocas— figurarán cifrados indicios de lectura, como réplicas formales de los cifrados indicios que la historia exhibe y da para pensar a los intérpretes. La cita es el *entre* (y el *entre* es una cita: pp. 94, 96, 118, 120, etcétera) que separa y une a actores recíprocamente “desconocidos” —subsumidos por eso en la categoría de “actantes” representados por más de un actor. “Dos desconocidos” son, por ejemplo, Enrique Ossorio y Arocena, moviéndose “a ciegas” (p. 119) en el desciframiento inacabable; o Marquitos y Kant (pp. 46, 273-274) manteniéndose de pie con esforzada “dignidad”; o Kafka y el Senador (pp. 270-272, 75, 77), haciendo equilibrio sobre un punto frágil para avizorar el futuro. En cada caso, el desplazamiento pendular de la cita cifra sus movimientos y los reintegra a una reserva redundante que fija la semiosis del texto como juego autocentrado, disuasivo, respecto a cualquier reminiscencia realista.

La escritura de la novela anuncia y confirma la gestualidad antirreferencial de la escritura en la novela. En la primera recomposición de las representaciones no hay fuera-de-sí para la escritura: la interpretación es in-terminable y su objeto, volátil. Esta hermenéutica —viciosa en cuanto a lo verosímil, productiva para la articulación desnivelada del texto— se manifiesta sobre todo en el caso estratégico del doble archivo, segmentario y lacunar —por eso mismo *más* representativo—, que el lector lee de acuerdo con el montaje de sus piezas, con la

alternancia de las “pruebas” documentarias: por un lado, las cartas y el diario de Ossorio, por otro, las cartas que descifra Arocena. La sugerencia implícita de que uno y otro archivos tienen el mismo contenido, es decir, de que las cartas utópicas de 1850 fechadas en 1979 son las que en 1979 descifra el interceptor, con la misma perplejidad con que las descifra su productor (moviéndose ambos “a ciegas”, insistiendo en su sospecha, p. 119), sume la “interpretación” en el vértigo de un indecible *regressus in infinitum* como el que muchas veces ocupó a Borges, pero aquí parodizado por apoyarse en el *progressus* de la utopía.

Aunque no figurase en la novela, el lector reconstruiría fácilmente el nombre literario de ese dispositivo bidireccional: la “máquina del tiempo” (p. 29), mencionada precisamente por Maggi, el historiador, para indicar su inicial desarraigo, su “desembarco” perplejo en el presente antes de consagrarse a la exploración del pasado (y encontrarse en ella con la exploración del futuro). El aparato de Wells denota el viaje utópico de Enrique Ossorio y connota el método de su biógrafo (es prospectivo y no retrospectivo: “jamás habrá un Proust entre los historiadores”, p. 20); asimismo, neutraliza la predicción del utopista con la retrodicción de sus intérpretes (Maggi, el Senador, aun Arocena). La “máquina del tiempo” es metáfora: a) de la novela misma (por sus mecanismos de propulsión y retroceso temporales); b) de su modo de grabar en la carne viva del presente la inscripción –viquiana, quizás– de una sentencia utópica, a la manera de la implacable máquina de Kafka (p. 264) en “La colonia penitenciaria”; c) de las operaciones mecánicas con que los

descifrares buscan reconstruir un explicativo código histórico, en lucha permanente contra las “máquinas del olvido” (p. 30), y apelando a “la gran máquina poliédrica de la historia” (p. 65). Es, por otro lado, la representación metonímica de los envolvimientos recíprocamente inclusivos que los agentes, temporalmente distantes, ensayan, como se vio, “a ciegas” (p. 119). *Paródica* máquina de desplazamientos, no sólo entre esos dos personajes (el “protagonista” utópico y el descifrador “técnico”), sino, más borgeanamente, entre *otro* protagonista, Enrique Ossorio, y *otro* descifrador, Marcelo Maggi, al modo en que Kilpatrick, el protagonista, y Ryan, su bisnieto y descifrador contemporáneo (Maggi es bisnieto político de Enrique Ossorio desde su casamiento con Esperancita) juegan su juego cifrado y cómplice en el “Tema del traidor y del héroe”, tema del destino bifurcado de Ossorio.

Apoyándose no sólo en la parodia de la cita interna, sino también en la cita paródica que convoca otros textos, el lector podría *suponer*, si lo desea, que ese “tema” no agota la presencia *temática* de Borges (además de sus otras presencias ostensibles). ¿Acaso el *regressus in infinitum* (sostenido adicionalmente por los sueños inversos de las mismas cartas, en Enrique Ossorio, p. 97, y el Senador, pp. 57, 76) no nos da a elegir entre el *doppelgänger* histórico (o la identidad metafórica) y el sueño concéntrico (o la metonimia reversible), entre la tautología y el eterno retomo? ¿No es el “otro” Enrique Ossorio un anticipado *lector de la realidad*, fascinado ante las clásicas aporías del *regressus* (“¿Habrá alguna forma de intervenir o sólo puedo ser un espectador?”, p. 123) Por lo demás,

la definición intersticial de la utopía (“entre el pasado y el futuro”, “entre dos lealtades”, pp. 94, 96) es idéntica a la del desciframiento: la utopía figura, en el tiempo, la intercalación de un espacio, el *entre* cifrado (pp. 118,120), lo que desafía al interceptor en su búsqueda del sentido textual. El exilio, distanciamiento de la historia, y el sentido, espaciamiento de la escritura: he aquí otra asimilación borgeana que muestra al Tiempo como un avatar del Libro, o a un cabalístico intervalo entre las letras como iluminación de un histórico intervalo entre dos destinos. Si el lector ha preferido esa lectura, concluirá, con toda facilidad, que *Respiración artificial* se propuso *narrar* una “Nueva refutación del tiempo”, y recordará la postulación más fuerte de este último texto: “¿No basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la serie del tiempo [...] la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?” El subrayado, desde luego, es de Borges, y en él estarían todos los subrayados “crípticos” de Piglia. *ve*, y como él también, haciéndolo desde que se interesa en una prostituta (asimilando, en esta novela, su “oficio”, p. 83, a la propia situación que desencadena, la escritura y la ficción). De todos modos, el “otro lado del río” (o bien: “en la otra orilla: la *construcción*”, p. 65) constituirá el más emblemático homenaje a Onetti. Como se ve, *Respiración artificial* es una conversación con la literatura, con sus mitos prolijos, quizás como irónica asunción de la proposición levistraussiana de que los mitos conversan entre sí. Conversación que, en el caso de Piglia, puede asumir la forma del homenaje admirativo (Borges, Joyce, Onetti, Arlt), del sarcasmo urgente o de la tolerante ironía: su textua-

lización paródica es, digámoslo así, *distributiva*. Las ciencias humanas, por ejemplo, son aludidas con mordacidad y desenvoltura (cfr. la gauchesca “Lección de escritura” que remeda, p. 178, la levistraussiana de *Tristes trópicos* e incluye además a su crítico, Derrida; la historización del ajedrez propuesta por Tardewski, pp. 26-27, que desbarata el conspicuo ejemplo saussureano de la exclusión recíproca de sincronía y diacronía, e ironiza, quizás, la desrutinización del ajedrez propuesta por Pierre Menard como antecedente de su desrutinización de la lectura), e igualmente la filosofía en la diatriba *frankfurtiana* de Tardewski (el racionalismo, precursor del fascismo), en la burlona referencia a Heidegger (onettianamente mediada: la verdad del Ser habita en la casa de “al lado”, pp. 216, 243, 248) y en la descripción de la mirada *extrañada* del europeo recién llegado (pp. 214-222) a ciertos ambientes filosóficos de los años 40. Más intrincados son los homenajes *acumulativos* (desglosando el constructivismo onettiano), en los que no nos podemos detener, salvo para mencionar, muy rápidamente, el joyceano intercambio que establece Piglia entre la Historia y la Literatura: poetización de la primera, historización de la segunda (cfr. la discusión literaria en el Club Social, réplica de la biblioteca uliseana). Además de la reivindicación de Arlt, que incluye la discusión, la voz de éste se escucha en varios lugares del texto, con una resonancia en parte distinta a la del “Homenaje...” que lo tomó por objeto en *Nombre falso*: articulada con otros módulos discursivos cuya modernidad revierte sobre Arlt, conservando y superando (hegelianamente) la vigencia de su escritura.

Si aceptamos que el nivel de la parodización es puramente catártico, que la textualización superficial de la utopía conduce a aporías escépticas y que, a nivel del suscitado placer del texto el problema histórico figura un objeto irónico y no dramático, todavía quedan por ensayar otras dos lecturas que disciernen la realidad inmediata del presente y su intelección racional mediata: la apuesta de Piglia es descifrar el lado ciego de la historia y para ello no rehúsa descender, dantesca-mente, hasta sus círculos subterráneos.

IV. Historia y pesadilla.

—*History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake.*
J. Joyce, *Ulysses*

“La historia [dice Marcelo Maggi] es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (p. 21). Esta versión *libre* da la medida precisa de un desplazamiento en la morfología fantástica, paródica o literaria de la historia: precisamente la medida de la libertad que se opone a su fatalismo. Se trata ahora de la representación como impulso del acto (“ser fiel en la vida al rigor de sus ideas”, p. 274), de la morfología asumida en un registro estoico (“porque vemos cómo va a ser y en qué se va a convertir podemos soportar el presente”, p. 237). Versión racional, cuyos alcances se pueden apreciar mediante un rodeo textual que permite fijar los contenidos de la pesadilla de la que Maggi trata de despertar. El paso de una *clave* a otra, de la historia como sueño a la historia como pesadilla, tiene lugar por una necesidad interna, pero *excedentaria*, en

la secuencia infinita, circular, de las escrituras. En el orden simétrico del archivo, una “perversa intercalación” (p. 248) ha puesto de manifiesto la entropía del universo taxonómico, ha dado la razón al Senador cuando postulaba que “la desintegración [...] es una de las formas persistentes de la verdad” (p. 66). En las redes de ese cazador de significados humanistas que es Tardewski —un erudito para quien el ordenamiento de las citas se identifica con la articulación del sentido— ha quedado inmovilizada una cita monstruosa, un sentido terrible. La búsqueda de un texto de Hippias, que un instructivo azar convierte en la lectura de Hitler, le permite descubrir que la modulación del Logos puede ser también atroz, que el poder racional de las palabras puede mutarse en el delirio irracional del Poder, servirlo y fomentarlo; que la historia, en definitiva, no sólo promete las aventuras del orden, sino también los abismos de un desorden siniestro. Ése es el resultado —inicialmente una simple flexión del archivo que ironiza el primer paradigma, la morfología circular— al que se llega por la “intercalación” de un infierno entre el cielo de las ideas y el suelo de la historia (quizás otra padecida “versión polaca de la caverna de Platón”, p. 140).

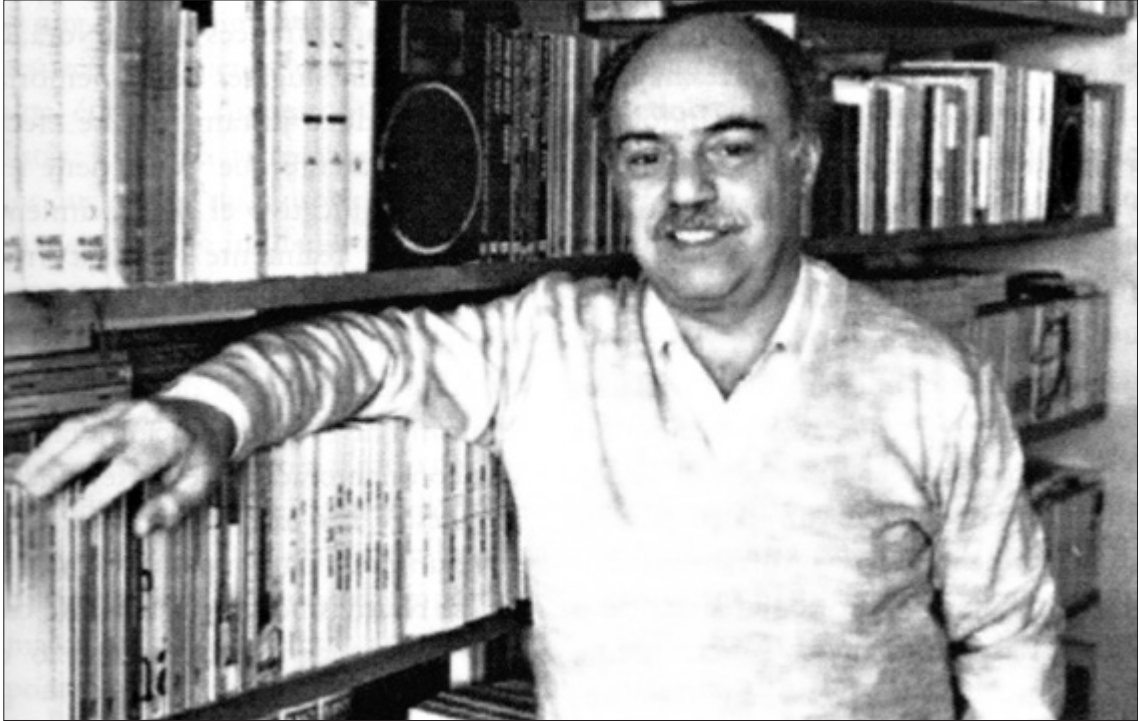
A partir de aquí, la lectura del discurso fascista sobre el fondo histórico de sus efectos reales (que denotan la devastación europea de los años 40 y connotan todo terrorismo del poder) permite, en el desarrollo de la novela, un doble desplazamiento: hacia adelante, para abarcar un nuevo núcleo temático, y hacia atrás, para superponer ese núcleo a las pruebas documentarias acumuladas, dotándolas de un nuevo espesor. El tema es, una vez más,

la “relación entre la literatura y el futuro”, planteada ya como “incomprensible” (p. 123) o como comprensible (p. 114) —en ambos casos por “Enrique Ossorio”— pero sólo en cuanto postulado; ahora la adición, por parte del erudito de la novela, de una hipótesis histórica en un caso habitualmente tenido por ejemplar —la presciencia kafkiana— modifica el planteo teórico, extrayéndolo de un marco explícita o tendencialmente fantástico, para situarlo en un terreno diferente: la posibilidad real, en el escritor, de estar “atento al murmullo enfermizo de la historia” (p. 266).

Esa hipótesis (repetidos encuentros de Hitler con Kafka, en 1909-1910, que habrían permitido al primero monologar sobre el destino que pensaba infligir a Europa), manejada por el hermeneuta como un turbador descubrimiento que cambia su propia vida, si bien en un primer acercamiento parece disminuir el alcance profético de la “utopía atroz” (p. 264) que en diversas formas Kafka describirá en sus relatos, en verdad sólo le imprime un nuevo sesgo. Pues, así como antes —en el caso de Maggi, sobre todo— se trataba de *saber leer* el documento ambiguo (incluyendo su utopía), ahora se trata, con Kafka, de *saber escuchar* el verbo delirante (incluyendo su utopía). Planteada como una normativa del saber escuchar (simbolizada en la aterrada atención con que Kafka sigue, en un café, el monólogo demencial al acecho de una oportunidad histórica que permita vertir el discurso en las cosas), la problemática de la literatura como transcripción de signos precursores desemboca en la finitud de la escritura cuando la pesadilla de la historia alcanza una magnitud “indecible” (p. 271). Punto límite

que remite a lo indecible del ciframiento epistolar (en la primera parte) y retrotrae la lectura a la codificación del lenguaje, especiosa o ingenua, calculada o espontánea, pero siempre determinada por la misma envolvente historia. ¿No habrá algo de atroz en ella, una colectiva pesadilla como, precisamente, el historiador indicaba? La captación retrospectiva de los mensajes no tiene nada de forzada. ¿Acaso no escribe Kafka desde el porvenir, igual que Ossorio (el autor de “1979”) y lee desde el futuro, igual que Ossorio (el testigo anticipado de Bellow)? ¿No se mueven también “a ciegas” sus protagonistas y —a veces designados con iniciales, siempre nivelados por la cotidianidad— no son tan colectivamente *representativos* como los redactores de las cartas que recibe el Protagonista utópico? Si “Kafka es Dante” (p. 270), está permitido extrapolar su infierno.

El giro regresivo modificará el *status* de las pruebas documentarias. Presentadas anteriormente como indicios de una historia plena de *alusiones*, cuyo ciframiento eventual daba la medida de lo que el código de escritura *podía* deber a la existencia del interceptor (atenuando el carácter paródico de sus operaciones), es decir, el homenaje calculado que toda inferencia del corresponsal rendía a la interferencia del poder, esas pruebas adquieren ahora la plenitud de determinaciones que en aquel código eran *indecibles*. No porque todos los corresponsales resolvieran cifrar la comunicación, sino por su inherencia social, por el espesor *histórico* que en ellos marcaba, diferenciadamente, la matriz generativa de lo comunicable; si todas las cartas son mensajes *del* exilio (externo e interno), como Ossorio decía



que las suyas utópicas eran escritas *por* el exilio (p. 104), en las *entre* líneas debería filtrarse la ominosa realidad no dicha. La transcripción prolija de este filtrado debe ser sustituida, aquí, por algunas indicaciones que ilustren el juego del texto. En concordancia con la instigación básica de la novela –ver el grafema del archivo como activador de una interpretación que no es sino *memoria del presente*, captar la huella documentaría como productora de indicios contemporáneos, establecer la *ostranenie* del lector como revelación mediada por la propia lectura–, el descubrimiento inesperado de Tardewski en el British Museum abre esa otra instancia legible, siempre tramada por reinscripciones textuales. La “perversa intercalación” del *Hi-Hi* en la biblioteca (una sustitución de nombres que cambia a Hippias, el sofista metódico, por Hitler, el Sofista Armado, la razón versada por la razón

perversa) había anticipado la intercalación del horror en la historia; el *Heil* de Hitler, esa fracción de un nombre de aniquilación, se espejará en los “murmullos despedazados” de sus víctimas (p. 245): animalizadas por el acoso, “aterrorizadas en sus madrigueras, reducidas a reproducir el chillido que emiten las ratas... Hi, hi, chillan” (p. 267). Relectura kafkiana, entonces, del epistolario interceptado. Ahora bien, son colonias animalizadas como las descritas por Kafka las que entrevemos, aquí, en la carta de la vidente. Este personaje, que capta el porvenir en un presente “Dije” (pp. 98-99) es la versión contemporánea de otra fábula kafkiana, ya que el “Hi, hi”, chillido subhumano que identifica a una población reducida a la condición de ratas acosadas, es el lenguaje de ese “Pueblo de los ratones”, al que fascina y reconforta el chillido de “Josefina la cantora”, quien

José Szabón

en el relato homónimo de Kafka canta “en tiempos de agitación”, cuando “múltiples preocupaciones y peligros” angustian al pueblo de los ratones. “Echevame Angélica Inés”, alucinada reencarnación de Josefina, canta “para no ver todo el sufrimiento” (p. 99) y también, por sus dones, aspira a ser “la Cantora oficial” (pp. 99-100) de su pueblo. El desdoblamiento de la correspondencia en clave kafkiana suministra otros indicios para reforzar nuestra intuición de un *enrarecimiento* de las relaciones humanas, mediante la asimilación plena del juego especular de historia y literatura. No sólo en la correspondencia, desde luego: la novela permite que cada inscripción se reduplique y difunda en diversos contextos, aprovechando al mismo Kafka, pero no sólo a él. En el monólogo del Senador, por ejemplo, un título de *Kafka* puede fomentar visiones utópicas (p. 65), así como otro de Valéry (p. 77) la crónica (cifrada) de un presente aciago. En este punto conviene volver (por un atajo inesperado) a Arlt, y preguntamos si el autor del “Homenaje...” que lo tomó por objeto no habrá querido ser fiel, en esta novela, a su mandato. Pues, en términos de la relación del escritor con su público, ¿qué puede ser “un *cross* a la mandíbula” como el que recomendaba Arlt (prólogo a *Los Lanzallamas*, 1931) en 1981? Quizás la transcripción de la aniquilación final en *El proceso*: “como un perro” (p. 265), para indicar, en la actualidad histórica, el costo irrestañable del proceso.

Por la oscilación explícita entre Joyce y Kafka, que no es sino otra discusión sobre las claves del lenguaje, sobre el modo en que el juego de la escritura atribuye un *status* al signo, sobre la semantización llamada texto, la pesa-

dilla disipada por Joyce como latencia de un presente esquivable deja su sitio a la pesadilla asumida por Kafka, como latencia de un futuro posible. Se da así una *segunda* (y no definitiva) respuesta a la interrogación inicial: “¿Hay una historia?” (p. 13). Ésta no puede ser ya circular, como borgeanamente lo permitía la primera manipulación de las claves. De las oscilaciones y simbolismos del sueño utópico se ha pasado a la vigilia del totalitario “sueño gótico” (p. 266), contemporáneo *mal du siècle* (p. 89), cuya recomposición es, morfológicamente, la de “una maldad geométrica” (pp. 145, 265). La segunda respuesta abandona una historia quizás indecidible por una historia tal vez insuperable: la pesadilla es ubicua, y si la literatura, con Kafka, re-presenta *La divina comedia* (p. 270), hay que entender que se limita a la exploración de su Infierno, de su estratificado y concéntrico horror. ¿Existirá también un modo de *remontar* el abismo, tal vez escalando los “escarpados senderos” que conducen a “cumbres luminosas”, como decía otro lector de Dante, el filósofo del British Museum? Éste aseguraba que “no hay vía regia para la ciencia”; con mayor razón no la hay para la exploración conjetural de la ficción.

V. Las pruebas de la historia

Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.
Hegel, *Enzyklopadie*

Si no hay, en principio, vía regia en *Respiración artificial*, sí hay, en cambio, varios caminos de cintura, periferias que ciñen el texto a diversos niveles de su topografía, cinturones hermenéuticos cuyo recorrido está escindido por

señalizaciones que demarcan el terreno y nos permiten ir *de un lado a otro* de la historia: la parodización de las marcas puede servir para acotar otro espacio no parodizado. Con el tema de la utopía, Piglia se interna en el presente histórico desde una perspectiva que muestra –indirectamente– la indigencia de los juegos (y sueños) joyceanos o borgeanos. En definitiva, la utopía puede ser una especie de rigurosa historia experimental, y si se la practica *ex post facto* aprovecha ventajosamente los recursos de la *ostranenie*: “esa forma de mirar” del que está “afuera, a distancia, en otro lugar” (p. 195), aunque ese lugar sea el mismo: transformar el mismo lugar en otro, *mediatizar lo inmediato*, “saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado” (p. 20) es el vértigo que a veces propone la historia (esfinge implacable o servicial) a quienes buscan esquivarla como fatalidad. La *ostranenie* es la mediación *presente* en la síntesis de Ossorio (“Entonces: el exilio es la utopía”, p. 94) y la mediación *ausente* (y añorada) en la *síntesis* de Tardewski (“el *cogito*, ese huevo infernal [...] nos llevó directo a *Mi lucha*”, p. 247): no hay conocimiento sino sesgado, la reflexión es un desplazamiento y, más aún, el saber de la historia requiere un rodeo: para conocer su lugar debemos ir de un lado al otro.

Por eso, el tema del exilio en el siglo XIX, con sus resonancias contemporáneas (ampliamente “documentadas” en las cartas), se abre a una interrogación más radical sobre el *lugar* del pensamiento histórico y sus condiciones de posibilidad. El fictivo Enrique Ossorio, amigo de Alberdi, es una *representación* del mismo Alberdi como el gran desterrado de la historia argentina. Ossorio evoca de algún modo la situación de Alberdi como secretario de Lavalle en 1839, su

formación intelectual con predominio del historicismo, su composición de una novela filosófica, *Peregrinación de luz del día* (con la que se podrían señalar también correspondencias, irónicas y paródicas, en cierta versión de la relación Europa-América y en el “descubrimiento” que hace Tardewski de la cultura argentina) y sobre todo el tenso exilio que colma su biografía: ¿qué son los escritos de Ossorio sino *otras* “Palabras de un ausente”? Alberdi, además, temió el desciframiento postumo de sus escritos, igual que Ossorio, aunque, más perentorio que éste, prohibió (como Kafka) su publicación.

Pero más allá de estas correspondencias (y de algunas otras menores), la que resalta como elemento no anecdótico sino estructural en la relación del “héroe” histórico con la historia posible es –recuperando su etimología– la *utopía* permanente de la vida de Alberdi: la situación inconfortable de habitar un *no-lugar* entre los proyectos históricos que se disputan la hegemonía en el siglo *xix*: una ominosa “astucia” pone a la Razón del otro lado de su esperanza. Alberdi es el “héroe” (también llamado “traidor” en ocasiones) paradjico por excelencia: genera espacios de acción que la acción muta y disloca; provee lugares que la historia desplaza al afirmarlos; por eso –y no debe asombrar– crea las *bases* pero desecha el edificio; combate a Rosas pero también al nuevo poder bonaerense; apoya a Urquiza, pero frente a él aparece como el *incorruptible*, es aliado del Sarmiento utópico, pero no del Sarmiento histórico: quiere un país que *no existe*, que no tiene lugar, como no lo tiene el sincretismo buscado por Ossorio (p. 33), a su vez prefigurado en la alberdiana decimotercera *palabra simbólica* del “credo” de la Asociación de Mayo.

Es en este sentido que hay que ver a Ossorio como la proyección novelescamente *excesiva* del meticuloso Alberdi (el “exceso” del que habla Maggi, p. 36). Que ese exceso esté enmarcado por el desborde de sus lealtades, al otro lado de su fallida conciliación (ser el “eje de la futura unión nacional”, p. 33) y que este desborde sea la *condición* de su visión utópica (p. 96), sitúa a Ossorio, dentro de la novela (y arrasado por el caso ejemplar de Alberdi), como uno de los personajes que testimonian, desde distintas perspectivas, dónde está el lugar de la verdad posible: en la *mirada histórica* excéntrica, en la aventura del rodeo, en el que ve desde el exterior. El tema del traidor y del héroe se amplifica como contradicción mediada por la escritura o por la visión del “ausente”. Traidores al *lugar* que les asigna la clase, la profesión, la norma consensual, la historia vaciada de utopía, son todos los héroes que exhiben el *lugar* censurado, el otro lado del hecho, el “posible” contradictorio: Enrique Ossorio, pero también Luciano Ossorio, y Maggi, y quizás Tardewski. Kafka, Wittgenstein, de algún modo Arlt. A todos se les acaban las palabras, porque lo que se debe decir no puede ser escuchado: consensualmente indescifrables, ilegibles, son descifrados siempre desde *otro lado*. El suicidio de Enrique Ossorio (pp. 34, 37), el enmudecimiento del Senador (p. 80) o el de Wittgenstein (p. 209), la partida y el mandato “testamentario” de Maggi (p. 87), el eviscamiento de Tardewski en las citas (p. 273), la “suprema tentación” de no escribir que se adjudica a Kafka (p. 271) o la imposibilidad de ser leído que se elogia en Arlt (p. 167) son formas de clausura que variadamente connotan la no contemporaneidad del sentido y de sus “claves”, la persistente

viscosidad del presente y la racionalidad diferida de la interpretación.

Lo que no quiere decir que todas las clausuras estén en el mismo nivel y que no se restituya el juego de sus contradicciones: la circunspección de Wittgenstein es corregida por el atrevimiento de Kafka (p. 271), los límites del pensamiento en Tardewski, por la vitalidad de las ideas en “el Profesor” (p. 274). La clausura es sólo una forma metódica de la esperanza para quienes se mueven *en* la historia y –como Maggi y los Ossorio– apuestan al fracaso de los otros, designan la fragilidad de su *resistencia* (porque la suya es más fuerte) y traducen la razón en términos de proceso; para quienes conocen la antinomia (prefigurada en el mismo Alberdi) entre historicismo y utopía y se mueven dentro de sus límites. En esta perspectiva, el desarrollo discursivo más extenso y representativo (incluso por su retórica cifrada) es la expansión que permite al Senador exponer su Filosofía de la Historia argentina. La (faulkneriana) *duración de la tierra* –y su correlato: la memoria familiar (p. 70)– es asumida por él como “el exterior” (p. 65) desde el que aspira a otra memoria: la de una Idea, una hegeliana intelección que “abriría para todos la Verdad de este país” (p. 55). Héroe encadenado por la parálisis, el Senador es el traidor más neto: dice la verdad de su clase designando los circuitos materiales que la sostienen y la génesis contingente de su constitución, hace la crónica de la riqueza y desacraliza al patriciado (la fundación de una historia heterónoma), impugna la legitimidad del presente y anticipa su naufragio desde las rocas del porvenir, ve la dialéctica de Señores y Esclavos (p. 63) trabajada por la erosión de los primeros y el

avance de los últimos (p. 751). Decir la verdad es traicionar el lugar instituido y mostrar cómo lo carcome “la corriente de la historia” (p. 71).

En definitiva, la invitación de *Respiración artificial*, en este nivel temático que la lectura puede identificar como fundante, en cuanto a la ambigüedad de la historia, y como sobre-determinante, en cuanto a la significación social del texto en 1980, es incitarnos a pensar el mismo presente histórico desde los *límites*: el exiliado es aquel que puede cambiar el distanciamiento inferido en distanciamiento asumido, transformar su exclusión en *ostranenie*, su literal destierro en metáfora del destierro colectivo, la pérdida del lenguaje (frecuentemente aludida aquí) en signo de lo socialmente indecible, su marginación de la historia en índice de una historia heterónoma. A todos los hombres de la novela los afana una sola y la misma cuestión: *¿desde dónde decir?* Descartadas las respuestas paródicas, la cuestión sigue en pie y es respondida por los que (como personajes de la novela o figuras reales aludidas en ella) han efectuado el rodeo, han ido hasta los límites, se han *extrañado*: el mutismo de Wittgenstein o la travesía dantesca de Kafka (como respuestas depresivas) tienen su réplica en la utopía positiva del Senador, exiliado interno, quien, consciente de que “el discurso de la acción es hablado con el cuerpo” (p. 52), está incapacitado de hacerlo, y en Marcelo Maggi, que sí lo hace, confiando en el otro lado de la historia y activando *su conjetura*. Decir es partir, trasladarse al lugar inteligible y, con “fe en las abstracciones [...] tomar decisiones prácticas” (p. 141). La instauración del futuro racional no puede asumir, entonces, la forma de la “utopía” –en el sentido habitual–,

sino la de una recuperación de las raíces históricas de lo posible: la morfología de la historia tiene para Maggi, en su movimiento progresivo (p. 39), el mismo carácter *problemático* que conserva su movimiento regresivo en la interpretación. Para entender qué “expresa” el destino de Ossorio, hay que ir “desde el delirio final” (lo indecible, el fracaso) hasta el proyecto del “grupo intelectual autónomo” (p. 36) que no tuvo lugar. La “máquina poliédrica de la historia” (p. 65), mencionada por el Senador produce lugares y designa no-lugares; captar su actividad, ir de un lado a otro de su movimiento (de lo posible a lo diferido, de lo eventual a lo necesario, del futuro como promesa al presente como resistencia) es tanto una tarea de la interpretación como de la voluntad. Descartado cualquier optimismo utópico pero también todo pesimismo inmediateista, sólo queda la opción de Maggi – “¿Cómo podríamos soportar el presente... si no supiéramos que se trata de un presente histórico? Quiero decir... vemos en qué se va a convertir” (p. 237)–, anticipada en épocas de similar incertidumbre por Gramsci, para quien las formas de desciframiento pueden llevar a consecuencias productivas: “una fuerza formidable de resistencia moral, de cohesión, de perseverancia paciente y obstinada” tiene lugar cuando “la voluntad real se disfraza de acto de fe en cierta racionalidad de la historia”. Quizás éste sea el desciframiento último a que nos induce *Respiración artificial*: admitir que la representación del fin es un modo de instaurar la morfología de sus condiciones.

(*) Publicado en *Punto de Vista*, nº 4, 1981, pp. 37-44.

BORGES
PALACE

SOBRE LA TRAGEDIA DEL HOMBRE POLÍTICO

Abril - Junio 2015

Cine independiente y de autor

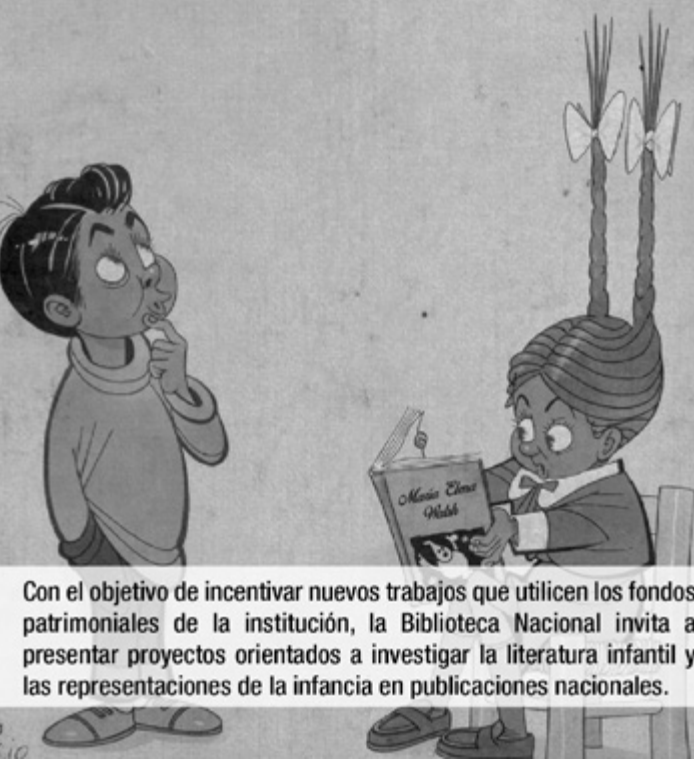
Décima temporada

Presentan la Biblioteca Nacional
y La Nave de los Sueños

Marzo a diciembre de 2015

Todos los martes, 19 hs. | Auditorio Jorge Luis Borges

Concurso de becas de investigación "María Elena Walsh"



Con el objetivo de incentivar nuevos trabajos que utilicen los fondos patrimoniales de la institución, la Biblioteca Nacional invita a presentar proyectos orientados a investigar la literatura infantil y las representaciones de la infancia en publicaciones nacionales.

VII CONCURSO NACIONAL
DE HISTORIETA
"CARLOS NINE"
2016



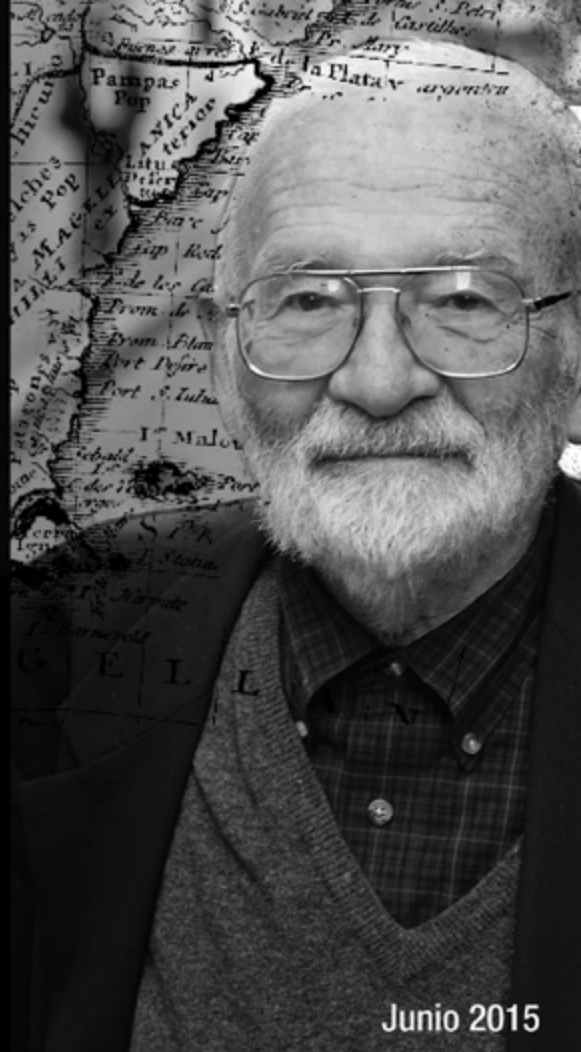
La recepción de los originales se iniciará el lunes 18 de abril de 2016 y cerrará indefectiblemente el martes 31 de mayo de 2016.

JORNADAS

Halperin Donghi

Entre la tormenta de la historia y los espejos del mundo

Las jornadas *Tulio Halperin Donghi. Entre la tormenta de la historia y los espejos del mundo* recorren los debates y polémicas que propició la obra de Halperin Donghi, a partir de las interpretaciones historiográficas de sus textos, e indaga en la particularidad de su escritura y singularidad lingüística, expresiones distintivas de su labor intelectual.



Junio 2015

L I C O V I N I L I C O

EPISODIO 1



FERNANDO RUIZ DÍAZ

EPISODIO 2



ZETA BOSIO

EPISODIO 3



RICARDO MOLLO

EPISODIO 4



FITO PÁEZ

EPISODIO 5



DAVID LEBÓN



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

Inversión del tópicos del *Beatus ille* en *La ciudad ausente*^(*)

Por Ana María Barrenechea

Toda literatura imagina un espacio. Y al hacerlo, en cierto modo, recoge las tradiciones míticas, sea para ponderarlas, para sustraerse de su fuerza narrativa o para proponer una nueva imaginación ficcional. Ricardo Piglia concibió la ciudad como un cúmulo de relatos y personajes que no cesaban de habitar los resquicios de la pregunta por nuestra existencia colectiva y el modo en que ciertos poderes gobiernan la vida cotidiana. Al hacerlo, trazó un mapa de misterios y conspiraciones, de historias y lenguas que, en búsquedas y derroteros paralelos, daban cuenta de una circunstancia que permitía pensarlos en aquello que tenían en común incluso en su aparente desconexión. *La ciudad ausente* plantea el problema de las tecnologías de control de los hombres que, en su radical indiferencia, son hablados por las maquinarias de poder. Y para hacerlo, se remonta hasta las virtualidades mismas de la existencia, de las que se extraen las formas posibles de la vida y sus repeticiones y simulacros.

En busca del oscuro secreto de nuestro ser, Piglia elabora con tonos macedonianos una ciudad que no deja de dialogar con las mitologías gauchescas. Retazos de un costumbrismo pastoril que también forja los sedimentos de la ciudad y sus muchedumbres. Desde esa lateralidad invocada, Ana María Barrenechea interroga el texto de Piglia con la sospecha de que en el Museo de todos los relatos podremos hurgar las narraciones por venir.

He elegido tratar esta novela de 1992 porque la considero como un texto paradigmático de la narrativa de finales de nuestro siglo (y quizá —¿será mucho decir?— de nuestro milenio).

Dadas las limitaciones de desarrollo, prefiero profundizar en un punto aparentemente lateral, pero significativo, en esta obra tan compleja. La vieja tradición europea que exalta la vida “natural” y armoniosa del campo en oposición a la vida corrompida por la fiebre del oro y la alieneación ciudadana tuvo su eco en Hispanoamérica, en sus manifestaciones populares o cultas, especialmente en los centros más importantes de la Colonia.¹ Junto a ellas se desarrolló una literatura de la vida rústica, en especial de la ganadera: la de los gauchos en Argentina y la de los llaneros en otras regiones del Nuevo Continente, con altibajos evolutivos.

Historia del gaucho y de la literatura gauchesca

Después de la larga historia de exaltación y vituperio del gaucho,² de su utilización en las guerras de la Independencia, en la defensa de las fronteras con los indios y en la lucha de la Triple Alianza contra el Paraguay, o en el trabajo ganadero de los arreos y saladeros hasta la división de la inmensa llanura por el alambrado; desde la aparición de la literatura gauchesca en verso y prosa o de los relatos de viajeros hasta el ascenso del *Martín Fierro* a obra canónica a través de la voz de Ricardo Rojas, y también la disonante de Ezequiel Martínez Estrada, llega el tema del gaucho, en 1926, a una especial culminación.

El proyecto de Ricardo Güiraldes

El proyecto de Ricardo Güiraldes fue a la vez literario y político (sin duda de una política cultural). Era hombre de París (amigo, desde 1919, de Valery Larbaud, quien apoyó con entusiasmo a James Joyce y se relacionó con escritores sudamericanos, mientras buscaba ser conocido y editado él mismo en periódicos y empresas latinoamericanas) y también era hombre de San Antonio de Areco (es decir, de un pedazo de pampa cercano a Buenos Aires, propiedad de una familia tradicional de estancieros, un lugar donde la imprenta de Colombo podía producir ediciones artesanales exquisitas).

Güiraldes quería coronar, renovando con un libro contemporáneo, esa larga tradición de literatura de temas gauchescos. Sería un libro paradigmático que uniría la figura condensadora de nuestra esencia argentina con la escritura nueva más prestigiosa. Aunque no tan nueva, porque no se trataba de la experiencia joyceana del *Ulysses* (1922) que ya conocía Borges³ ni de la ruptura surrealista de Breton (1924), ni de cualquiera de las vanguardias, sino de una narrativa gauchesca emprendida con la escritura impresionista, más cercana a la de los Goncourt.

Esa exaltación esencialista está sintetizada y, al mismo tiempo, potenciada al máximo en la dedicatoria de la novela:

A Vd., Don Segundo.

A la memoria de los finados: Don Rufino Galván, Don Nicasio Cano y Don José Hernández.

A mis amigos domadores y reseros: Don Víctor Taboada, Ramón Cisneros, Pedro Brandan, Ciríaco

Díaz, Dolores Juárez, Pedro Falcón, Gregorio López, Esteban Pereyra, Pablo Ojeda, Victorino Nogueira y Mariano Ortega.

A los paisanos de mis pagos.

A los que no conozco y están en el alma de este libro.

Al gaucho que llevo en mí, sacramente como la custodia lleva la hostia. R. G. (Güiraldes, 1991).⁴

Entre los casi infinitos e imprevistos textos con los que dialoga Piglia, están como telón de fondo los que constituyen la literatura pastoril, desde el helenismo griego hasta los de nuestra literatura gauchesca en prosa y verso, pero fundamentalmente y en forma explícita aparece el *Martín Fierro* y también el *Don Segundo Sombra*. Todos figuran trastornados, transformados, historizados y vueltos a dispersar para tejer nuevas redes, donde irrumpe Lucía Anna Joyce (y con la resonancia de su obra creadora, el padre James Joyce, su *Ulysses* y su *Finnegans Wake*).⁵

El relato de la ciudad y de la voz que cuenta

Nos introducimos en un texto en el que abundan narradores y personajes desarraigados, marcados por los adjetivos “delirante”, “acomplejado”, “lunático”, “obsesivo”, “loco”, “maniático”, “paranoico”, personas que no se sabe si son víctimas acorraladas o gentes lúcidas “cada uno fingía ser una persona distinta” (Piglia, 1995: 14). Todos viven en una Buenos Aires de lugares puntuales (“el Hotel

Majestic, Piedras y Avenida de Mayo” [13]; o el diario *El Mundo* [10], que ya no se publica pero existe porque Roberto Arlt escribió para él y en él sus *Aguafuertes porteñas*, o plazas, calles, teatros que todo porteño conoce: Constitución, Corrientes, Leandro Alem, el Maipo).⁶ Una ciudad bien concreta y a la vez irreal, cotidiana y amenazante; mezcla de datos verdaderos e inventados; actual, anterior, futura y fuera del tiempo; con varios pisos superpuestos, como ocurre en la película *Metrópolis*⁷. “Nadie decía nada. Solo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza” (14). En este lugar pudo vivir antes Macedonio Fernández, cerca de Tribunales, y hacer fotografías Grete Stern (aquí Grete Müller, en los sótanos del Mercado del Plata o en las galerías del subterráneo de 9 de Julio). Grete Müller, “investigando *imágenes virtuales*, había encontrado la forma de retratar lo que nunca se había visto” (80). También desde allí (81) teje otra red aludiendo al relato “La isla”, el lugar de una *ficción virtual* sobre el lenguaje y sus poderes de eternizar a los muertos (118-34), y a la isla del Tigre, es decir, al último capítulo de *La ciudad ausente* (“En la orilla” [135-68]).

Especialmente, en su última página se reúnen Grete, sus fotos, las figuras grabadas en el caparazón de las tortugas, Macedonio, su mujer, el Museo y la Máquina, Ada Eva María Phalcon, la cantante que se hace monja, Lucía Anna Joyce (el vago recuerdo de Kafka) y Joyce mismo con su *Finnegans Wake*, Anna Livia Plurabelle, y el río Liffey, que aún sigue corriendo a morir en la bahía de Dublín.

Así se amplía el espacio de Buenos Aires al Gran Buenos Aires, y desde

este al espacio de Occidente, por un ademán de deixis textual, unido a un reconocimiento de tiempos recursivos y, a la vez, trastocados, de “trama fracturada” (86), que al decirse se autodesignan (154-55). La voz y la imagen de la ciudad se “acuerdan” (es decir, sonido y visión rememoran y concuerdan), tejen redes de conexiones pero también se proyectan hacia espacios y acciones y momentos diferentes, como desfasados.

Junior y Lucía Joyce introducen los *topoi* ciudad/campo

En esa ciudad empieza el segmento que me interesa desarrollar, el de un topo que cuenta con siglos de historia en la literatura, retomado ahora a finales del siglo (o del milenio). Ocurre cuando Júnior, el periodista detective en busca del Museo y de la Máquina de Macedonio, llega al hotel Majestic y se enfrenta con Lucía Joyce, la nueva (per)versión de Lucía Anna. Ambos confiesan venir de la provincia y ambos muestran la cara deformada y absurda del *Beatus ille* total y disparatadamente invertida como en un vuelco pero con unas “codas” burlonas:

[Fuyita] Decidió mandarme a Entre Ríos, ¿te das cuenta?

Dice que yo acá estoy muy junada. Pero te das cuenta de lo que me quiere hacer, que me quiere enterrar en vida. [...]

—Es lindo el campo —dijo Júnior—. Podes criar animales, hacer vida natural. El noventa por ciento de los gauchos cogen con las ovejas. (Piglia, 1995: 23).

—¿Sos del campo?

—Sí —dijo Júnior—. De Gualaguay.

Mi viejo es capataz en la estancia de los Larrea. Era, lo mató un peón, le metió una cuchillada a traición, borracho, cuando bajaba del sulky, mi padre. [...] Son todos drogadictos, en el campo. Alucinados.

—Sí —dijo ella—. Lo que yo digo. En el campo no duermo. Para donde uno mira hay droga y basura. (24).

[Júnior] —¿De dónde sos?

—De aquí, siempre viví en este hotel, soy la nena del Majestic. Pero vengo de Río Negro. [...] En la provincia hay mucha heroína, en el campo [...] andan con los sulkys, los chacareros italianos la llevan escondida en las botas [...]. Me fui del pueblo que te la venden hasta en los kioscos de chicle y vine a la Capital [...]. Empecé a tomar ahí. Tomaba antes Ocho Hermanos, me acuerdo, al principio. (25-7).

Al mismo tiempo, la presencia de Lucía Joyce, en contrapunto con los *topoi* de *ciudad/campo*, introduce —aun en su metamorfosis discordante y precisamente por eso mismo— la apertura a otra red de alusiones: las que instalan a Lucía Anna Joyce y a su padre (y las obras de quien revolucionó la narrativa europea con *Uyises* y *Finnegans Wake*). A diferencia de lo que ocurre en la novela, en la ópera homónima de Piglia y Candini el personaje de Lucía es patético, de una belleza trágica, por momentos insostenible.

En cambio, en el relato de *La ciudad ausente* su tratamiento está “rebajado”, y hasta es grotesco y lastimoso. La hija de James Joyce, según la documentación reunida, tomó lecciones de canto pero prefería la danza y el dibujo, fracasó en sus amores y pronto se reveló como una esquizofrénica evidente, pero su padre —siempre

afectuoso y preocupado por su salud— se negaba a reconocerlo.⁸

Lucía (Lucía Anna), reescrita e inscripta en el sistema novelístico de Piglia, cuenta a Júnior su vida como cantante de boleros: “Bailé en el Maipo, yo, bajaba toda desnuda, llena de plumas. Miss Joyce, que quiere decir alegría. Cantaba en inglés” (23). “Una vez viví en el Uruguay, canté en el Sodre, con eso te digo todo” (28). “*Nosotros, que nos quisimos tanto—cantó Lucía— debemos separarnos... Nosotros*” (29). (Cursiva del autor).

El encuentro de Júnior con Lucía sirve en la novela de introducción, ostentadamente invertida, a los valores tradicionales de la dupla *ciudad/campo*.

Sin embargo, dicha oposición se vuelve enseguida confusa e irreconciliable con los dos ejemplos de la red de microrrelatos producida por la máquina de Macedonio Fernández.

Pero Renzi habría contado antes el cuento

Renzi había recordado en las charlas de café sus experiencias de estudiante y, entre ellas, la de Lazlo Malamüd. Había intentado enseñarle gramática española para que pudiera dar una conferencia en la Universidad, lo cual lo habilitaría para ser allí profesor de literatura. Pero el catedrático húngaro, “el mayor experto europeo”, traductor del *Martín Fierro*, era incapaz de hablar con otro vocabulario y otras secuencias que las de la poesía gauchesca:

Era cómico, es cómico ver a alguien que no sabe hablar y trata de explicarse con palabras [...]. Siempre pensé que ese hombre que trataba de

expresarse en una lengua de la que solo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera (Piglia, 1995: 16-7).

En este punto se interrumpe Renzi y salta a entregarle un casete a Júnior, el de “La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror” (17), y así esboza un gesto, una deixis al futuro del relato: “la grabación”. Y señala también a la misma novela que estamos leyendo como si fuera un *aleph* de ella y, a la vez, de toda la historia de la Argentina y del mundo, de la literatura nuestra y de la de todos, porque focaliza lo que busca y sabe cada escritor por serlo: “Los tonos del habla que vienen directo de la realidad”, aunque antes había comentado que unos pensaban que era cierto y otros, mentira, y, luego agregará que hay miles de copias clandestinas de quienes resisten la opresión. Es así: porque nuestra mejor literatura y toda literatura que merece ese nombre, contó y contará el mismo cuento, el de la memoria personal y universal, pero será un cuento *que antes nadie había contado*.⁹

La(s) voz(es) que cuenta(n) la novela

Por una parte figura un sistema de numeración aparentemente “decimal” de los capítulos y subcapítulos o un hilo conductor que no tiene origen y es a la vez algo “duro, real”, aunque lo cuente un testigo. Por otra están las alusiones históricas—ese nivel que nunca falta en Piglia— y que cuando lo ordena el lector, aunque parezca diseminado, puede remontarse al

polvo del desierto formado por los huesos de las matanzas de indios (Piglia, 1995: 10), pasar por las injusticias denunciadas en la primera parte del *Martín Fierro* y aceptadas en la segunda, cuando vuelve el protagonista del desierto y da consejos a sus hijos, o por las víctimas de las elecciones con voto cantado en los atrios de las iglesias en el siglo XIX, los viajeros ingleses, avanzada de los capitales ingleses y sus ferrocarriles, los asesinatos de anarquistas extranjeros que antes aparecen contaminando a un anarquista gaucho, las etapas de los conservadores que también usan la fuerza para explotar a los inmigrantes en ascenso, las del irigoyenismo, las de los levantamientos militares, las de Lugones padre y el policía torturador, Lugones hijo, las del peronismo en el poder y en la resistencia (Evita cacheando a los ministros [165] y, sin embargo, Perón hablando en cintas grabadas que se oían a destiempo y distorsionadas [11] o embaucado por Richter, el científico nazi), hasta la época más cercana al proceso (la que fue vivida por el mismo Piglia, que quiso ficcionalizarla en clave, quedándose en el país, en múltiples claves en *Respiración artificial* de 1980) y ahora vuelve con otras voces,¹⁰ a decirnos “La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror” (17).

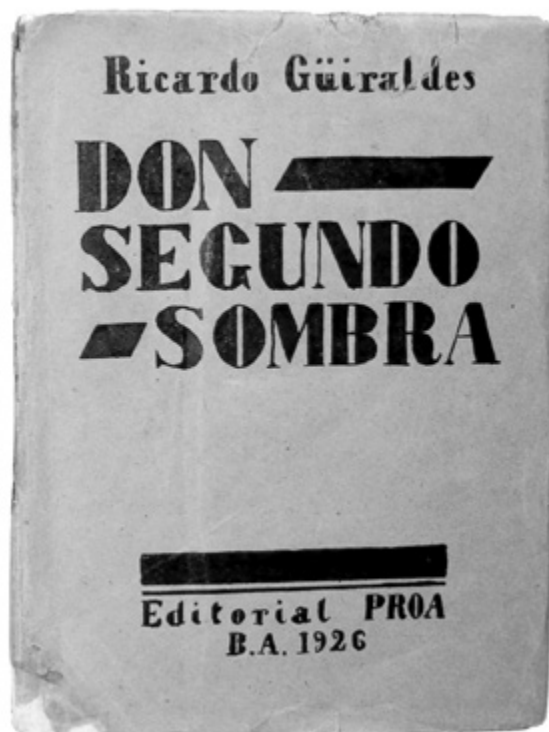
Pero ahora también se busca con otra perspectiva la voz que abarca un aspecto más general, cuando el hombre busca como escritor palabras y tonos para decirse y decirlo en cada momento –únicas, nuevas y comparables– de su tiempo y de su tempo, junto con las de antes y las futuras, el ritmo de su relato, las voces de sus personajes y de sus lectores.

Técnicamente, habría que distinguir una voz autoral omnisciente y restringida (porque suma la suya a las de Renzi y Júnior, a veces explícitamente). Al principio agrega sobre todo la de Renzi (“según Renzi” [10], “dijo Renzi” [11]), que cuenta la de Júnior y la propia, con modalidad mezclada de estilo directo, indirecto o indirecto libre (este último en formas de *fluir de conciencia*). El todo constituye una masa “sonora” ambigua y fluyente, por unos momentos vertiginosa y por otros remansada, pero también cortada por marcas muy claras –interrogativas, exclamativas, introductorias, explicativas, resumiadoras– para precisar sus diferencias, señalando las fuentes de la voz que también son las de la escritura. Hablo de “fuentes” como lugar de donde salen o desde donde son emitidas, no en el sentido tradicional de influencias; pero también pienso en el sentido moderno (¿bajtiniano?) de otras voces con las que dialogan.

Pasajes: cortes y deslizamientos

En la inquietante ciudad iluminada día y noche, el lector pasa del espectáculo de una alucinada búsqueda-persecución periodística de pistas sobre el Museo y la Máquina de Macedonio Fernández a la primera microhistoria que se le entrega (la última que pudo grabarse con ella).

El tempo, el ámbito, las sensaciones opuestas que se interpenetran o se perciben irremediabilmente irreconciliables y separadas, pero por momentos indistinguibles o mezcladas, confusas, ruidosas, alternan entre la crispación y la serenidad, la agresión o el apaciguamiento a la vez interno o externo.



Por ejemplo, el personaje y el lector, arrastrados por la marcha suave del taxi, los sonidos del *walkman* que clavan en sus oídos la canción *Crime and the City Solution*, los reflectores de luz que barren el cielo. En la mano, una cosa segura, la grabación de la Máquina que es a la vez “la voz de un testigo que contaba lo que había visto. Los hechos sucedían en el presente, en el borde del mundo, los signos del horror marcados en la tierra” pero “la historia circulaba de mano en mano en copias y reproducciones y se conseguían en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo” (Piglia, 1995: 30). El personaje (Júnior) y el lector vuelven al apaciguamiento del taxi que se desliza hacia el sur en un ámbito de niebla que desdibuja, acompañada por una voz narrativa oral, “el tono” de la última narración de la Máquina que es la primera que oyen.

Este tono que cierra la despedida de la entrevista entre Lucía Joyce y Júnior sirve para entrar en forma ambigua, mezcla de lo apaciguador y lo inquietante, en la red de historias de la Máquina. Todo empezó sin empezar con el relato folclórico que remite a *Las mil y una noches*, hasta llegar a la *ficción virtual*, la clonación, la *realidad virtual* y el *hipertexto*, temas que dejaré para otra ocasión.¹¹

Las dos primeras microunidades de *La ciudad ausente* son relatos gauchescos de la Máquina de Macedonio y de la máquina narrativa. En ellos la Edad de(l) Oro, el *Beatus ille*, la literatura pastoril, el “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, vuelven a decirnos una y otra vez en forma recursiva la misma historia argentina en una metamorfosis que sólo Piglia podía concebir. Como Macedonio Fernández, Arlt y Borges, a su manera, quisieron que fueran las suyas.

De la ciudad al campo, de *La ciudad ausente* a la ausencia de la ciudad; de buscar a la Máquina a oír a la Máquina; de buscar el Museo a visitar el Museo; de penetrar en el infierno a descubrir que el infierno está en todas partes.

Los relatos clonados

Como vengo repitiendo, la red de relatos que produce la máquina alterna con la historia semidetektivesca de la busca incesante del Museo y de la Máquina de Macedonio, y ambas van confirmando la novela en orden aparentemente aleatorio, recursivo y con señales de proyección diacrónica. En esa cadena diseminada, las dos historias que se leen desde este punto pueden pensarse como gemelas y pertenecen al “género gauchesco”, pero son de oralidad, escritura, tono, proceso de metamorfosis y condensación variables (esos famosos “nudos blancos”).

“La grabación”

“La grabación” (la primera, que era la última de la Máquina: dicha-grabada-oída-escrita-leída) pasa de ser un diálogo casi ininteligible entre Malatesta, un inmigrante anarquista italiano que se comunica en cocoliche y por señas o dibujitos, con Juan Arias, apodado el Falso Fierro, porque “cuando se quedaba sin palabras empezaba a recitar el poema de Hernández” (Piglia, 1995: 31).

Este premio de la historia, por una parte señala la forma invertida de la anécdota contada por Renzi sobre el académico húngaro (15), pero por otra cuenta las luchas de paisanos y obreros en el campo, en los pueblitos, en cualquier

lugar por la radio –voz y sonido– o por la televisión –voz e imagen–.

Lo fascinante es que Piglia no cuenta siempre la misma historia ni con la misma voz, sino que viene dialogando con los lectores a través del relato breve, de la novela, el ensayo y la entrevista, con una gama inagotable de estrategias discursivas.

Con “La grabación” nos llega lo que a un hombre de campo le contaba “la finada mi [su] madre” (32), hasta aquello de lo que fue [fui] testigo él [yo] mismo durante el Proceso militar. Sin poder olvidar al lector, sumergido en la trampa inventiva de la Máquina y el Museo macedoniano, porque eso es una parte de los microrrelatos fijados en un casete.

El curso de la narración se concentra en un punto que es un *aleph del horror*, al descubrirlo en un pozo: “estábamos limpiando los tarros [del tambo] con mi mujer y yo tengo el incidente del ternero” (33). Al tratar de izar el ternero caído, alumbrando con unos espejos para poder verlo mejor: “[...] parecía, no sé, un osario [...] la luz que daba como un círculo, lo movía y veía el pozo en ese espejo, el brillo de los restos, la luz se reflejaba adentro y vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en el medio el ternero, lo vi con las cuatro patas clavadas en el barro, duro de miedo [...] lo sacamos, pobrecito” (34). El punto brillante que condensa el espejo y los repetidos *vi* (que ya en Borges vienen de la Biblia, quizá pasan por *La Araucana* y seguramente también por Whitman) llevan la cadena de citas condensadas (los nudos blancos) a la palabra paisano.

El último encuentro con el horror está vagamente en Córdoba, cerca de Carlos Paz, adonde ha llegado,

huyendo de la visión anterior la misma voz. Allí, de cara a una llanura en la que se ve un damero de pozos: “Yo le calculo así nomás, sin errarle, arriba de setecientos cincuenta pozos, calculo” (36). Otra vez se piensa en la huida pero se sabe que cualquier lugar será peor y se repetirá el mapa del infierno, el proceso violento y ostentoso, las víctimas encapuchadas, los hombres armados, “sin apagar la radio en el coche, un auto sin patente, con música, con publicidad ¿eh?” (36-37). “Un mapa de tumbas como vemos acá en estos mosaicos [...] después de helada la tierra, negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno” (38) cierra el relato. Pero antes había dicho: “No se puede tapar y tapar porque a la larga la escarcha, la tierra removida se ve, claro que el mal ya está hecho” (37).

Lo que pasa entre “La grabación” y “El gaucho invisible”

En la irregularidad que caracteriza la aparente organización del texto, el número romano “I. El encuentro” inicia la novela *La ciudad ausente* y, con ella, la historia de Júnior y su posterior destino como periodista-investigador del Museo y la Máquina de Macedonio. ¿Encuentro con quién? El de Júnior con el periodismo, con el diario *El Mundo* (Roberto Arlt), con Renzi (que viene de *Nombre falso, Respiración artificial*, de su apellido materno y de una amistad entrañable de Piglia con el pintor fallecido), con el Museo y la Máquina de Macedonio Fernández, con la dupla *ciudad/campo* y, a la vez, con el de Júnior y Lucía Joyce en el hotel Majestic, junto al más lejano con James Joyce, con Poe, con

Stevenson, con *Las mil y una noches*, con una escritura.

En el capítulo que marca el número romano “II. El Museo”, puede verse leerse en un poco más de dos páginas iniciales sin título (Piglia, 1995: 41-43) la protohistoria de la invención de la Máquina, las razones de su creación y sus primeras actividades y transformaciones. Digo verse y leerse porque el lector entra con Júnior en el Museo que contiene la Máquina y la exhibición museológica de los objetos que documentan su trayectoria. Pero no trataré ahora lo que dicen y revelan estas dos páginas, que como siempre, reescriben la historia antes contada. Por ahora me interesa que la primera grabación no fue la primera, siempre inalcanzable, y la que primero pudo identificarse fue *una traducción* del “William Wilson” de Poe –relato de dobles– que tampoco se conservó. Sólo después de modificaciones irreversibles produce *Stephen Stevensen* como “historia inicial” (41), cuyo texto no consigna la novela.¹²

Una coda humorística desencadena nuevas contradicciones, Macedonio se lamenta de que no haya gauchos que cuenten historias de apareados y recuerda al último que él conoció, el inventor de “El gaucho invisible”. Y en seguida surgen otros cuestionamientos. Como en todo relato folclórico (como en todo relato “real y virtual” y también en *La ciudad ausente*) el mismo caso lo habían oído en Tenerife y en otra parte de España; aunque es seguro que “lo había vivido don Sosa, un paisano que se había quedado parálítico de tanto meterse en el agua a buscar terneros guachos” (43), en Quequén.

Pero debe recordarse que don Sosa es el borracho que en *Don Segundo Sombra*

bebe en el almacén y es víctima de las burlas de Fabián para hacer reír a los desocupados ricos del pueblo, y que Fabián es el *gaucho* que don Segundo Sombra transforma luego en resero gaucho, y después en gaucho esencial, porque continúa siéndolo cuando hereda las riquezas del padre estanciero que no lo reconoció en vida.

Al terminar “La grabación” y antes de empezar “El gaucho invisible”, el lector transita, como vemos, por un espacio textual significativo, cargado de señales autorreferenciales. Una anuncia las transformaciones por procesos de inversión y mezcla de un *Don Segundo Sombra* en palimpsesto que después se hará más perceptible. Otra señala isomorfismos (anamorfismos) entre los microrrelatos y también entre pasajes de la línea novelesca, es decir, de la busca del Museo y la Máquina. Otra habla (de la Máquina) de la escritura.

El gaucho invisible

Este cuento empieza por tener como protagonista al tape Burgos, que en Güiraldes es la contrafigura de don Segundo. Ese paisano borracho, peleador y cuchillero, lo había insultado para provocar un enfrentamiento, y después de verse ignorado por don Segundo, el arquetipo gauchesco, lo ataca a traición, folla en su acto criminal y es vencido por el hombre que le perdona la vida y lo abochorna con su magnanimidad (12-5).

Aquí el tape Burgos es un *troperito* contratado para un arreo de hacienda, como lo fue Fabián en su escapada para acogerse al padrinazgo de don Segundo. Pero en lugar de ser acogido desde el principio por los compañeros

en un grupo de camaradas que lo ayuden a crecer, pronto se convierte en un extraño con su torpe compadradra inicial, en la que salva a un ternero gaucho. Durante el primer descanso imagina que se acuesta con una prostituta y recibe en ese sueño despierto la revelación de su extraño destino de gaucho invisible: “A los hombres les gusta ver sufrir, le dijo la mujer, lo vieron al Cristo porque los atrajo con su sufrimiento. Si la historia de la Pasión no fuera tan atroz, dijo la mujer, que hablaba con acento extranjero, nadie se hubiera ocupado del hijo de Dios” (Piglia, 1995: 44).

Un paisaje de tormenta y un arreo tumultuoso, semejante pero no igual a los de *Don Segundo Sombra*, nos llevan a la escena central en donde el gaucho invisible entra en el círculo de camaradería que le estaba vedado. Dicha escena –en diálogo con “La grabación” y con *Don Segundo Sombra*– condensa la imagen del ternero que se está ahogando y también la del que antes salvó el gaucho cuando se volvió invisible. El reserito-tape, Burgos, lo enlaza, y después lo levanta y lo vuelve a echar a la laguna repetidas veces (que parecen infinitas), rodeado por los compañeros que lo incitan: “[...] hasta que por fin lo enlazó cuando estaba casi ahogado y lo levantó hasta las patas de su caballo. El animal boqueaba en el barro con los ojos blancos de terror. Entonces uno de los paisanos se largó del caballo y lo degolló de un tajo. [...] Todos se largaron a reír y por primera vez en mucho tiempo Burgos sintió la hermandad de esos hombres” (40).

Hay que leer esta historia relatada por la Máquina como reflejada en múltiples versiones que se hacen eco la una a la otra: 1) La primera parte de “El gaucho invisible” y la segunda;

2) Esta última y la parte de “La grabación” que cuenta el descubrimiento del ternero en un pozo donde se acumulan víctimas del Proceso; 3) “El gaucho invisible” como reescritura de *Don Segundo Sombra*, según acabo de hacerlo (pero siempre con el contrapunto de “La grabación”) y el mismo *Don Segundo Sombra* en su totalidad porque se descubre mejor el trabajo de reescritura de Piglia y su intencionalidad. Si se repasan los pasajes de arreos donde Güiraldes exalta al gaucho en su epopeya de lucha con haciendas chúcaras (situadas en épocas de caminos y estancias alambradas), lo que resalta es, para el lector actual, el cuidado de

los reseros en no perder animales, en impedir que se lastimen y haya que sacrificarlos por inservibles, hasta llegar a carnearlos y a avisar al dueño para que puedan vender las reses (198-199). En resumen, una verdadera “Edad de oro”, y si nos acordamos de ambas historias grabadas por la máquina, una “globalización” de la ciudad y del campo.

(*) Este trabajo fue anteriormente publicado en Ricardo Piglia, edición al cuidado de Jorge Fornet, serie Valoración Múltiple, Bogotá, Casa de las Américas, 2000.

NOTAS

1. Para la tradición del topo y su bibliografía, cfr. Avalor-Arce, 1974; Hardin, 1979 (que aunque restringido a literaturas en inglés, salvo *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss, llega hasta textos contemporáneos); Beverly, 1985. Es indudable que la *Galatea*, las *Novelas ejemplares* y el *Quijote* de Cervantes son el ejemplo más fulgurante, en su conjunto, de la inventiva posible en tratamientos, registros y situaciones de la narrativa pastoril (que solo agrega nuevos enfoques desde el advenimiento del romanticismo). Para la época colonial americana interesa —entre otras— la mezcla de hablas indígenas, africanas, rústicas, criollas y mestizas en festividades religiosas y oficiales profanas. Cfr. por ejemplo, la bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz.
2. Para juicios sobre el gaucho y la literatura gauchesca cfr. Rodríguez Molas, 1968; Ludmer, 1988; Prieto, 1988.
3. Borges anunció la publicación de *Ulysses* en *Inquisiciones* (1925), jactándose de ser quizás el único argentino que lo había leído y diciendo que se lo llevaba al sur. El poema “Jardín”, incluido en *Fervor de Buenos Aires* (1922), consigna su estadía en Yacimientos del Chubut, lo cual retrotrae a esa fecha su lectura. Vuelve favorablemente sobre esa obra en *El Hogar*, 5 de febrero de 1937 (p. 35), y rechaza sin remedio *Finnegans Wake*, el 16 de junio de 1939 (p. 203). Estos trabajos fueron reproducidos en Sacerio-Garí y Rodríguez Monegal, 1986.
4. Cito según texto establecido por Élide Lois, p. a.
5. Para la vida de Lucía Anna y James Joyce, su padre, cfr. una obra que sin duda conocía Piglia: Ellman, 1987. (Agradezco a la profesora Laura Cerrato el préstamo de la edición francesa y las observaciones sobre la información acumulada por Ellman).
6. Para la atención al detalle en las artes, el psicoanálisis y la literatura detectivesca, cfr. Ginzburg, 1983 ó 1989.
7. Cfr. Sharpe, 1990; Augé, 1996; Certeau, 1990 (que al tratar problemas de espacio lo relaciona, entre otras cosas, con todo relato y en especial, con el de viajes, como ocurre en *La ciudad ausente*). Para este tema cfr. Prieto, 1996. Puede leerse con provecho —porque aunque su obra trabaje el espacio de modo diferente al de Piglia, no resulta totalmente ajeno— Pérec, 1974.
8. Sobre Lucía Anna Joyce, recuérdese a Karl Jung, que la trató algún tiempo y confesó en una entrevista con Ellman en 1953: “Lucía y su padre eran como dos personas que van a tocar el fondo del río, una cayéndose y la otra zambulléndose”. Sobre las creaciones verbales de Lucía, pensaba que sin darse cuenta imitaba las ideas y el lenguaje consciente del padre (Ellman, 334).

9. Pensemos también en Borges, quien a propósito de las fábulas, hizo decir al protagonista de una de ellas que los hombres “han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Golgota” (en “El evangelio según Marcos”, *El informe de Brodie*, 1970); y en dicho relato, como en muchos otros, demostró que pueden renovarse aquellas que parecen intocables. Piglia, a su vez, hace lo mismo y lo convierte en un procedimiento básico e inagotable. Señalo dos ejemplos: el de la prostituta entresoñada por “El gaucho invisible”, que se refiere precisamente a la crucifixión de Cristo, y el de “La nena”, donde llega a tematizarlo extensamente, sobre la base de una tradición folclórica.

10. Conviene comparar el tratamiento de la historia argentina y las manifestaciones ideológicas, cuando Piglia escribe relatos novelescos o recoge textos críticos (por ejemplo, la colección de reportajes *Crítica y ficción* [Piglia, 1993a] o la atípica y significativa publicación de *La Argentina en pedazos* [Piglia, 1993b]). Piglia denuncia abusos contra el proletariado (campesinos y obreros) en diferentes tipos de obras, pero no lo hace de la misma forma. Algún crítico, aun ponderando *La ciudad ausente*, considera que los pasajes “didácticos” no la favorecen. Para la evaluación negativa del didacticismo pueden servir de contraejemplo casos notables en distintos géneros, pero bastan las poesías de César Vallejo o el *Facundo*.

11. Scherezada aparece en *La ciudad ausente* (46) y “La nena” figura como “la anti-Scherezada” (57); también están las fórmulas “imágenes virtuales” (80) y “ficción virtual” versus “realidad virtual” (47 y 147). María Inés Palleiro está desarrollando en sus investigaciones con relatos folclóricos, la formulación de mecanismos hipertextuales capaces de generarlos en forma de redes y variables. La novela de Piglia trabaja el relato con estas metáforas sugeridas por la actual revolución informática.

12. Se trata de un título formado por el nombre de pila *Stephen*, tomado de Stephen Dedalus (personaje de *Stephen Hero*, *Portrait of the Artist as a Young Man* del *Ulysses* de Joyce) más el apellido *Stevensen* (quizá inspirado en el del escritor Robert Louis Stevenson, levemente modificado, autor de *Treasure Island*, *New Arabian Nights* y *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, todas obras que dialogan en mayor o menor medida con los productos de la Máquina de Macedonio, según *La ciudad ausente* los muestra).

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmedemité*, París, Seuil, 1992. [Trad. cast. Los “no-lugares”. *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1996].
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- BEVERLY, John, “La economía política del *locus amoenus* en la poesía del Siglo de Oro”, *Imprévue*, Montpellier, 1985-1. Pág.123-140.
- BORGES, Jorge Luis, *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé, 1970.
- DE CERTEAU, Michel, *L’Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, París, Gallimard, 1990.
- ELLMAN, Richard, *James Joyce*, París, Gallimard, 1987. [Nueva York, Oxford University Press, 1959, 2da. ed. aumentada, 1982].
- GINZBURG, Carlo, “Señales. Raíces de un paradigma indiciario”, GARGANI, Aldo (comp.). *Crisis de la razón*, México, Siglo XXI, 1983.138-75.
- , *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Cedita, 1989.
- GÜIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra* [2da. ed.], Madrid, Archivos CSIC, 1991.
- HARDIN, Richard F. (ed.), *Survivals of Pastoral*, Lawrence, University of Kansas Publications, 1979.
- JOYCE, James, *Portrait of the Artist as a Young Man*, Norfolk, CT, New Directions, 1963.
- , *Ulysses*, New York, Random House, 1934.
- LUDMER, Josefina, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- PEREC, Georges, *Espèces d’espaces*, París, Galilée, 1974.
- PIGLIA, Ricardo, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1995.
- , *Crítica y ficción* [2da. ed. aumentada], Buenos Aires: Siglo XX, Universidad Nacional del Litoral; 1993a.
- , *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires: La Urraca, 1993b.
- PIETRO, Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- , *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo E., *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Marú, 1968.
- SACERIO-GARÍ, Enrique y RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (eds.), *Textos cautivos*, Buenos Aires, Tusquets, 1986.
- SHARPE, William Chapman, *Unreal Cities*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1990.

Año I • N° 1
Agosto de 2015
Distribución gratuita



De tapas

ILUSTRACIONES ORIGINALES DE PORTADAS DE REVISTAS

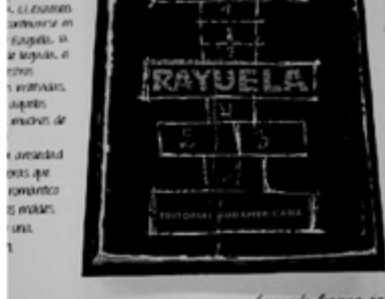


AGOSTO-OCTUBRE 2015

Sala Juan L. Ortiz
Hall del 3º piso
Plaza del Lector Rayuela

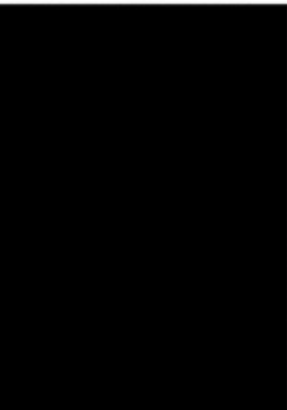


SECRETARÍA NACIONAL DE CULTURA



museo del libro y de la lengua

www.museo.bn.gov.ar



Cine
Conferencias
Charlas
Jornadas
Visitas guiadas
Muestras temporarias



Las huellas del género. Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia^(*)

Por Adriana Rodríguez Pésico^(**)

Los diálogos críticos establecidos entre Piglia y la frondosa tradición literaria del siglo XIX confirman la potencialidad de la novela como el género privilegiado para exhibir y desmontar las operaciones de escritura en las que se ponen en juego la política y la literatura. Al igual que acontece en *Amalia*, la primera y emblemática novela nacional, la ficción y la política (“el ángel y el diablo”) tejen relaciones que articulan los conflictos del autor en dos temporalidades definidas: el corto plazo en el que se manifiesta el carácter panfletario de la intervención, y el largo plazo que esculpe el estilo literario. Escribir literatura es posible solo si la historia muta en fábula. La ficción aparece allí donde existe un anacronismo de la historia, que desarregla la secuencia del tiempo y precisa ser reelaborado. Adriana Rodríguez Pésico plantea una lectura de *Blanco nocturno* a la luz de estas consideraciones y para ello se sirve de un conjunto de textos críticos que van de Benjamin a Didi-Huberman, y en los que analiza los rasgos sobresalientes de la poética de Piglia. Un texto que puede leerse como una exaltación de la dimensión policial que marca la rítmica del relato de aventura y una reflexión honda sobre las posibilidades de la narración de aquello que puede ser contado cuando aún las brumas de la convulsión esparcen su gélido silencio.

L'imaginaire n'est pas un mode de l'irréalité, mais bien un mode de l'actualité, une manière de prendre en diagonale la présence pour en faire surgir les dimensions primitives.

Michel Foucault

En una entrevista de 1984, dice Ricardo Piglia: “En definitiva, no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?” (Piglia, 1990, p. 21). Fiel a su proyecto narrativo, *Blanco nocturno* se inscribe en las reglas del género policial, aunque quiebra la convención máxima del descubrimiento del asesino. Poco después, en 1986, en diálogo con Saer, comenta: “Yo creo que hay una pasión en las ideas, como hay una pasión en los cuerpos. Y en este plano incluso uno puede pensar que la pasión de las ideas tiene más intensidad que la retórica de las pasiones” (Piglia-Saer, 1995, pp. 13-14). Para esa pasión, la ficción opera como soporte del pensamiento mientras que el relato encuentra su origen en la actividad reflexiva.

Ambas citas funcionan como hilos que tejen las tramas de las dos últimas novelas, *Plata quemada* y *Blanco nocturno*. Una vez más, Piglia usa el género para hablar de otra cosa: de la aventura, de algunos mitos, de héroes muy peculiares, de la obsesión por las ideas, de la historia nacional. La elección de una cierta temporalidad (décadas de 1960 y 1970) dista de ser arbitraria; como si el tiempo de la aventura perteneciera a un pasado clausurado, las novelas ponen en escena la inactualidad de la literatura. En *Blanco nocturno*, el anacronismo es la clave de bóveda. Si bien, la imagen visual escande la prosa pintando

de contrastes y claroscuros muchas escenas, el título exacto aparece en una nota al pie hecha por un narrador que vincula dos tiempos, el de la narración, 1972 y, más puntualmente, la noche en que Croce y Renzi iluminan con el buscahuellas del automóvil una liebre paralizada por el resplandor y un tiempo posterior, durante la guerra de Malvinas, cuando Renzi lee en *The Guardian* que los soldados ingleses tenían anteojos infrarrojos para ver en la oscuridad, palpita la derrota y le viene a la mente la imagen de la liebre asustada. Cuando una luz interrumpe la oscuridad, la víctima queda a la intemperie. De repente, un destello tuerce un destino. Después de la muerte de Luca, el narrador comenta: “Basta un brillo fugaz en la noche y un hombre se quiebra como si estuviera hecho de vidrio” (Piglia, 2010, p. 291). “Blanco nocturno” es una imagen sobredeterminada; la pluralidad de tiempos adopta distintas formas y se manifiesta en varios niveles.

El título instala una ambigüedad, un enigma mientras yuxtapone coyunturas políticas decisivas: las vísperas del regreso de Perón, la guerrilla, la guerra de Malvinas; entran también referencias a acontecimientos del gobierno dictatorial de Aramburu y a conflictos más actuales. El anacronismo es la irrupción de una época en otra, la mezcla y la confusión de tiempos; lejos de considerarlo un error, Piglia practica el anacronismo apostando a su poder desestabilizador, a su eficacia para quebrar la estructura lineal del tiempo y reemplazarla por otras concepciones. El escritor declara en el suplemento literario del diario *Página/12*: “Yo no intenté ser anacrónico, pero digo un poco en broma que esta es mi novela sobre el

campo, mi intervención en el debate del conflicto del campo”.¹ El enunciado podría leerse en principio como una *boutade* del novelista que busca, por un lado, acomodarse en cierta tradición literaria, y por otro, alude con claridad a los enfrentamientos que en el año 2008 mantuvieron el gobierno nacional y algunos sectores agrarios, hechos que nos llevaron a experimentar como sociedad anacronismos variopintos que resucitaron antiguos prejuicios.² No es esta la línea que me interesa seguir, ni tampoco detallar las veces en que el anacronismo –como sustantivo o adjetivo, aplicado a modos de vida, costumbres y expresiones lingüísticas– aparece en el relato; en este plano, el concepto implica simplemente lo socialmente congelado o anquilosado. Por el contrario, pretendo explorar el diseño de una política del anacronismo en la medida en que caracteriza una poética. En otras palabras, si consideramos que la literatura propone formas de conocimiento, el anacronismo abre posibilidades insospechadas para introducir la política y la historia.

Piglia escarba en materiales literarios heterogéneos y los cruza en una trama entretenida y simple montada sobre una cantidad de voces y versiones. Procedimiento típico de su producción, aparecen diversos narradores en primera persona y en tercera que a menudo adoptan la forma del indirecto libre; todas estas voces –que en *Plata quemada* configuran la *doxa*– hacen circular aquí los chismes de pueblo. Dicen... dijo... “decires provincianos, versiones que solo lograron hacer crecer su prestigio (y también el de las chicas)” (Piglia, 2010, p. 33). Cuando llega Durán al pueblo: “Esa noche mismo empe-

zaron los comentarios en voz baja y las versiones subidas de tono” (Piglia, 2010, p. 32). La verdad, si existe, surge como resultado de una investigación que llevarán a cabo Croce y Renzi.³ La novela trenza las acciones con comentarios económicos, políticos y culturales, fragmentos de noticias periodísticas y alguna cita de historiador que aparecen como notas al pie que arman el contexto y reflexionan sobre coyunturas precisas. Hay un trabajo de edición que introduce una distancia en la mirada; a veces las notas tienen autores identificados, como el mismo cronista y el secretario Schultz. El anacronismo afecta a la forma de la novela construyendo un “policial clásico”, a la posibilidad de la aventura y la utopía, a la esfera de los personajes e involucra numerosas referencias a dos tradiciones literarias ricas como el policial y la gauchesca. Todos estos elementos se recortan sobre un espacio arcaico: un pueblo de la provincia de Buenos Aires; la mayor parte de las conversaciones tienen lugar en el despacho de bebidas –el almacén de Madariaga– espacio privilegiado donde se desenvolvía la sociabilidad masculina en el siglo XIX. El amplio paraguas del género policial alberga un montaje polifónico de tradiciones. El sistema de referencias, los intertextos y las citas se originan en la literatura.⁴ Porque, si bien a *Blanco nocturno* no se le nota la malla teórica, es una novela profundamente literaria que aprovecha también experiencias autobiográficas y acontecimientos de la actualidad. Didi-Huberman hace el elogio del anacronismo en su libro *Ante el tiempo*, que lleva por subtítulo *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Hay que reconocer –dice el francés– “la necesidad del anacronismo como una

riqueza: parece interior a los objetos mismos –a las imágenes– cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (Didi-Huberman, 2008, pp. 38-39). Con la renuncia del historiador al modelo del progreso histórico, se prefiere el camino de las discontinuidades y los anacronismos. El libro analiza las inflexiones que toma la idea en Warburg, Benjamin y Einstein, unidos, a pesar de las diferencias, en el afán de pulverizar la noción positivista de progreso en la historia y la cultura para lo cual proponen otras concepciones temporales. Didi-Huberman explora la categoría de supervivencia, acuñada por Warburg, que conlleva la capacidad que tienen las formas de no desaparecer definitivamente, de quedar veladas a la espera de un resurgimiento. En este interés por pensar temporalidades de doble faz, se inscribe también el concepto de “imágenes dialécticas” de Benjamin, que se articula con la noción de supervivencia y que le sirve para tomar la historia a contrapelo, como le gustaba afirmar. En otro libro, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman pregunta: esta imagen ¿designa un momento de la historia (como proceso) o una categoría interpretativa de la historia (como discurso)? Ambas concepciones se desprenden de los textos de Benjamin; ambas sirven para pensar la literatura.

En Benjamin, aparece la figura del historiador y la del escritor como traperos, aquel que recoge desechos, que trabaja con huellas, polvo y restos. Otra cuestión: la necesidad de considerar al hecho histórico como hecho de memoria. En el epílogo de *Blanco nocturno*, Renzi cuenta a sus

amigos en una casa del Tigre la historia o parte de ella, rememorando la despedida en la que Luca aparece solo como una silueta recortada en las altas ventanas de la fábrica. La prosa evalúa la experiencia rural –“una suerte de momento arcaico en su vida de hombre de ciudad” (Piglia, 2010, p. 298)– mientras disemina huellas del pasado: la cita, la ruina, el recuerdo. La novela está construida

sobre un entramado que ata el anacronismo, lo arcaico y la ruina en un gesto doble de afirmación y distancia. Se instala en el lugar

de lo que no ha llegado a ser: narra una historia policial casi perfecta excepto por el desenlace irresuelto, en un lenguaje teñido de palabras en desuso y se ocupa de sujetos excepcionales que renuncian o fracasan. Dicho de otro modo, es una novela policial en la que no se descubre al asesino (aunque eso tampoco tenga importancia), en la que hay un sujeto ético que claudica (pero luego se mata), un detective loco que no logra imponer su verdad y vegeta en un pueblo gris, un periodista porteño que olvidando antiguas sutilezas semióticas (“La loca y el relato del crimen”) oficia de ayudante eficiente.

La literatura gauchesca aporta otro conjunto de referencias poderoso, desde la inclusión de ritmos de la oralidad, hasta la elección de un espacio tan connotado como el almacén y culmina por ejemplo, en el encuentro entre Durán y Cayetano Belladona que remeda el canto XXXIII del *Martín Fierro* en el que los personajes se separan tomando rumbos diferentes: “Algo se dijeron

La novela está construida sobre un entramado que ata el anacronismo, lo arcaico y la ruina en un gesto doble de afirmación y distancia. Se instala en el lugar de lo que no ha llegado a ser.

esa tarde, el Viejo y Tony, se supo después; parece que venía con un mensaje o un encargo, pero todo bajo cuerda” (Piglia, 2010, p.37).⁵ Derivan también de la gauchesca, atravesada por la mítica borgiana, una ética de la conducta y cierta circunspección de los sentimientos: el sistema de lealtades y el sostenimiento de la palabra empeñada. El domador Hilario –que como gaucho es buen narrador y queda al cuidado del caballo cuando el Chino Anselmo Arce se mata– señala los

La novela exhibe el anacronismo como política estética: mostrar la paradoja de una épica pequeña en la que el héroe no realiza hazaña alguna sino se empeña en una búsqueda que roza la locura y acarrea la destrucción.

cambios: “Todo es negocio, ya no se usan más caballos, salvo para correr o para jugar al polo o para divertir a las chicas de las estancias. Un maneador, un suponer, un hombre que hace lazos, cabestros como el ciego Míguez un caso, ya no hay, no hace más falta” (Piglia, 2010, p.154). Esta es una noción fuerte que adquiere valencias múltiples y entrelazadas porque lo que resta significa lo que sobra, lo que queda después de algún final y a la vez lo que resiste material y simbólicamente; lo que no puede ser domesticado o interpretado.

El Chino estaba “maneado a una idea fija”, afirma el domador (Piglia, 2010, p. 157). Un hombre mata a otro por amor a su caballo. El anacronismo es el empecinamiento, la obsesión por una idea. El término recupera así la perseverancia como ética en un mundo en que la lucha por las ideas ha desaparecido. La novela exhibe el anacronismo como política estética: mostrar la paradoja de una épica pequeña en la que el héroe no realiza hazaña alguna

sino se empeña en una búsqueda que roza la locura y acarrea la destrucción. No hay salvación posible después del crimen: el Chino mata a Durán; Luca deja que encarcelen a un inocente y luego se suicida.

La pasión por la idea determina elecciones afectivas, por ejemplo, las de Croce y Luca al que quiere como un hijo. El comisario explica la lógica investigativa que rige también el relato: hacer comprensible, establecer relaciones, mirar de otro modo, como el rastreador que percibe en las huellas dispersas la totalidad de una trama: “(...) el rastreador debe primero saber lo que persigue: hombre, perro, puma. Y después ver. Lo mismo que yo” (Piglia, 2010, p. 143). Croce diferencia ver, armar la historia de probar, distinguiendo apariencia de realidad: “Tenía una intuición tan extraordinaria que parecía un acto de adivinación” (Piglia, 2010, p. 26). El comisario pertenece a un tipo en el que se encuentran atributos del rastreador gaucho, con gran conocimiento de la psicología humana –una especie de Facundo del siglo XX– y del policía raro, “un poco tocado, decían todos” (Piglia, 2010, p. 27). “Su ilusión era resolver el crimen sin tener que revisar el cuerpo del delito” (Piglia, 2010, p. 58); casi un vidente de futuros aciagos, en la pesadilla-entrevista, los muertos salen del agua. Gregorius, el director de *El Pregón* le dice a Renzi, cronista de *El Mundo*: “Está todo resuelto pero el comisario Croce es un empecinado y un loco y no se convence” (Piglia, 2010, p. 111).⁶ Son también las características de Luca Belladona.

Piglia cuenta un episodio del libro *Días de ocio en la Patagonia* de William Hudson, donde un gaucho se prueba

un par de lentes proporcionados por un viajante inglés. El uso de la prótesis óptica le permite ver en la naturaleza lo que antes no veía. El ensayista interpreta el pasaje como “una escena pedagógica que parece una ilustración de la consigna de Klee: no se trata de reproducir lo visible, sino de hacer visible. Los pintores abstractos han comprendido esto desde el principio y lo han llevado al límite: se han dedicado a pintar los modos de ver la realidad antes que la realidad misma. Los anteojos –sinécdoque del arte de ver– ponen en crisis la subjetividad del hombre natural: hay que desconfiar de lo que uno cree que ve y por lo tanto –como diría Tomás Maldonado– también de lo que siente cuando cree ver lo que ve. La pintura pinta la desconfianza de la visión espontánea (y esto es lo que la representación no figurativa viene a decir)” (Piglia, 2001, p. 5-6). Los lentes como instrumentos para mejorar o ampliar la visión recuerdan el método histórico que proponía Benjamin de mirar por telescopio el pasado a través del presente. Aproximarse, mirar de cerca, poner en foco. Otra escena pedagógica, de *Blanco nocturno*: Croce le dice a Renzi: “nunca vemos lo que vemos” (Piglia, 2010, p.110).

Locura, profecía y develación constituyen la materia prima del anacronismo, su núcleo duro.⁷ “Según el fiscal, Croce era un anacronismo” (Piglia, 2010, p.108). El comisario descarta novedades metodológicas –¿en alusión a los viejos y eruditos avatares lingüísticos de Renzi?– y se inclina por el modo clásico: habrá que armar la lógica secuencial, descubrir el orden secreto atendiendo a los mínimos detalles: “Tenía que pensar, seguir un orden, rastrear lo

que buscaba en medio de la confusión de los objetos abandonados” (Piglia, 2010, p.106). En este modelo, Croce se parece a Dupin o Holmes y Renzi cumple el papel del ayudante que vigila la corrección de los argumentos del jefe. Por otra parte, los amigos literarios establecen la línea criolla: “Soy un dinosaurio, un sobreviviente, pensaba. Treviranus, Leoni, Laurenzi, Croce, a veces se juntaban en La Plata y se ponían a recordar los viejos tiempos” (Piglia, 2010, p. 96). Croce junta a los personajes en una misma cronología mientras actualiza los destinos: el comisario Treviranus (de “La muerte y la brújula” de Borges) ha sido trasladado a Las Flores y luego cesanteado. Leoni (personaje de Adolfo Pérez Zelaschi) sobrevive amargado en la comisaría de Tapalqué y Laurenzi (comisario de los cuentos de Walsh) vive retirado en el sur.⁸

El ritmo novelístico va en crescendo y culmina en la “Segunda parte”, cuyo protagonista es Luca Belladonna, hasta entonces un nombre y una vida relatada. Es el momento en que Renzi lo entrevista en la fábrica; hasta allí, la excepcionalidad del personaje surge de las palabras de Croce o de las visiones familiares, del diálogo entre el cronista y Sofía (“El único que se mantuvo ajeno y no aceptó ningún legado y se hizo solo fue mi hermano Luca... Porque no hay nada que heredar, salvo la muerte y la tierra”) (Piglia, 2010, p. 75) que le transmite incluso la versión materna del hijo, un demente y un desesperado como el padre.⁹

Una dimensión utópica impregna este tramo; la novela se aleja del policial mientras la coyuntura económica –el desarrollo de la industria automotriz hacia fines de los años 50 y 60– se filtra en los intersticios del sueño tecnológico

de Luca que inicia el proyecto de la fábrica alentado por el abuelo Bruno que había leído a Kropotkin: “como si fuera una construcción soñada, es decir, imaginada en un sueño” (Piglia, 2010, p. 88). Sofía le señala a Renzi las similitudes y las distancias que median entre el hijo y el padre que sigue creyendo que la tierra es la patria, sin percibir que una época se ha extinguido. La oposición entre campo y fábrica se presenta, según la perspectiva de Luca, como dualidad entre repetición y creación.¹⁰ De esa industria de sueños, Sofía recuerda las muñecas casi vivientes que creaban sus hermanos para ellas. La idea de una obra hecha con la materia de los sueños cabe en el imaginario utópico delineado por Ernst Bloch, que define con el término todo proyecto que todavía no ha llegado a ser pero tiende a la perfección.¹¹

El elemento utópico lleva en sí el germen de la ruina. Benjamin, sobre el *Angelus Novus* de Paul Klee: “Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies” (Benjamin, 1971, p. 82). En el pasaje, el recurso de *ekphrasis* se usa para contrarrestar la noción de la historia como progreso y para enfatizar la catástrofe como lógica histórica. En *Blanco nocturno*, la fábrica y la biblioteca tienen el estatuto de ruinas; configuran junto con el campo y el pueblo un mapa elemental que distribuye los espacios donde se desarrollan pedazos de una historia puntual que se prolonga hacia el futuro o se retrotrae al pasado, develando episodios de la vida colectiva. Las ruinas de la modernidad

tecnológica encastran con las culturales e históricas: “La sensación de abandono súbito y de desánimo era un aire helado que bajaba de las paredes” (Piglia, 2010, p. 254). La decadencia de la fábrica condensa la bancarrota nacional. *Blanco nocturno* relata el desastre de las utopías individuales y —desde el presente de la lectura— también de las colectivas. La caída de Luca se precipita desde el momento en que acepta la versión oficial sobre el crimen; ese instante de claudicación lo despoja de su dignidad porque lo iguala a los demás: “Había sido sometido a una prueba como un personaje trágico que no tiene opción (...)” (Piglia, 2010, p. 280), comenta el narrador.¹²

La archivista Rosa Echeverry —solitaria y anacrónica lectora porque los demás lectores han muerto— custodia esos restos que esperan a quien les dé sentidos. En cierto modo, el periodista —y el mismo texto— cumplen con esa tarea acatando la idea de que el destino común se corporiza en luchas familiares. Renzi recorre un momento de la modernización provinciana a través de las fotos que muestran un conglomerado de hombres y máquinas: “Si usted mira las fotos va a ver que el pueblo no ha cambiado. Solo se ha ido arruinando, pero en sí mismo sigue igual” (Piglia, 2010, p. 192), le dice la bibliotecaria. Los deseos utópicos hacen de contrapeso al entero mundo en ruinas, que además de edificios carcomidos involucra por igual a instituciones, relaciones humanas y subjetividades.

Sin duda, las páginas más potentes son las que tiene por escenario la fábrica —el espacio por antonomasia de la creación— donde se alternan las voces de Luca, Renzi y de un narrador en tercera que se mete, a menudo, en la piel de los personajes. El texto define la práctica

estética: “Porque nosotros trabajamos con metáforas y con analogías, con el concepto de *igual a*, con los mundos posibles, buscamos la igualdad en la diferencia absoluta de lo real. Un orden discontinuo, una forma perfecta” (Piglia, 2010, p. 243). Convertido en muralista, Luca dibuja sus sueños como si fueran jeroglíficos, “anticipaciones herméticas del porvenir, las partes discontinuas de un oráculo” (Piglia, 2010, p. 243). Siguiendo una estructura paranoica, clasifica el material onírico en dos series que giran una alrededor de las figuras del hermano muerto y de la madre perdida y otra alrededor de la figura del enemigo. Aferrándose a la teoría junguiana como modelo de interpretación, cree que los sueños elaboran mensajes que le están dirigidos. Hay en el personaje, una gran dosis de misticismo que lo lleva a mezclar las historias familiares con

hipótesis sobre sociedades secretas y descubrir, por doquier, potenciales traidores. Sin embargo, Luca ejerce sobre los que lo rodean el hechizo inherente a una sublime obsesión.

La novela se interna en un universo alucinado repleto de objetos conjeturales: la tabla de interpretar que cambia de lugar las frases de los sueños para permitir a la vez lecturas simultáneas y sucesivas y construir sentidos (que provienen del orden de la experiencia) y sobre todo, el mirador. Es notable la cantidad de imágenes que se acumulan para describir la mole de acero de seis metros que Luca llama la *obra* y que imagina nave espacial, una máquina del futuro. Además de permitir una vista circular de los sembradíos, las casas y las rutas, “se podía vigilar también el desierto” (Piglia, 2010, p. 256). En el enunciado resuenan al mismo tiempo Buzzati y Sarmiento.



Ricardo Piglia en el
Homenaje a David Viñas,
Auditorio “Jorge Luis Borges”,
Biblioteca Nacional, marzo 2011.
Foto: Marcelo Huici

Bataille publica en la revista *Documents*, en 1929, un bello fragmento que se llama “Poussière”, una ficción alegórica que habla de la imaginación y de la realidad. Los contadores de historias —dice Bataille— nunca pensaron que algún día la Bella Durmiente se despertaría cubierta de polvo y de telas de araña. Porque el polvo se acumula en las habitaciones terrestres de tal modo que prepara un ambiente adecuado para acoger, por las noches, a duendes y fantasmas. Por las mañanas, las mujeres que limpian colaboran con los sabios optimistas para exorcizar esos fantasmas malhechores que repugnan a la limpieza y a la lógica. Pero llegará un día en que el polvo terminará por imponerse y ya nada nos protegerá de los terrores nocturnos. El fragmento concluye con un juego de palabras entre *conteurs* y *comptables*: “faute desquelles, nous sommes devenus de si grands comptables” (Bataille, 1929, p. 278). Por ese motivo inexorable, dejamos de ser contadores de ficciones para convertirnos en especialistas contables. Sin riesgos, no hay imaginación: junto con el terror desaparece la literatura.

Ruinas, restos, polvo. Piglia sigue las huellas del género, los restos que quedan de los norteamericanos e ingleses pero también de los escritores nacionales y se propone como eslabón de esa genealogía. En el mismo gesto, pretende escribir un clásico pero hace trampas al esquivar algunas reglas fundamentales. Al mismo tiempo, convoca otra tradición: la del héroe trágico que se sabe destinado al fracaso porque la *doxa* debe aplastar la singularidad para imponer su *ratio*. El mito ya había plasmado en esa novela lejana a disquisiciones teóricas que es *Plata quemada* (Rodríguez Pérsico, 2004).¹³ Sin estridencias, Piglia repite el gesto; esta vez, hace una apuesta estético-política al anacronismo de la ética y la literatura. Ese mundo arruinado es el pasado de nuestro presente.

(*) Publicado en Antelo, Raúl y Liliana Reales (orgs.), *Argentina. Texto tiempo movimiento, Letras Contemporáneas, Brasil, 2011, pp. 80-90.*

(**) *Universidad de Buenos Aires, CONICET.*

NOTAS

1. “El campo literario”. *Página12*, RADAR LIBROS, 22 de agosto de 2010.
2. En indirecto libre, desde el punto de vista de Sofía, el texto destaca la hipocresía de una clase: “La gente de campo vivía en dos realidades, con dos morales, en dos mundos, por un lado se vestían con ropa inglesa y andaban por el campo en la pick-up saludando a la peonada como si fueran señores feudales, y por otro lado se mezclaban en todos los chanchullos sucios y hacían negociados con los rematadores de ganado y con los exportadores de la Capital” (Piglia, 2010, p. 73).
3. También la verdad circula en las cartas anónimas que configuran un género. En la biblioteca, hay una colección de cartas anónimas que permite reconstruir la historia local, dice la archivera Rosa Echeverry.
4. Cuando Renzi piensa en la posibilidad de crear un nuevo género, la ficción paranoica, define a la novela: “La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato” (Piglia, 2010, p. 284-285).
5. Leemos en el canto XXXIII: Después a los cuatro vientos/ los cuatro se dirigieron; / una promesa se hicieron/ que todos debían cumplir; / mas no la puedo decir, / pues secreto prometieron (219). Hernández, José. *Martín Fierro*. Introducción, notas y vocabulario de Eleuterio F. Tiscornia. Buenos Aires, Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, 1972.

6. Al modo borgiano, Croce es el hombre al que transforma un único acontecimiento; se trata del levantamiento frustrado del General Valle contra el régimen que derrocó a Perón en 1956: “Los días previos al levantamiento Croce había estado alanzando las comisarías de la zona, pero cuando supo que la rebelión había fracasado anduvo como muerto por los campos hablando solo y sin dormir y cuando lo encontraron ya era otro. El comisario había encanecido de la noche a la mañana en 1956, al enterarse de que los militares habían fusilado a los obreros que se habían alzado para pedir el regreso de Perón. El pelo blanco, la cabeza alborotada, se encerró en su casa y no salió en meses” (Piglia, 2010, p. 26). Rodolfo Wash en *Operación masacre* relata el fusilamiento de civiles a raíz de este mismo acontecimiento.
7. El anacronismo afecta también al lenguaje, el español extraño de Durán, “lleno de modismos inesperados” (Piglia, 2010, p. 31) y a los modos de cierta clase: “Como todos en la provincia, se dio cuenta Renzi luego de sus conversaciones y entrevistas de ese día, usaba deliberadamente palabras arcaicas y fuera de uso para ser más auténticamente gente de campo” (Piglia, 2010, p. 124). A Renzi le llama la atención el lenguaje arcaico de Ada: “Subrayaba la mujer en casa frase determinadas palabras un poco arcaicas y muy argentinas como si estuviera clavando mariposas vivas con largos alfileres de punta redonda para hacer ver que era una chica bien” (Piglia, 2010, p. 207).
8. También hay referencias a las propias obras: el viejo Luna es el director del diario en “La loca y el relato del crimen”. Como allí, Luna sostiene la necesidad de acatar las versiones policiales; los comisarios son los nuevos héroes clandestinos y agrega “así que no te hagás el loco y escribí lo que ellos te digan” (Piglia, 2010, p. 140).
9. El viejo Belladonna “reinaba sobre los muertos, disolvía lo que tocaba” (Piglia, 2010, p. 38). Decrépito señor feudal encerrado, él también, en su mansión provinciana. En la conversación con Renzi, Cayetano expresa odio al progreso: “Ya no hay valores, solo hay precios” (Piglia, 2010, p. 210). Y luego: “Hay una gran especulación inmobiliaria en la zona, quieren usar la fábrica como base para una nueva urbanización. El pueblo les parece perimido. Lo voy a impedir” (Piglia, 2010, p. 211).
10. El rechazo que siente Luca por el campo se expresa en la idea de repetición: “Diferencia absoluta con el campo, donde todo existe naturalmente, donde los productos no son *productos* sino una réplica natural de objetos anteriores que se reproducen igual una y otra vez” (Piglia, 2010, p. 241).
11. “Lo acusaban de ser irreal, de no tener los pies en la tierra. Pero había estado pensando, lo imaginario no era lo real. Lo imaginario era lo posible, lo que todavía no es, y en esa proyección al futuro estaba, al mismo tiempo, lo que existe y lo que no existe. Esos dos polos se intercambian continuamente. Y lo imaginario es ese intercambio. Había estado pensando” (Piglia, 2010, p. 232-233). Acerca de la utopía véase Bloch, *El Principio Esperanza*. Madrid: Aguilar, 1977, 2 vol.
12. “Había sido sometido a una prueba como un personaje trágico que no tiene opción, cualquier cosa que decidiera sería su ruina, no para él sino para su idea de la justicia, y fue la justicia la que al final lo puso a prueba, fue una entidad abstracta con sus aparatos retóricos y sus construcciones imaginarias la que había tenido que enfrentar una y otra vez, esa tarde de abril, hasta capitular” (Piglia, 2010, p. 280).
13. Ver Rodríguez Pérsico, Adriana (2004). Hay una confluencia entre la narración mítica, la novela de aventuras y el policial. El análisis que hace Georg Simmel de la aventura coincide, en mi opinión, con la estructura del mito: el episodio se desgaja del continuo de la vida al adquirir un carácter extraordinario. Si bien las peripecias parecen gobernadas por el azar, prima un significado oculto, una suerte de predestinación que, orientando las acciones, coarta el libre albedrío de los sujetos. La historia del héroe está pautada por tiempos precisos que marcan los comienzos y los finales. Son los extremos de la catástrofe en cuyo corazón late amenazante el peligro de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, Georges, “Poussière”, *Documents*, 5 de octubre, 1929, vol. 1.
- BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la filosofía de la historia y Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- , *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- HERNÁNDEZ, José. *Martin Fierro*. Introducción, notas y vocabulario de Eleuterio F. Tiscornia, Buenos Aires, Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, 1972.
- PIGLIA, Ricardo, *Blanco nocturno*, Buenos Aires, Anagrama, 2010.
- , *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990.
- , “Modos de ver” *Pintura argentina. Panorama del período 1810-2000*, Abstracción I. Buenos Aires, Velox, 2001.
- PIGLIA, Ricardo y SAER, Juan José, *Diálogo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana, “Plata quemada, un mito para el policial argentino”, en *Ricardo Piglia: una poética sin límites* (Adriana Rodríguez Pérsico, compiladora. En colaboración con Jorge Fornet), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Colección Antonio Cornejo Polar, 2, Universidad de Pittsburgh, 2004.
- SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 11-26.

Vida de lector^(*)

Por Graciela Speranza

La destreza de Piglia se juega, en buena medida, en la resolución de la tensión entre una vida literaria y el sujeto autobiográfico que la narra. Y este dilema llega a su máximo punto de consistencia, de forma ineludible, con la publicación de los *Diarios* de su *alter ego*, Emilio Renzi. Graciela Speranza, perspicaz lectora de Piglia, le rinde un homenaje bajo las mismas sintonías y regulaciones que el autor frecuentó a lo largo de su producción literaria, con figuras como Chandler, Borges y Arlt. “Vida de lector” es, bajo la forma del diario personal, una propuesta crítico-ficcional en la que se reflexiona sobre la importancia del género, sobre la ilusión mimética en la que los lectores se sumergen a la hora de contemplar los mecanismos que hacen funcionar esa relojería formal y deslumbrante que son los textos. Esa conjunción de vida y ficción, de lector que es a la vez escritor y crítico se complejizará con los diversos posicionamientos inherentes al acto de lectura. El lector como escritor y el lector como sujeto que porta una voz, es hablado por ella y por los ecos de su conversación y sus debates; estos aspectos diseñan una posibilidad de revestir a la vida con sus otros más distantes. Como afirman ciertas reflexiones, la ficción pigliana es el territorio privilegiado para la experimentación de una literatura en la que el sujeto que enuncia siempre está desplazado.

Un fantasma recorre la literatura del mundo. Es el autor redivivo que resurge de las cenizas, abandona el limbo al que la teoría lo había condenado, se traviste, se enmascara, y regresa afantasmado a la ficción. Como el sujeto, la historia, la novela o la pintura no se resigna a morir y vuelve con ropas prestadas del personaje y el narrador, confunde los géneros y los pronombres, y juega con los equívocos. Basta mirar alrededor: los cultores de la “autoficción” son legión.

No faltará quien incluya a Ricardo Piglia en esa saga como un adelantado, un precursor. Su literatura viene confundiendo los géneros y los pronombres desde hace tiempo y bien podría ser un ejemplo claro de ese pacto ambiguo con el lector por el que el autor se sumerge sin escrúpulos en la historia propia y campea por las ficciones diciendo “yo”. Pero no. Si en su literatura hay alter egos, equívocos y ocultamientos, es para desplegar una operación más radical: la desaparición total de la persona, la biografía, la vida del autor. La ficción abre en su caso la posibilidad de otra vida, no la misma desfigurada, y sobre todo lo exime de la exhibición pública de la vida privada. Menos espectacular que la desaparición de Salinger o la de Thomas Pynchon, la desaparición de Piglia simula una visibilidad y una civilidad. El escritor no evita el diálogo con los pares, la prensa o los lectores, pero no hay nada que sepamos de él que no resulte de su prestidigitación, nada que el escritor-lector-crítico no nos devuelva transformado, nada que quede definitivamente a salvo de la ficción. Piglia nos ha hecho creer que ha mezclado su biografía con la ficción y la crítica, pero nunca sabremos si hay una molécula de verdad autobiográfica

—si tal cosa existe— que haya sobrevivido a la alquimia secreta de la invención. Nos ha hecho creer muchas cosas en realidad: que encontró un inédito de Arlt en un cuaderno escolar; que en un ciclo sobre vidas de escritores en Nueva York habló de su padre, de su diario, y de un tal Steve Ratliff, su maestro y su mentor; que trabó amistad con Steven Stevensen en Saint Nazaire; que viajando en tren a Jujuy conoció a una mujer que le habló de una banda de ladrones que quemó la plata robada en Uruguay. En la maraña de sus citas desviadas nos ha hecho creer que no solo

Andréiev sino también Borges, Onetti, y Brecht eran Roberto Arlt. Pero sobre todo nos ha hecho creer que Emilio Renzi es el otro ficticio de un Ricardo Piglia real, cuando en realidad Ricardo Piglia también es otro, alter ego ficticio de un

Ricardo Piglia que la ficción nunca revelará. Ricardo Piglia, podría decir sencillamente Piglia, no soy yo. Es esa su meditada y estratégica respuesta a la inflación mediática de la figura del escritor, su modo de “cambiar de tema” en la sociedad del espectáculo y seguir hablando de literatura.

Se dirá que toda ficción autobiográfica es desfiguración, prosopopeya, que la propia identidad es autoconstrucción, y que no hay autenticidad en ninguna versión del yo, pero también de eso dudamos hoy; nadie ha conseguido convencernos de que haya un

El escritor no evita el diálogo con los pares, la prensa o los lectores, pero no hay nada que sepamos de él que no resulte de su prestidigitación, nada que el escritor-lector-crítico no nos devuelva transformado, nada que quede definitivamente a salvo de la ficción. Piglia nos ha hecho creer que ha mezclado su biografía con la ficción y la crítica, pero nunca sabremos si hay una molécula de verdad autobiográfica

borramiento completo de la vida en la ficción. También Piglia descrea de esas versiones abusivas de la muerte del autor y sabe que hay una tensión entre lenguaje y experiencia que la literatura persigue. Más aún, pacta un espacio de encuentro donde el lector pueda asomarse a la vida del escritor pero en el incumplimiento del pacto, precisamente, extrema la desaparición. Con ese juego engañoso ha desafiado a más de un crítico detective que busca desenmascararlo hilando las pistas. Gran lector de policiales, Piglia juega con las herramientas del género, pone a prueba a sus lectores, les tiende redes de claves que deben desentrañar, los premia con la victoria vana de un hallazgo menor, y los deja por fin girando en falso, atontados por el vértigo de la ficción. El *maelstrom* de los equívocos no se detiene porque no hay ningún fondo firme bajo el remolino del texto; todo es literatura: palabras, nombres, palabras.

De ahí que para desplegar el truco de la desaparición a la vista de todos, Piglia haya elegido el género privilegiado de la escritura autobiográfica, el diario íntimo, y lo haya cultivado por más de cincuenta años. Aunque solo conocemos algunas páginas, ha conseguido dotarlo de un aura mítica y darle en su obra un lugar central. Dice haber escrito el resto de su obra para justificarlo y también, ironizando sobre el secreto y el mito, que encontraremos ahí —en ese blanco virtual— su verdadera obra maestra. Para complicar más las cosas, dice que ha pensado publicarlos como los diarios de Emilio Renzi.

Por eso, abundando en el vacío y en el vértigo de la ficción, especulando argumentos sobre una desaparición prodigiosa en tiempos de sobreabundancia del yo, quisiera proponer un

breve ejercicio de crítica-ficción que, a modo de homenaje al maestro Piglia, podría llamarse “Notas sobre el diario Ricardo Piglia en un diario”, o mejor, “Vida de lector”:

2 de noviembre de 2007

Releo “En otro país”, una ficción que incluye la primera entrada del Diario, escrita en una habitación desmantelada de la casa natal de Adrogué, antes de que la familia se mudara a Mar del Plata. “Jueves 3 de marzo de 1957”, es la fecha del encabezado del fragmento, escrito con frases cortas, algo crispadas, con sorprendente convicción de estilo para un chico de dieciséis años. “Así empecé. Y todavía sigo escribiendo ese Diario”, anota Piglia. “Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras”. Y también: “Escribo ahí unas historias cada vez más extravagantes sobre mí mismo y sobre mis amigos y de hecho me doy cuenta que estoy haciendo ficción y empiezo a extraer de esos cuadernos mis primeros relatos”. El carácter ficticio de lo que se cuenta de ahí en más queda dicho pero la aclaración es, si se quiere, redundante. Hay un dato anterior más concluyente que cifra lo que vendrá: el 3 de marzo de 1957, nos informa uno de sus críticos detectives, no fue jueves sino martes. Piglia, que ha dicho que la literatura argentina empieza con la cita falsa, equivocada, que abre el Facundo de Sarmiento y lee a partir de ahí nuestra tradición literaria, empieza su diario con una fecha falsa, equivocada, que pervierte el único requisito ineludible del género —la fecha— y liquida el pacto referencial antes de inaugurarlo. Todo puede ser falso en el diario de ahí en más. Pero “falso”,

“equivocado”, no significan lo mismo en uno y otro caso. Entre Sarmiento y Piglia, por supuesto, está Borges: la “erudición ostentosa y fraudulenta” de Sarmiento se vuelve “atribución errónea y anacronismo deliberado” en Borges. Esa diferencia —la distancia, la autoconciencia, la leve ironía— es la marca de la impronta conceptual que Borges ha instalado en el centro de nuestra tradición moderna y Piglia ha convertido en punto de partida —Nombre falso— de su obra literaria.

5 de diciembre de 2007

A Borges le gustaba citar esa broma que Oscar Wilde atribuía a Thomas Carlyle, “escribir una biografía de Miguel Angel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Angel”. Mucho antes, Macedonio Fernández había propuesto “la autobiografía hecha por otro”, y la todavía más esquiva “autobiografía de un desconocido, hasta el punto de no saberse si es él”. En esa saga, Piglia escribe un “diario de otro” en el que sustrae deliberadamente la intimidad consustancial al género. “En el diario”, ironiza, “solo se registran cambios en mi letra manuscrita”. “En ‘Prisión perpetua’”, escribe en una nota más reciente, “he contado fragmentos de mi vida sin incurrir, confío, en la confesión sentimental ni en la auto-indulgencia. Escribir un Diario nos ayuda a olvidar la ilusión de tener una vida privada”. Ardides de la desaparición. Pienso en las Pinturas de fechas de On Kawara, más de 2000 pinturas de fondos monocromos en los que el artista japonés solo inscribe la fecha en la

que se ejecuta la obra, en la lengua y de acuerdo a las convenciones del país en que se encuentra, y las guarda en una caja de cartón junto con un recorte de un periódico local. Kawara se impone ciertos límites formales (las medidas regladas de las telas, los colores, las fuentes utilizadas para consignar la fecha) y solo se permite una módica subjetividad en los trazos sutiles de la ejecución manual. En la sede geográfica que delatan las fechas, en los recortes de periódicos y en los subtítulos, la vida cotidiana del artista se cuele subrepticamente en la materialidad críptica de la obra. También en Piglia, lo vivido y sobre todo lo leído se relacionan crípticamente con lo escrito. La historia y la política están cifradas en la nota al punto de que podrá prescindirse del contexto en la lectura futura, como de la página del diario de Kawara. Las Pinturas de fechas como versión extrema del diario de Piglia: Kawara mira el paisaje que lo rodea y pinta obsesivamente las fechas; Piglia observa, lee y copia, piensa y anota.

8 de enero de 2008

Piglia en una entrevista de octubre del 2007: “Son muchos cuadernos, sí. Son cuadernos de este tipo...” (“Toma uno y lo muestra”, aclara el entrevistador, “tapas negras, blandas, forradas en una especie de cuerina sintética”) “... cuadernos que antes se compraban en todos lados, pero ahora solo se consiguen en una librería de La Boca”. Datos materiales de los diarios: son cuadernos de tapas negras forrados con una especie de cuerina sintética que solo se consiguen en la Boca. Sea. Pero,

¿de qué están hechos los diarios? ¿Cuál es la materia que alimenta los cuadernos? Todo cabe, al parecer, a cambio de darle una fecha. El diario como híbrido por excelencia que puede reordenarse infinitamente en un relato. Al modo del archivo de fichas, tiene un orden lineal pero en realidad es rizomático, infinitamente expansible y reordenable. Es esa la forma de la autobiografía en Piglia que informa toda la obra, una colección de fragmentos de géneros diversos —cuentos, ensayos, conversaciones, relatos— continuamente expandida y reordenada.

*Barthes dejó 12.250 fichas con las que escribió ensayos y seminarios, y concibió un híbrido de crítica, autobiografía y ficción, en el que todo debe leerse como dicho “por un personaje de novela”. Michel Leiris escribió su autobiografía de cuatro volúmenes *La regla del juego* a partir de 399 fichas, método que afinó en su trabajo de campo como etnógrafo en sus expediciones antropológicas al África. “El resultado”, escribe Denis Hollier, “es una autobiografía indirecta, que se origina no en el yo profundo del sujeto, sino en el mazo de fichas (las esquivaras autobiográficas) que están en la pequeña caja sobre el escritorio del autor. Un yo construido sobre zancos, sobre pilotes, que descansa no en los recuerdos vividos, directos (la memoria involuntaria de Proust) sino en documentación de archivo, obra en papel, un yo que se relaciona consigo mismo de modo indirecto, mediante la cita y la autocompilación”.*

El diario de Piglia está literalmente escrito por un personaje de novela (¿Piglia?, ¿Emilio Renzi?), un yo sobre zancos, pilotes.

30 de enero de 2008

*En una hipotética e improbable edición de los diarios completos de Piglia que incluyera un índice onomástico y otro temático para orientarse en el laberinto de los fragmentos, el primero, kilométrico, definiría por extensión a Piglia lector y el segundo coincidiría en gran parte con el primero. En el fondo a Piglia, como a Emilio Renzi, solo le interesa la literatura y casi no habla de otra cosa aunque, como bien lo demuestran el *Times Literary Supplement*, la obra de Borges o las novelitas de César Aira, a través de los libros es posible hablar de cualquier cosa. Si uno de los temas centrales del diario de un escritor son los libros leídos, es porque el diario es centralmente el laboratorio, y el archivo de consulta de lo que Piglia llama, siguiendo a Auden, las “lecturas de escritor”. El prejuicio habitual con que se enfrenta (y se compara) al Piglia crítico con el Piglia narrador es, una vez más, superfluo. Porque es precisamente en las lecturas de escritor donde se revela una práctica de la lectura que lo distancia del crítico a secas. La lectura de escritor tiene siempre una doble orientación: lee mal a conciencia (“con una pizca de sal”, dijo Auden) habla de los libros de otros y al mismo tiempo de los propios.*

9 de febrero de 2008

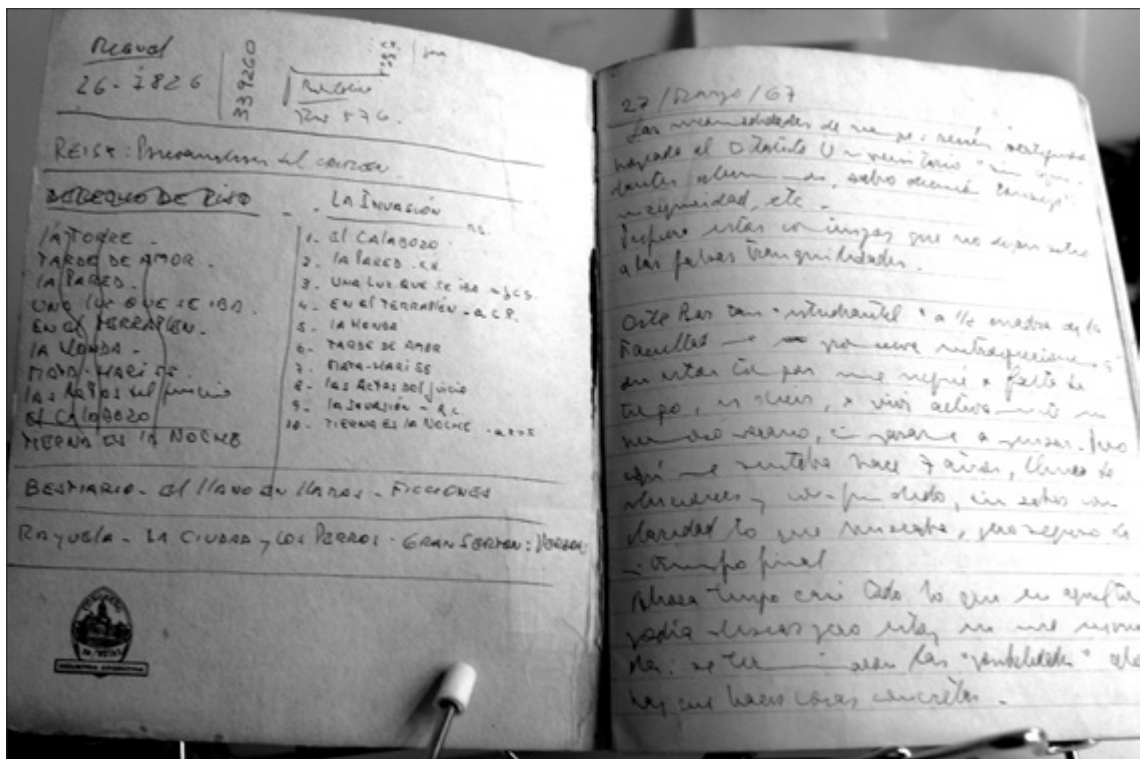
Las anotaciones en los diarios pueden reordenarse con tácticas diversas: entradas sobre un mismo libro, sobre un tema en diversos autores, sobre un mismo autor (“Notas sobre Macedonio en un diario”, “Notas al margen de un ejemplar de Adán Buenosayres”) o miscelánea

deliberada (“Notas sobre literatura en un diario”). Los ensayos de Piglia sobre un autor son el destilado de sus anotaciones en el diario, argumentos que persisten a través del tiempo, sobreviven a las relecturas y se condensan. La economía de sus lecturas críticas (su carácter epigramático y aforístico) es en parte producto del paso del tiempo.

En *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, un extraordinario experimento de crítica de arte, el ex situacionista T. J. Clark lleva un diario de sus visitas casi diarias a solo dos obras de Poussin durante cuatro meses a comienzos de 2000. El ejercicio es producto del azar y la disponibilidad de las dos obras en un museo vecino, pero Clark descubre muy pronto que el diario puede funcionar como registro del recorrido cambiante de la mirada a través del tiempo y

acompañar el proceso revelador de ver una obra una y otra vez. Desafiando el vértigo visual de la sociedad del espectáculo, Clark demuestra que las imágenes nunca hablan de una vez y para siempre sino que solo empiezan a abrirse después de la primera apropiación idiota de la vista y que hay que ir más allá de ese despliegue mudo ante la retina para que consigan decir algo medianamente interesante. Las notas de Piglia sobre un autor a lo largo del tiempo, las relecturas, funcionan de un modo análogo: trabajan a contrapelo de la lectura rápida y descartable del mercado, las modas, la crítica sumaria de los suplementos literarios y los blogs. Una imagen no vale más que mil palabras, ni mil palabras valen más que una imagen. La imagen y las palabras valen más si en la revisión y en la relectura resisten el paso del tiempo.

Manuscritos del diario personal de Ricardo Piglia.



29 de febrero de 2008

Hay también un Piglia dialógico que lee, relee y piensa acompañado. Los argumentos críticos surgen en la conversación con los amigos, los alumnos, un entrevistador o un interlocutor ficticio, inspirados por el diálogo como forma platónica. Está en juego la oralidad, una inmediatez del lenguaje a la que también aspira el diario: escribir sin corregir, con un eco de la soltura, la fluidez y el ritmo sincopado del que habla. Pero la impronta dialógica es también la matriz de una forma proteica, flexible, lábil, en que la narración, la reflexión y la crítica, como en cualquier conversación, fluyen y se imbrican naturalmente. Esa dialéctica de fluidez e interrupción que permite narrar y pensar al mismo tiempo inspira el cine de Godard, y antes todavía el teatro de Brecht. El teatro, dice Jacques Rancière, es el espacio de visibilidad del discurso, y por lo tanto el espacio de expresión de la impureza del arte, el “medio” que revela claramente que no hay peculiaridad de un arte, de ningún arte. Esa impureza basal del teatro (y del teatro de Brecht sobre todo), por la que lo visto se superpone con lo dicho, la reflexión con el relato y la crítica con la ficción, impregna todas las mezclas impuras con que el diario de Piglia intenta registrar la experiencia e informa luego toda su literatura. Es esa su verdad, un verosímil formal.

6 de marzo de 2008

Barthes, que confiesa nunca haber podido llevar un diario, encuentra cuatro motivos por los cuales los escritores llevan diarios: uno poético (la

invención de un estilo), uno histórico (dejar huellas de una época), uno utópico (suplir los fallos del resto de la obra) y uno que llama idólatra (el diario como laboratorio de la lengua, taller de frases exactas). Todos estos motivos parecen alentar los diarios de Piglia, pero hay uno más que los reúne, si se quiere, dialécticamente. Podríamos llamarlo alquímico: el diario como laboratorio, como matriz secreta de la mezcla personal de autobiografía, crítica y ficción. “La crítica es la forma moderna de la autobiografía”, escribe Piglia. “Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas”. El último lector es el resultado ejemplar de esa alquimia y por eso el libro más cercano a los diarios. Piglia cree escribir sobre Borges, Kafka, Chandler, el Che Guevara o Tolstoi pero en realidad procesa en los libros que lee su propia vida de escritor: la adicción irrefrenable al libro, la defensa fundamentalista de la soledad, la batalla despiadada contra la interrupción, el lugar de la mujer como copista y musa, la relación contradictoria con el dinero, la tensión entre la acción y la inacción en la vida intelectual. “Por eso este libro, dice también en el Epílogo, es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que escrito”, y es lo más parecido a una confesión que encontraremos en su obra completa.

19 de marzo de 2008

Semana del autor, Madrid. Alan Pauls piensa la figura del último en El último lector en términos de inestabilidad, traición, anacronismo. La pasión del anacronismo —borgeana, brechtiana, benjaminiana—, dice

Pauls, es el avatar temporal de otra pasión pigliana: la pasión del montaje, “el arte de citar sin comillas”. Piglia comenta más tarde, como con cierto alivio, que “el último” garantizaría el fin de la repetición. Pero no. Para contrarrestar la posible fijeza del “último” ya ha preparado una inversión. En su conferencia del día siguiente se pregunta qué será la literatura y completa sus hipótesis sobre la escritura y la lectura con tres historias de infancia que multiplican las repeticiones y, en perfecta simetría con su último libro, figuran al “primer lector”. La iniciación del escritor se despliega en un tríptico episódico del joven Piglia lector, variaciones sobre el revés de la lectura, sobre la copia desviada y contrariada, sobre qué significa leer bien y leer mal. Como los buenos relatos, las tres historias producen un efecto perdurable, sobre todo la última, que queda centelleando en el recuerdo como la escena de una película italiana de los 40 en blanco y negro. A la casa de infancia, cuenta Piglia, llega una pareja desde la Italia de posguerra. Es quizás el año 49. Del hombre alto, elegante, recuerda unos lentes espejados en los que se ve reflejado; de la mujer, bellísima, el libro que le regala el día de su cumpleaños, Corazón de Edmundo D’Amicis, su primer libro. De Corazón, por algún motivo, le ha quedado grabada la historia de un niño que, para ayudar a su padre (que aumenta el magro sueldo copiando documentos después de las horas de trabajo), decide levantarse por las noches, imitar la letra del padre y duplicar en secreto las copias y las ganancias. Desde entonces, dice Piglia, no ha hecho más que alejarse

de ese niño, puro sacrificio y pura bondad, y de esa literatura, puro chantaje sentimental. Ya mientras lo escucho empiezo a conectar las claves sembradas en las historias pero me distraigo. La historia queda flotando en el aire por mucho tiempo y hasta se me cuela en un sueño. Los críticos seguramente hilarán las muchas pistas con que las tres historias se conectan y dejan leer el resto de la obra de Piglia —la lectura invertida, la copia desviada, la figura del padre, la distancia, la escritura y el mal— pero queda muy claro que lo que cuenta es lo que ha quedado vibrando en el recuerdo y sin embargo, o por eso mismo, no se puede leer. ¿Por qué se refleja el niño en los lentes espejados del hombre? ¿Qué ve? ¿Cómo es el rostro bellísimo de esa mujer? La autobiografía se juega en la trama secreta con la que Piglia reconstruye o construye el recuerdo. La literatura, está clarísimo, es esa nebulosa iluminada, ese enigma, que está en el centro de la escena y el lector nunca develará.

25 de abril de 2008

Insatisfecha, insisto: ¿de qué están hechos los diarios de Piglia? ¿Qué hay en una cita, una idea, una anécdota, que mueve a la entrada en el diario? Un destello, un flash. Algo en lo leído, visto u oído, una conexión imprevista, suscita el deseo de fijarlo para que no se pierda, como un espejismo, la figura inapresable del caleidoscopio, una constelación. Algo de pronto se condensa en una forma inteligible, no en el sentido figurativo de compendiar sino en el sentido literal de concentrar lo disperso y aumentar la intensidad. La nota,

en seguida, debe captar el fulgor repentino con una prosodia afín a la música del pensamiento, traducir en un fragmento el momento en que algo se comprende, echa luz nueva y regala una embriagadora —y quizás utópica— legibilidad total. Los modelos privilegiados de esa lucidez rapsódica hecha de correlaciones y lazos, iluminación y dialéctica, son Kafka, Pavese, Gombrowicz. También Walter Benjamin y Bertold Brecht. Y desde luego, el modelo de la racionalidad apasionada y la máxima resplandeciente es Roland Barthes. “Desde luego”, dicho sea de paso, es una de las frases preferidas de Piglia para abrir una correlación, una conexión, una iluminación o un movimiento dialéctico del pensamiento con convicción, como si una vez que algo se ha visto se volviera una verdad aceptada, un luz que desde entonces nos ilumina a todos. Es también una marca de estilo y el estilo no es otra cosa, dice Piglia, que la convicción absoluta de tener un estilo.

31 de mayo de 2008

Homenaje a Ricardo Piglia, París. Desde luego, nunca he leído los diarios de Piglia y nunca escribí estas notas en un diario. Tengo decenas de cuadernos de notas perfectamente discriminados por uso y función, pero nunca pude llevar un diario, quizás por temor a esa “enfermedad” del diario, la pose natural, al artificio de la sinceridad. Escribiendo estas notas, descubro que Piglia ha recurrido a un antídoto muy antiguo para combatir esa enfermedad, renovando su ineludible fe en los poderes de la literatura. La justificación de un diario íntimo solo podría ser la literaria, en el sentido absoluto, nostálgico de la palabra. Piglia puede publicar sus diarios o los de Emilio Renzi, tanto da. Los leeremos igual, con la misma pasión pura del pensamiento y el relato.

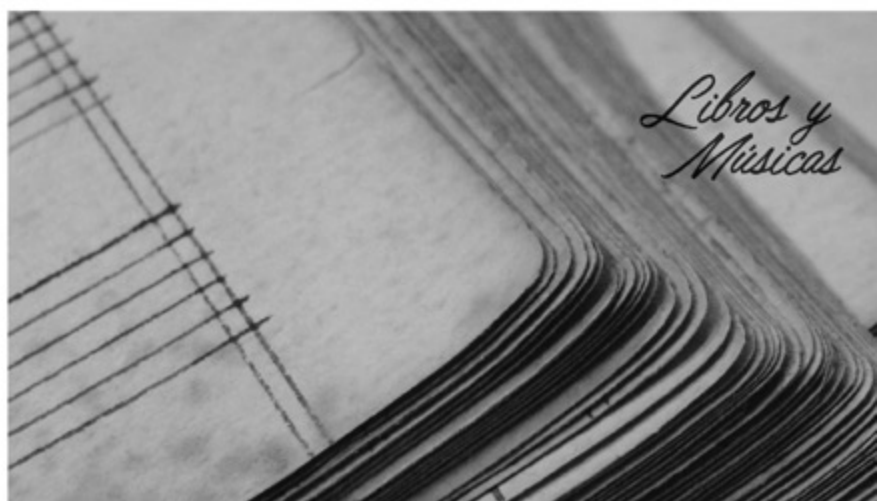
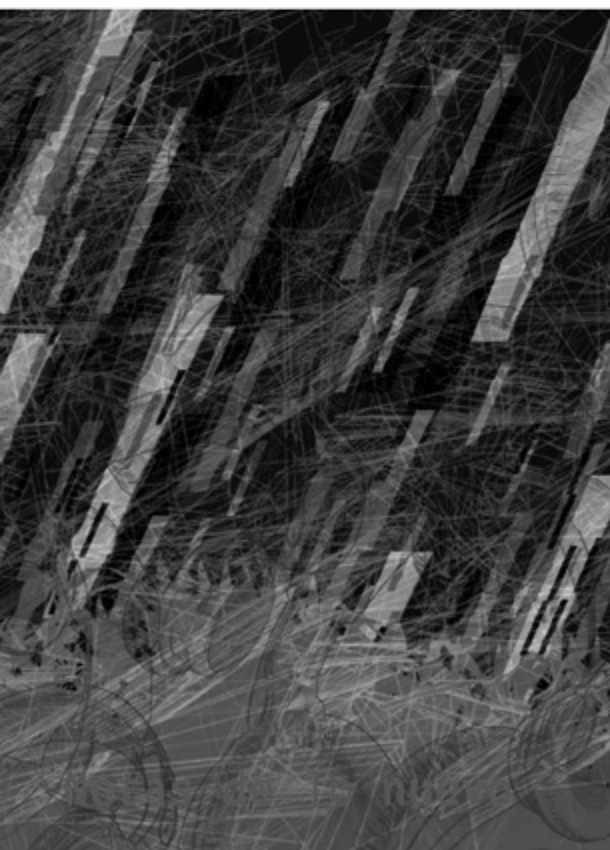
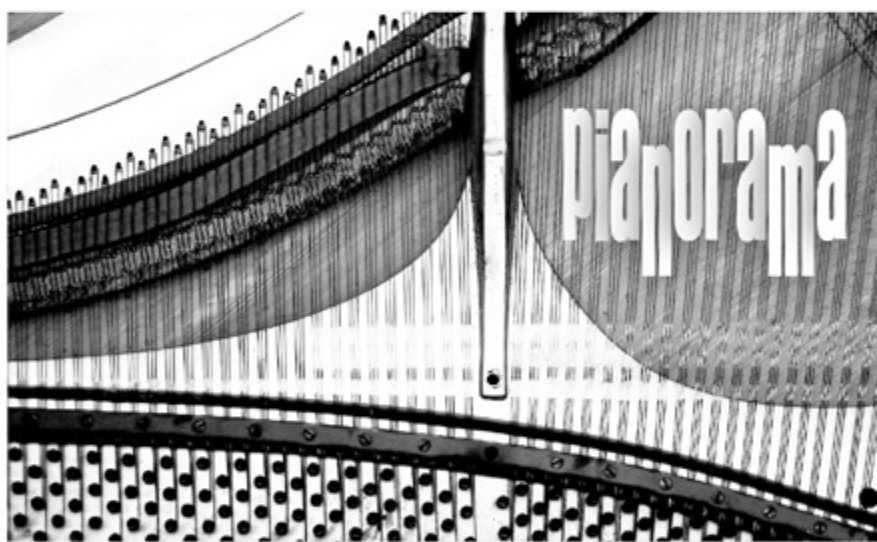
(*) Publicado en Orecchia, Teresa (Ed.), *Homenaje a Ricardo Piglia*, Havas, Buenos Aires, Catálogos, 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- AUDEN, W. H., *La mano del teñidor*, Barcelona, Barral, 1974.
 BARTHES, Roland, “Deliberación”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires, Paidós, 1992.
 CLARK, T. J., *The Sight of Death, An Experiment in Art Writing*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2006.
 HOLLIER, Denis, “Notes (on the Index Card)”, en *October*, n° 112, primavera de 2005.
 PIGLIA, Ricardo, *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Anagrama, 2007.
 —, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2005.
 —, *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.
 RANCIÈRE, Jacques, “Painting in the Text”, en *The Future of the Image*, Londres y Nueva York, Verso, 2007.
 VÁZQUEZ, Cristian, “Entrevista a Ricardo Piglia. ‘Para un escritor también es importante lo que no publica’”, en *Revista Teína*, n° 16, octubre de 2007.

MÚSICA

en la Biblioteca Nacional



Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente*^(*)

Por Cristina Iglesia

Enmarcada en la larga tradición del género cinematográfico *noir*, *La ciudad ausente* escenifica múltiples tramas donde todo confluye a materializar aquellas virtualidades imperceptibles. La misteriosa máquina, sesgadamente macedoniana, puede ser leída como el principio constructivo de la narración misma, un enigmático dispositivo con el que Piglia hará avanzar la acción de su omnipresente periodista Emilio Renzi. Este columnista del diario *El Mundo* que, retomando la impronta del policial y la tradición periodística arltiana, investigará los enigmas y circunstancias contingentes que rodean el accionar del artefacto discursivo.

En el trabajo de Cristina Iglesia se advierte cómo las retóricas de la historia y la ficción se nutren y retroalimentan creando una mirada sobre el crimen y sobre la mujer. Pero el sino anglosajón no sólo estructura la tradición del policial negro; también se traduce en *aquel lugar común* que postula el desenfrenado carácter expansionista de la política inglesa. Como anuncia el título de la novela: la ausencia siempre tendrá una declinación en femenino: una mujer, una ciudad, una nación.

*La narración es un arte de vigilantes,
siempre están
queriendo que la gente cuente sus
secretos, cante a los
sospechosos, cuente de sus amigos, de sus
hermanos;
la policía y la denominada justicia han
hecho más por
avance del arte del relato que todos los
escritores a lo
largo de la historia.*

Ricardo Piglia

*Hay ciertos secretos que no se dejan
expresar, hay
misterios que no permiten que se los
revele. Y así, la
esencia de todo crimen queda inexpresada.*

Edgar Allan Poe

El relato policial narra la aventura de un hombre en busca de la verdad oculta. La frase es de Raymond Chandler, quien también asegura que el detective será, en esta clase de relatos, “protagonista, héroe, todo: un hombre completo, un hombre común y al mismo tiempo extraordinario” (1989: p. 341).

Esta cuestión es nodal en el género después de Dashiell Hammet, pero sobre todo después de Chandler: que este hombre completo viva su aventura personal mientras va en busca de la verdad oculta. La aventura del héroe, su peripecia, su vida, se imbrican de este modo con esa búsqueda obsesiva cuya demanda siempre es ajena: el detective busca en nombre de otro o para otro. La búsqueda convierte su recorrido –por un barrio, por una ciudad, por una carretera– en una línea zigzagueante en la que se confunden el itinerario personal y los itinerarios de los demás: aunque conserve su

soledad, la investigación, mientras dure, lo obligará a *estar entre otros*. Por eso el detective es un hombre extraordinario. Sale de su propio encierro para trabar relaciones con personas a las que –alternativa y a veces contradictoriamente– ayudará a salvarse o perseguirá para que sean castigadas. Y sin embargo, mantiene la sabiduría que la literatura atribuye a los personajes definitivamente solitarios, a los que saben optar por la soledad.

Este hombre es la contrapartida, el doble antagónico del “hombre que no puede estar solo” de Poe; es el que representa el “arquetipo del profundo crimen”, el hombre de la multitud o, para decirlo con palabras de Benjamín, el que asume los aspectos más inquietantes o amenazadores de la vida urbana.

Así, en “El hombre de la multitud” de Poe, detective y criminal son uno mismo, figuras dobles que cruzan la ciudad con idéntica obsesividad. El sospechoso camina sin motivo aparente, el detective se mueve con la coartada del interés en el objeto de su persecución. Dos hombres cruzan las fronteras de la pobreza, llegan a las zonas ocultas o malditas de la ciudad y vuelven a su centro. En uno de ellos, en el perseguidor, la caminata ininterrumpida, los cruces de fronteras han producido un cambio; mientras tanto el sospechoso permanece oculto en la multitud.

Crimen y realidad

*Como el mundo mismo, la novela
policial está en manos de los ingleses*
Bertolt Brecht

La narrativa de Piglia, que es también la historia de sus lecturas, explícita sus

homenajes a la tradición de la novela norteamericana moderna, en especial a la novela negra. En *La ciudad ausente*, las alusiones a dos conocidas tradiciones inglesas (la de escribir novelas policiales y la de adueñarse del mundo) se reúnen en la figura del periodista investigador: Junior, el hijo de un inglés, que ha viajado intentando recuperar la mirada de los viajeros ingleses del siglo XIX por el interior de la Argentina, recalca, finalmente, en una ciudad¹ y en un diario que se llama *El Mundo*.

Esta marca de origen —ser hijo de inglés— le otorga un distanciamiento que lo convierte en un hombre extraordinario:

La narrativa de Piglia, que es también la historia de sus lecturas, explícita sus homenajes a la tradición de la novela norteamericana moderna, en especial a la novela negra.

es un viajero con cierta inmunidad vinculada a su origen imperial, alguien que investiga y escribe. Pero también es un “hombre

común”, un periodista joven que, como otros, sale en busca de la verdad oculta en los relatos que circulan por la ciudad. La información, se dice en el texto, está muy controlada, “nadie decía nada o lo que se decía nunca era exactamente lo que se quería decir” (1992: p.14). Por eso la investigación de Junior avanza, al comienzo, a partir del azaroso contacto telefónico con una mujer que “lo sabía todo”. La mujer es, desde el principio, solo una voz que le indica los lugares y los nombres donde puede encontrar información: el mensaje (no podría ser de otro modo, porque en el espacio de la ciudad y de la novela ya opera la clandestinidad de la palabra) es confuso: se mezclan la inminencia del cierre del museo con la existencia en su interior de una lata que encierra, disfraza, a la mujer buscada.

La voz es solo un llamado telefónico que no pide ayuda ni exige lealtades y tampoco denuncia un crimen concreto: nadie contrata al detective, no hay crimen individual desde el cual partir. La investigación se mueve en el vacío creado por lo que ya se sabe y el efecto que produce disimular ese saber. Se mueve en el espacio imaginario en el que se enfrentan el saber de la represión y el saber de la resistencia. La investigación registra los mundos paralelos en que todos parecen vivir, disimulando lo que son. “La locura del parecido es la ley” (1992: p. 80) impuesta desde el estado, dice el texto. Esta forma desesperada de enfrentar el terror estatal configura un lenguaje de simulación permanente que obstaculiza y alienta la investigación y la narración.

De todos modos, dos son los obstáculos para Junior; por un lado, la aparente falta de vinculación y el carácter a veces contradictorio de los datos que recibe y, por el otro, la propia certeza de que su cuerpo y su mente en movimiento se constituyen en la única conexión posible.

Al delirio de simulación de los demás personajes, el detective opone el delirio de centralidad y de omnipotencia. Es el hombre de la multitud que no quiere estar solo en el cuento de Poe y camina sin cesar por la ciudad de noche y de día. El crimen relatado y nunca visto, el murmullo incesante del horror urbano lo atemoriza y lo atrae; decide entonces caminar hasta entender o hasta agotarse.

El arte de investigar no es tan simple como el arte de matar. Pero en el arte de narrar lo que se investiga es aún menos simple. El viajero recorre la superficie y las conexiones (que son conexiones de los que resisten) no son

visibles en ese nivel porque lo serían también para el estado represivo.

Pero en la ciudad que se parece a una escenografía montada para el cine, iluminada de noche y de día, patrullada por autos y sobrevolada por helicópteros, hay, sin embargo, una ruta subterránea, un subte en el que viajan los que se esconden, los morochos, los “peronios”. Mujeres con la cara hinchada de tanto llorar; “parejas tomadas de la mano vigilando por el espejo del vidrio”. En esta frase se encierran la ternura y el terror del narrador: todo se vive doblemente, la felicidad y el horror no se separan.

Junior acumula información de distintas fuentes y la información es diferente según pueda ser vista o solo escuchada. Así, de las personas con cuyo cuerpo, con cuya mirada se enfrenta, obtiene datos muy vagos; los relatos verdaderos, en cambio, circulan en los casetes que recibe: solo pueden ser escuchados. Son testimonios del presente, todo sucede en el presente. En esto Piglia sigue el modelo de la novela negra o lo que constituiría su interpretación de esta tradición: no interesa tanto el pasado del crimen sino el hecho de que la investigación desata inevitablemente otros crímenes en el presente y en el futuro del relato. La particularidad consiste en que, en *La ciudad ausente*, el investigador no se propone descubrir los crímenes, ni siquiera a los criminales: alguien, algunos, ya lo han hecho. El solo quiere detener a los que, a su vez, quieren detener la máquina que genera relatos, que genera memoria. “La realidad sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria. Si hay un crimen, este es el crimen” (1992: p.164), dice el texto.

El problema, empezamos a ver,

consiste en *escribir sobre el crimen*, por eso los artículos de Junior, publicados en el diario, son textos arrojados como anzuelos para generar otros textos que amplíen la memoria del presente y denoten, en el preciso instante en que se convierte en pasado, el olvido.

El detective y los equívocos

Junior despliega algunos tics del investigador clásico de la novela negra: lleva la foto de la mujer que se supone que busca, visita hoteles derruidos y, en un desplazamiento significativo —sobre todo para los dueños de los gatos—, amenaza, no a los porteros, sino a sus gatos. Pero nadie responde a estos estímulos tradicionales. La mujer de la foto es ahora una máquina encerrada en un museo que organiza y reproduce relatos de los crímenes. La foto ya no sirve como punto de apoyo de la investigación, como no sirven los nombres, ni las adjudicaciones de sexo, ni siquiera las filia-ciones: todos pueden ser *todas*, padre o hijo, hija o mujer.

Desde el comienzo, los movimientos de Junior son urbanos pero los relatos y los diálogos introducen el tema del campo como un lugar en donde solo hay droga y basura y en el que los testimonios del presente narran lo que no se puede narrar. Así, el horror del genocidio se escribe con tintes casi bucólicos: el contraste brutal entre la búsqueda de un ternero atrapado en un pozo y la visión de decenas de

En *La ciudad ausente*, el investigador no se propone descubrir los crímenes, ni siquiera a los criminales: alguien, algunos, ya lo han hecho. El solo quiere detener a los que, a su vez, quieren detener la máquina que genera relatos, que genera memoria.

Pensé que construía las carambolas con el pensamiento. Jugar al billar es simple, ~~no es un deporte~~ ^{hay} que estar frío y saber anticipar. Después ~~todos~~ fuimos a la pileta y nos quedamos hasta tardísimo. Me zambullí del trampolín alto. Desde ^{tan} arriba las ^{tamparitas} luces de la cancha de paleta flotaban en el agua. Todo lo que hago me parece que lo hago por última vez.

Así empecé. Y ~~durante treinta años he seguido~~ ^{durante los} escribiendo en esos cuadernos. ~~Muchas cosas cambiaron en mi vida desde entonces pero he seguido fiel a esa manía. Por supuesto el Diario es un género cómico.~~ ^{pero} No hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un clown. Sin embargo estoy convencido ^{de} que si no hubiera empezado esa tarde a escribirlo jamás habría escrito otra cosa. Publiqué tres o cuatro libros ~~en mi vida~~ y publicaré quizás algunos más sólo para justificar esa escritura. Por eso hablar de mí es hablar de ese Diario. Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras. Cambios en mi letra manuscrita.

A veces, cuando lo releo, me cuesta reconocer lo que ~~me~~ vi-vido. Hay episodios narrados ahí que he olvidado por completo.

Existen en el Diario pero no en mi recuerdos. Y ^a la vez ciertos hechos que ^{están} en mi memoria vuelven a mi memoria con la nitidez de una fotografía ^{de} ~~están~~ ausentes, como si ~~no~~ ^{siempre} los hubiera vivido.

Casi no hay rastros, por ejemplo, de aquellos días, cuando llegamos a Mar del Plata, abatidos y en fuga. Me acuerdo con claridad de mi padre que abre la puerta de la calle España donde vamos a vivir y da vuelta la cara para sonreír, resignado, antes de empezar a elogiarnos la virtudes del lugar. ~~Se había puesto una bufanda azul y~~ ^{Se había puesto} el aire húmedo le empañaba los anteojos y ~~trataba de parecer despreocupado y alegre~~ ^{trataba de parecer} despreocupado y alegre mientras mi madre entraba en el pasillo.

ese diario

pero me gustó mucho escribirlo

permanecen

cadáveres en el mismo momento en que se intenta salvar al animal es lo que produce la posibilidad misma de la narración.

La modificación de la personalidad del testigo del crimen, el “hombre que vio todo y ya no queda igual”, también es un tópico del género. En *La ciudad ausente* el testigo ocular descubre primero cómo matan en el campo a hombres y mujeres y los entierran en fosas comunes; y se retira de su casa porque no puede convivir con los que no vieron, con los que mantienen su ceguera a toda costa.

El testigo dice: “a veces se veía volar los caranchos, no podían tapanlo todo, era un mapa incalculable la aproximación de pozos”. Dice, así, no solo yo sino todos podían llegar a verlo. La escarcha sobre la tierra dibuja un mapa de tumbas desconocidas, el horror está en el campo, allí está el “mapa del infierno”. Pero lo que importa es que el relato del testigo, el relato del hombre del campo, ha entrado en la ciudad, y esta vez no se trata de un relato de *aparecidos*, los cuentos que antes se contaban en el campo, sino de *desaparecidos* de la ciudad. *Crime and the City Solution*, el nombre de una banda de rock pesado, parece funcionar como una pista, también susurrada en el *walkman* de Junior: el crimen es la solución final para la *polis*, hace desaparecer de ella los elementos que perturban el orden en su superficie patrullada e iluminada.

El detective y la sospecha

Al preguntarse sobre las causas de la popularidad de las operaciones intelectuales que la novela policial facilita al hombre contemporáneo, Brecht

concluía que nuestras propias experiencias vitales eran *catastróficas*: las grandes catástrofes —guerras, revoluciones, depresiones, crisis— se constituían así en el punto de referencia obligado para intentar aprehender el funcionamiento de la vida social.

“Con la sola lectura de los periódicos (pero también de las facturas, cartas de despido, órdenes de alistamiento, etc.) percibimos que alguien debe haber hecho algo para que aconteciera la catástrofe que está a la vista. (...) Pero la paradoja consiste en que no llegamos a saber cabalmente quién lo ha hecho y ni siquiera qué es lo que se ha hecho”.

El hombre moderno viviría de este modo bajo eterna sospecha: intuye que detrás de la información mediatizada están los verdaderos acontecimientos y que solo conociéndolos podría comprender su presente. Pero la historia, la explicación, se escribe *después de* las catástrofes; en el presente, todo depende de factores desconocidos. Ante la intuición de que algo está sucediendo, dice Brecht, “el espíritu sale de patrulla” y esta situación básica impulsa un tipo de reflexión apoyada en la sospecha, que se ejercita con fruición en la lectura de la novela policial.

Este es precisamente el modo en que el texto de Piglia se escribe: la sospecha de que algo fuera de lo común está sucediendo, que de algún modo está trastornando el orden de la vida social, hace que Junior salga de patrulla

El espíritu de sospecha del policial funciona como estímulo para que el relato se bifurque: en este aspecto, la estética de Piglia se distancia de la de Borges. Borges nunca disfrutó de la violencia controlada de la novela negra y sí vio en el relato policial clásico de la tradición inglesa un recordatorio para nuestro tiempo “de la belleza y la necesidad de un orden y de una regularidad en las obras literarias”.

La verdadera historia de amor que la novela narra no tiene como protagonistas al detective con alguna de sus ocasionales informantes, sino que está imbricada en el enigma que se trata de descifrar.

como el espíritu de Brecht. Junior es la conciencia del presente que se niega a esperar el relato de la historia: en la inmediatez de la ciudad iluminada y semivacía busca las causas de las ausencias, busca la manera de entender lo que sucede. El espíritu de sospecha del policial funciona como estímulo para que el relato se bifurque: en este aspecto, la

estética de Piglia se distancia de la de Borges. Borges nunca disfrutó de la violencia controlada de la novela negra y sí vio en el relato policial clásico

de la tradición inglesa un recordatorio para nuestro tiempo “de la belleza y la necesidad de un orden y de una regularidad en las obras literarias”. No hay orden ni regularidad en tiempo de catástrofes y esto lo entendieron Hammet, Chandler, Piglia.

El detective y las mujeres

Según Chandler, “el interés de lo amoroso casi siempre debilita la obra policial, pues introduce un tipo de suspenso que resulta antagónico con la lucha del detective por resolver el problema” (1976: p. 10). El único tipo efectivo de interés amoroso es el que trae aparejado un riesgo personal para el detective; pero, simultáneamente, este lo vive como un mero episodio: “un detective verdaderamente bueno nunca se casa” (1976: p. 7), dictamina.

Junior circula por la ciudad ausente al ritmo de las llamadas telefónicas de una mujer que “lo sabe todo” y en su recorrido se vincula a otras

mujeres en relaciones episódicas y riesgosas, como lo pide Chandler. Pero la verdadera historia de amor que la novela narra no tiene como protagonistas al detective con alguna de sus ocasionales informantes, sino que está imbricada en el enigma que se trata de descifrar. Dicho de otro modo, el amor por una mujer, y más aún la pérdida de una mujer bella e inteligente, es, como en algunos cuentos de Poe, la armazón misma del relato, la razón de la búsqueda, algo que le ha sucedido a otro hombre y que el investigador descubre como por casualidad.

Hay, pues, mujeres con las que Junior tropieza en la investigación y una mujer o una máquina armada y amada por otro, perdida por otro, que es la que Junior trata de localizar.

La voz de la mujer que lo sabe todo, la que desencadena la salida del detective a la calle, parece ser la voz de alguien experimentado; sin embargo, hacia el final la voz se junta con un cuerpo de dieciocho años, el cuerpo de una mujer bella y extraña, que ha pasado por la clínica de rehabilitación y que cuenta el relato de la muerte de su marido, ex guerrillero. Lucía Gandini es una “arrepentida” y repite, “como un lorito, el discurso de la fe en la democracia”. Junior intenta definir sus sentimientos hacia esta mujer que podría ser su hija: “se parecía a la emoción y sin embargo tenía una cualidad fría”. El encuentro es riesgoso. Porque el cuerpo joven lleno de cicatrices de torturas produce emoción, pero el discurso automático produce distanciamiento. Porque en el encuentro Junior pone doblemente en juego su cuerpo: por un lado, la policía puede llegar en cualquier momento —y de hecho llega—; por

otro, la relación puede resultar incestuosa. Su hija ausente es para él tan neutra, peligrosa y desconocida como esta mujer.

Con la ambigüedad de un discurso que no se sabe si es esquizofrénico o sincero, esta informante –mujer, inteligente, bella, arrepentida, con nombre cambiado– no ayuda a comprender las pistas de lo que se busca, a encontrar el lugar donde se oculta el secreto, la clave de la máquina. Ayuda, en cambio, a entender cómo funciona la represión sobre el cuerpo social, cómo esquizofreniza, cómo deja huellas en la memoria, cómo permite que el pasado se borre, se cambie, por un presente de internación permanente en el ámbito cerrado de las clínicas de rehabilitación. Los encuentros con otras mujeres suponen para Junior nuevos riesgos, nuevas pistas: Ana sabe el origen de la muerte de Elena; Lucía y Carola le ofrecen sus historias de amores y abandonos, y en sus relatos –entre capturas y matanzas– irrumpen pistas ambiguas pero decisivas.

La mujer y la novela

En *La ciudad ausente* es Elena la que resume y asume como personaje femenino todos los saberes, todas las figuras, todas las madres, todas las hijas, todas las amantes. También es la que muere pero será eterna: *El museo de la novela de la eterna*, la novela de Macedonio Fernández; el escritor que, convertido en personaje de Piglia, pierde a su mujer y para no enloquecer construye una máquina femenina que es como la ficción, como la literatura, el eterno reservorio de la memoria.²

Junior sabe de Elena por un relato con nombre de alucinación: “Los nudos

blancos”. En esta versión, en el ámbito de una reclusión que simula ser voluntaria, Elena aprende a borrar o destruir los recuerdos comprometedores, en lo que constituye una alegoría del aprendizaje de la “rehabilitación” del revolucionario. Esta “rehabilitación” postula destruir los recuerdos de lo que se hizo por amor, lo que se recuerda con temor y felicidad, borrar los nimios detalles que constituyen la cotidianidad del militante.

Elena borra su memoria para no ser una “informante de las que salen a la calle con máscaras en el rostro para señalar a los conocidos. La locura del parecido es la ley” (1992: p. 80), afirma el texto de Piglia. La simulación cotidiana frente al estado represivo convierte a los personajes en psicóticos, paranoicos que viven pensando en el futuro aterrador de la detención, la tortura y la muerte y, por lo tanto, casi no viven el presente, viven para evitar el futuro.

La clínica es entonces, para Elena, “un sitio libre de recuerdos”; pero a la vez, no puede dejar de recordar, porque Mac, Macedonio, en un último acto de amor, o de venganza –según se mire–, le había instalado en su cuerpo de máquina los núcleos verbales que preservan en el recuerdo palabras que habían sido usadas en el pasado y que traían a la memoria todo el dolor del presente. “Los nudos blancos”, algo así como el sentido de todas las palabras grabadas en la memoria colectiva.

“Yo soy la que cuenta, la novela, soy la memoria ajena, construyo el recuerdo pero nada más. Estoy llena de historias. No puedo parar. Soy la cantora, la que canta, voy a seguir hasta el borde del agua” (1992: p.178) dice Elena en las frases finales de *La ciudad ausente*. Esta determinación de Elena es, a la

vez, el descubrimiento más importante de Junior y del texto: no se puede parar la resistencia de la literatura, porque resiste a pesar de la realidad.

Elena es la máquina de defensa femenina contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del estado: la conducta opuesta a la resistencia

En *La ciudad ausente*, en una referencia irónica y explícita a la relación entre ficción y realidad, y entre poder de la ficción y poder político, se pone en boca de un policía la siguiente frase: “la policía está completamente alejada de las fantasías, nosotros somos la realidad.

femenina es, en el texto, el conformismo zen de la cultura electrónica japonesa, una cultura esencialmente masculina. La máquina contiene, retiene, recuerda todo lo que importa, desde el primer

cuento de Poe hasta los cuentos de Borges, desde los relatos de la resistencia peronista, hasta versiones no oficiales de la guerra de Malvinas.

La feminización de la resistencia tiene un referente inmediato: las Madres de la Plaza. Rebautizadas como las locas de la plaza desde el estado represivo, funcionan en la memoria colectiva como un lugar visible, que podía unir en la esfera de lo público –en la Plaza de Mayo, el centro político de la ciudad– lo que la clandestinidad de la resistencia no podía mostrar. El pañuelo blanco en las cabezas se dibuja con tiza o con pintura junto a las siluetas de desaparecidos en la plaza y en la calle. El contorno del cuerpo que se quiere recuperar vivo pende de una resistencia aparentemente tan frágil como un pañuelo blanco y, a la vez, tan firme como la fuerza de la justicia del reclamo. *Fragilidad y fuerza*, dos cualidades que el texto asigna a las mujeres en el relato y que son también las cualidades de la ficción.

Crimen y Castigo

Una de las reglas de oro de Chandler en lo que se refiere al género es la necesidad de que el texto castigue al criminal: “la novela policial debe castigar al criminal de una manera o de otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento los tribunales de justicia” (1976: p.7). La necesidad del castigo no tiene nada que ver con la moral sino con la forma, aclara Chandler: sin esto, la historia sería como un acorde musical irresuelto, dejaría un sentimiento de irritación.

En *La ciudad ausente*, Piglia propone a la narración misma como castigo o resistencia. La novela narra, en verdad, de qué modo el texto, su escritura, su hipotética escucha, su lectura, es lo que servirá como condena o salvación, según se mire desde los culpables o inocentes del relato.

En “La loca y el relato del crimen”, cuento publicado en *Prisión perpetua*, Emilio Renzi (personaje que reaparece en varios textos de Piglia) es un periodista de la sección Cultural de un diario que debe reemplazar al cronista de la sección Policiales ante la noticia de la muerte de una prostituta. En el reemplazo, que implica el cruce de saberes que cada una de estas secciones postula, Renzi utiliza sus conocimientos de lingüística (la gran ciencia social de los años sesenta) para descubrir en el delirio de una mujer loca, testigo del crimen, al verdadero asesino.

La nota de Renzi no complace al jefe de la sección Policiales: su experiencia le indica que no resultará verosímil utilizar el relato de una loca como testimonio de un crimen. Renzi, por toda respuesta, empieza a escribir en su máquina la misma frase con que Piglia inicia este relato: decide escribir,

ratificar la historia; se trata entonces de “dar cuenta del relato del crimen”, registrarlo, contarlo. En este caso es un crimen individual, un crimen privado que a nadie le importa demasiado. El periodista lo enfrenta con la ética de la novela negra: seguro con su conciencia, seguro de su instinto, el investigador está ligado a la verdad y solo a ella es fiel.

En *La ciudad ausente*, en una referencia irónica y explícita a la relación entre ficción y realidad, y entre poder de la ficción y poder político, se pone en boca de un policía la siguiente frase: “la policía está completamente alejada de las fantasías, nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Solo estamos atentos a los hechos. Somos servidores de la verdad” (1992: p.100). La verdad ha cambiado de lugar o más bien no tiene un solo lugar. La novela de Piglia puede leerse como el despliegue de discursos falsos y verdaderos que constituyen su entramado. Al

hacerse cargo de la intención primaria del relato *La ciudad ausente* recupera la resistencia de la ficción: “Se sabe cómo empezó, el narrador está sentado como yo en un sillón de mimbre, se hamaca, de cara al río que corre, siempre hay alguien del otro lado que espera, que quiere ver cómo sigue”.

La realidad, parafraseando a Piglia, será siempre criminal mientras permanezca igual a sí misma: en el orden histórico sus agentes seguirán luchando, unos por perpetrar el genocidio, otros por detenerlo. Siempre habrá alguien, del otro lado, que espere y quiera saber cómo sigue el relato. En la capacidad obstinada del relato que fluye incesantemente, como un río, vibrará una forma sutil y perversa del castigo.

(*) Publicado en *La violencia del azar. Ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

NOTAS

1. En las calles de la ciudad se evidencian las secuelas de dos guerras: por un lado, el crimen organizado desde el estado impone los ritmos de la vida y la muerte. Por el otro, la guerra contra los ingleses deja ver sus huellas en los cuerpos.
2. El tema de la mujer joven, bella, y a veces aterroradoramente inteligente o erudita viene de Poe, que en cuentos como “Morelia”, “Ligeia” o “Berenice” introduce el personaje del hombre neurótico enfrentado a la enfermedad o a la pérdida de la mujer amada.

BIBLIOGRAFÍA

- BRECHT, Bertolt, “De la popularidad de la novela policial”. *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973. 24-32.
- CHANDLER, Raymond, *El simple arte de matar*, Buenos Aires: Emecé, 1989.
- , *Cartas y escritos inéditos*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Museo de la novela de la eterna*, Edición crítica de Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid, Archivos, 2 edición, 1996.
- PIGLIA, Ricardo, *Prisión perpetua*, Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- , *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos* (prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar), Buenos Aires-Madrid, Alianza, 1990.

Piglia y el *Unabomber*: literatura y política en *El camino de Ida*

Por Daniel Balderston(*)

Las reflexiones contenidas en la obra de Piglia, desde sus textos iniciales en las revistas en las que participaba hasta sus más recientes novelas, están impregnadas de una tensión irresoluble que las recorre: la compleja relación entre literatura y política, entre el intelectual y la acción. Como partícipe de diversas experiencias políticas, Piglia siempre consideró que las formas expresivas no podían reducirse sin más a las necesidades partidarias. Y como escritor, siempre aludió al problema de que las palabras precisaban de una demasía, un exceso de la acción que las empujara a ir más allá de ellas mismas, de su autorreferencialidad discursiva. Como si a la literatura le faltara realidad y a esta una imaginación expresiva que la desplace de sus aporías y sinrazones. La teoría política denominó con la palabra *praxis* este problema sin por ello resolver en qué punto ambos términos de esta fusión encontrarían un virtuosismo experimental.

En *El camino de Ida*, su última novela, Ricardo Piglia vuelve sobre estos temas construyendo un relato que, en una atmósfera de intrigas y servicios secretos, dialoga con los climas de Joseph Conrad y cuya materia es la política sin por ello quedar reducido a sus códigos internos. Así lo entiende Daniel Balderston con observaciones nítidas que perciben que por debajo de esta narración reaparece la imposibilidad de saldar el antiguo tema del *compromiso* literario.

Ricardo Piglia siempre ha sido un escritor para quien la política, y la historia política, importan mucho. No en vano, la famosa dedicatoria de *Respiración artificial*, de 1980, reza: “A Elías y a Rubén, que me ayudaron a conocer la verdad de la historia”, dedicatoria a dos dirigentes de Vanguardia Comunista, una agrupación maoísta (de línea albanesa, aunque eso suene extravagante a estas alturas) que fueron detenidos-desaparecidos por el gobierno militar (Elías Semán¹ y Rubén Kristkauský, quienes según el testimonio de Beatriz Sarlo, participaron en los comienzos de la revista *Punto de Vista*). A la vez, Piglia es un escritor que ha mantenido mucha independencia de la política partidaria de su país, y esa independencia ha sido motivo de una discordia pública en los últimos días cuando desistió de formar parte de la delegación argentina en el Salón del Libro en París. El director del Salón, Bertrand Morisset, declaró que “[s]i el señor Piglia quiere criticar a los Kirchner, que venga a París y lo haga”, declaración que motivó una respuesta ácida de Piglia que dice en parte:

Me parece que monsieur Morisset se ha tomado en serio la idea de que la literatura argentina se divide en K o anti K, y no sabe que la mayoría de nosotros –viajen o no a París– pensamos en nuestra literatura actual de otra manera y con otros criterios. No se me ocurriría preguntarle a Le Clézio por quién vota en las elecciones para juzgar luego sus posiciones o su obra. No me parece que las posiciones políticas hayan sido el criterio por el que se designó al grupo de escritores argentinos invitados...

No me interesa entrar en la discusión de este debate reciente, y no tengo todos los elementos para comentarlo más a fondo, pero sí quisiera resaltar la importancia de la relación literatura-política en Piglia, a la vez que afirmar que es una relación tensa, donde el escritor, incluso en la época de sus viajes a China y a Cuba en los sesenta, marcaba sus distancias con la idea del “compromiso” literario que era tan importante en la época. Su literatura reciente, y aquí voy a enfocarme en *El camino de Ida* (2013) pero también *Blanco nocturno* (2010), utiliza relatos políticos como núcleos en torno a los cuales se cuentan historias. Lo que quisiera hacer hoy es mostrar lo tensa que es esa relación, cómo la literatura de Piglia trabaja con la política sin que sea un modo de hacer política de otro modo, para parafrasear e invertir una famosa frase de Carl von Clausewitz.

El camino de Ida narra las experiencias alucinantes de un profesor argentino en una universidad norteamericana (que se parece mucho a Princeton, donde Piglia enseñó de 2001 a 2011, aunque aquí se llame Taylor University). La nota que publicó *Página 12* el 4 de agosto de 2013 sobre la novela lleva el título “La literatura nos permite discutir cuestiones políticas”, y así es: Piglia toma la historia de Ted Kaczynski, el llamado Unabomber, para armar una novela de intriga que tiene como meollo una serie de actos terroristas en contra de personas involucradas en investigación e industrias tecnológicas. Lo que me interesa comentar hoy es la mirada hacia Estados Unidos, tema importante para Piglia desde *Respiración artificial* y el largo relato “En otro país” de *Prisión perpetua* (1988), pero nunca antes tan central en una novela

suya. Y es interesante que el autor se haya decidido a enfocar lo que en el país se llama *domestic terrorism*: terrorismo “doméstico” o nacional, es decir, actos terroristas hechos por ciudadanos estadounidenses, y en este caso por un ciudadano de raíces europeas y con una educación de élite, en universidades de la misma categoría que aquella donde trabajó Piglia.

En parte, *El camino de Ida* cuenta una historia de amor entre Emilio Renzi, profesor argentino, e Ida Brown, profesora de literatura comparada en una universidad de New Jersey que lleva el nombre de Taylor University y se describe como “elitista y exclusiva” (p. 13). Ida muere en un extraño accidente de auto, y gran parte de la novela es una investigación por parte de Renzi de los posibles motivos de su muerte, investigación que le hace descubrir vínculos inesperados entre ella y Thomas Munk, el nombre que lleva el Unabomber en la novela (la historia de este no se sigue al pie de la letra —por ejemplo se ejecuta a Munk al final de la novela, mientras Kaczynski sigue vivo en la prisión federal de Florence, Kentucky— pero hay muchos detalles de su historia que sí se toman de su manifiesto y de los escritos en torno a él, sobre todo del libro de Alston Chase *Harvard and the Unabomber*, de 2003).

La novela anterior de Piglia, *Blanco nocturno*, termina con un epílogo que dice, en parte:

Muchas veces, en lugares distintos, a lo largo de los años, Emilio Renzi se había dejado llevar por el recuerdo de Luca Belladonna, y siempre lo recordaba como alguien que había tenido el coraje de estar a la altura de sus ilusiones. Podían pasar meses

sin que pensara en él hasta que de pronto algún hecho fortuito le hacía volver a tenerlo presente y entonces retomaba el relato donde lo había dejado con nuevas precisiones y detalles frente a sus amigos en un bar de la ciudad, o a veces con alguna mujer, tomando unas copas en la noche, y siempre volvían vividas las imágenes de Luca, su cara franca y enrojecida, sus ojos claros. Recordaba la fábrica cerrada, la construcción perdida y a Luca paseándose entre sus instrumentos y sus máquinas, siempre optimista, siempre dispuesto a tener esperanzas, sin imaginar que la realidad iba a golpearlo definitivamente a él, como a tantos otros, por un pequeño desvío de su conducta, como si lo castigara por un error, no por defecto de carácter sino por una falta de previsión, por una falla que no podría olvidar y que volvería como un remordimiento.

Esa noche Renzi estaba conversando con unos amigos, después de cenar, en una galería abierta que daba al río, en una casa de fin de semana, en el Tigre, como si esa noche —siempre a pesar suyo, ironizando sobre ese estado natural— sintiera que había vuelto atrás y que el delta era una parte todavía no comprendida de la realidad, como lo había sido ese pueblo de campo en el que había pasado algunas semanas, una suerte de momento arcaico en su vida de hombre de la ciudad, que no había podido comprender esa vuelta a la naturaleza aunque nunca dejara de imaginar un retiro drástico que lo llevaría a un lugar apartado y tranquilo donde pudiera dedicarse a lo que Emilio también —como Luca— imaginaba que era su destino o su vocación. (pp. 297-98)

La descripción sigue: la luz de una lámpara de querosén, la información que “[s]us amigos lo escuchaban en silencio” (p. 298), unas palabras últimas de Luca dichas o imaginadas por Renzi (“*No, no*, parecía decir, mientras retrocedía. *No. Imposible*” [p. 299]), una ambigua declaración final de Renzi: “Y eso fue todo... –dijo Renzi” (p. 299). Es fácil reconocer en este final el comienzo de *Heart of Darkness* de Conrad, con la voz de Marlow escuchándose en silencio en un barco en el Támesis, dudando de cómo narrar su “suerte de momento arcaico”, mientras sus compañeros escuchan fascinados en silencio. Desde que leí el final de *Blanco nocturno* hace cuatro años me ha estado dando vueltas en la cabeza la convicción de una relación entre cierta zona de Piglia y cierta zona de Conrad, a la vez que he sentido incertidumbre sobre el significado de esa relación: se asocia con la incertidumbre fundamental que ambos escritores ponen en boca de sus narradores (o focalizadores, en el caso del Renzi, de estas dos novelas), incertidumbre radical que contamina toda la historia y la de su recepción. Es intrigante saber, entonces, que Kaczynski también fue lector de Conrad, y que el “FC” de sus cartas y manifiestos es un homenaje al “FP” de los comunicados de Verloc en *The Secret Agent* (Chase, 2003, pp. 61-63). (Ese detalle aparece en la novela, por ejemplo en las páginas 145, 158 y 170). Es intrigante ver que una novela escrita (con rabia) en contra del terrorismo sea una clave secreta al universo del terrorista Ted Kaczynski. Más importante aún me parece la posibilidad de que Piglia esté escribiendo una versión del siglo XXI de la novela de Conrad de 1907 donde el escritor polaco expresa

su rabia como “sujeto británico” imaginado o inventado en contra de los ataques anarquistas en Londres (como se expresaría cuatro años después en *Under Western Eyes* sobre Rusia en una novela que es una especie de continuación de *The Secret Agent*). *The Secret Agent* (1920) gira en torno a una bomba anarquista que se tira en el Observatorio de Greenwich: lugar que aún hoy es el centro del mundo cronométrico (seguimos hablando de *Greenwich Mean Time*) y que fue importante en la investigación sobre cómo medir la longitud (tan importante para la navegación).² Conrad recuerda el origen de la idea de la novela como fruto de una conversación con Ford Madox Ford, en estas palabras:

...we recalled the already old story of the attempt to blow up the Greenwich Observatory; a blood-stained inanity of so fatuous a kind that it was impossible to fathom its origin by any reasonable or even unreasonable process of thought. For perverse unreason has its own logical processes. But that outrage could not be laid hold of mentally in any sort of way, so that one remained faced by the fact of a man blown to bits for nothing even most remotely resembling an idea, anarchistic or other. As to the outer wall of the Observatory it did not show as much as the faintest crack. (“Author’s Note”, 1920)

La fascinación que sentía Kaczynski por esta novela de Conrad³ tiene que haber sido importante para Piglia, fascinado con lo que ha denominado en un ensayo importante (basado en una conferencia de 2001) “Teoría del complot”:

...el relato mismo de un complot forma parte del complot y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza. De hecho, podemos ver el complot como una ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está siempre en duda. (pp. 9-10)

Un párrafo más adelante en esta conferencia, Piglia recuerda al pensador alemán-norteamericano Leo Strauss (padre del pensamiento neoconservador, pero esa es otra historia) y dice que este, en *Persecution and the Art of Writing*, concibe que el “leer entre líneas –como si siempre hubiera algo cifrado– es de por sí un acto político” (p. 11).⁴

Entonces tenemos una trama político-literaria compleja: Conrad como lector del anarquismo, Piglia como lector de Conrad, Kaczynski como lector de Conrad, Piglia como lector de Kaczynski. “Una ficción potencial”: la “potencia” del complot (una de las ideas centrales en la ensayística de Piglia) que se explora no en el terreno de las bombas y los cuerpos destrozados sino en el de las ideas. Ideas que –como dice Conrad en su nota de 1920– son difíciles de comprender, de habitar. En el caso del manifiesto de Kaczynski, una escritura paranoica notable que expone una teoría erudita sobre la tecnología, la política y el capitalismo (y que ha tenido ecos posteriores en lectores como Anders Breivik en Noruega).

Para mostrar algunos casos concretos de los usos que hace Piglia del manifiesto de Kaczynski, voy a citar varios trozos de la novela y ponerlos en contacto con sus originales.⁵

En las páginas 157-58, por ejemplo, Piglia cita el apartado 96 del manifiesto de Kaczynski (1995):

Anyone who has a little money can have something printed, or can distribute it on the Internet or in some such way, but what he has to say will be swamped by the vast volume of material put out by the media, hence it will have no practical effect. To make an impression on society with words is therefore almost impossible for most individuals and small groups. Take us (FC)⁶ for example. If we had never done anything violent and had submitted the present writings to a publisher, they probably would not have been accepted. If they had been accepted and published, they probably would not have attracted many readers, because it's more fun to watch the entertainment put out by the media than to read a sober essay. Even if these writings had had many readers, most of these readers would soon have forgotten what they had read as their minds were flooded by the mass of material to which the media expose them. In order to get our message before the public with some chance of making a lasting impression, we've had to kill people.

En la novela, Renzi dice: “Transcribo el párrafo 96 (‘Libertad de prensa’) del *Manifiesto*. Después de un largo párrafo que traduce lo que acabo de citar en inglés, Nina comenta: “Es un párrafo aterrador. El terrorista como escritor moderno, la acción directa como pacto con la novela” (2013, p. 158, y cfr. Kingwell, 1996, p. 175). La biblioteca de Kaczynski se discute en los estudios sobre él y esa discusión se incorpora en la novela. Piglia nota, por ejemplo, que el libro de Torcuato di Tella, *Argentina, sociedad de masas*, publicado por Eudeba en 1965, se encontraba en la cabaña en Montana

(p. 194). Otro detalle interesante de la biografía de Kaczynski que retoma Piglia brevemente en la novela (p. 199): uno de sus autores favoritos fue Horacio Quiroga, y entre las obras de este autor (que leía en español) su favorita fue el cuento “Juan Darién” (ver Alston Chase, *Harvard and the Unabomber*, 2003, pp. 56, 89). Comenta Chase “*The printed word was his universe*” (p. 41); esta afirmación se cita textualmente, y en el inglés original, en la página 234 de la novela.⁷

La relación específica con Conrad se discute en las páginas 223 a 235, donde aparece incluso una imagen facsimilar de una copia de la novela de Conrad subrayada por Ida Brown (p. 228), con una intrincada discusión de su sistema de anotación. El capítulo termina con la evidencia de David Horn, “profesor de literatura en Harvard especialista en literatura forense” que declara que Kaczynski hacía “*evident use of fiction to help him make sense of his life*” (p. 234). Esto viene del libro de Chase (2003), donde leemos que “*Donald Foster, professor of English literature at Vassar and specialist in literary forensics (...) would later put it (...) that Kaczynski relied on his ‘literary pursuits’ and ‘his evident use of fiction to help him make sense of his unhappy life’*” (p. 41).

La relación con Conrad atraviesa toda la novela, por el hecho de que Ida Brown lo haya estudiado y que Renzi esté enseñando un curso sobre Hudson, pero hay una sección entera de la novela, la tercera, que se llama “En nombre de Conrad”, y trata justamente de la historia de Munk/Kaczynski (en la novela, es “hijo de una acomodada familia de inmigrantes polacos” [p. 179]; en la realidad sus padres eran inmigrantes pobres).

Otras conexiones, para redondear el complot: en la novela Renzi espera escribir algo sobre la historia de W. H. Hudson en la Argentina. Esto se conecta con Conrad en Londres, ya que Hudson y Conrad fueron amigos íntimos durante muchos años, y compartían una visión extranjera de la cultura inglesa. Dice Renzi que Ida Brown, su amante (que será el nexo con el Unabomber y tal vez una de sus víctimas), “estaba trabajando sobre las relaciones de Conrad con Hudson, me dijo” (2013, p. 20). Sigue:

Edward Gardner, el editor que había descubierto a Conrad, también había publicado los libros de Hudson. De ese modo los dos escritores se habían conocido y se habían hecho amigos; eran los mejores prosistas ingleses de finales del siglo XIX y los dos habían nacido en países exóticos y lejanos. Ida estaba interesada en la tradición de los que se oponían al capitalismo desde una posición arcaica y preindustrial. Los populistas rusos, la beat generation, los hippies y ahora los ecologistas habían retomado el mito de la vida natural y la comuna campesina. (p. 20)

Hay muchas referencias en la novela al común interés de Hudson y Conrad en el mundo natural, aunque Renzi observa traviesamente que el mundo natural para el polaco es “una naturaleza sin animales (Conrad)” (p. 45). Se dice que “Hudson es de la estirpe de Conrad” (p. 38), se insiste en la importancia del tema de la utopía en su obra (p. 70), se recuerda una bella anécdota contada por Hudson sobre sus recuerdos de la Argentina, sobre unos caballos (pp. 124-25), y se pone a Hudson en una línea de escritores

que incluyen unos nombres tal vez inesperados:

Como Kipling y también como Doris Lessing o V. S. Naipaul, Hudson había nacido en un territorio que se convirtió en el centro lejano de su literatura. Eran narradores que integraban en sus obras la experiencia del mundo no europeo y a menudo precapitalista ante el cual sus personajes (y sus narradores) son confrontados y puestos a prueba. Hudson celebraba con excelente prosa elegíaca ese mundo pastoril y violento porque lo veía como una opción frente a la Inglaterra desgarrada por las tensiones provocadas por la revolución industrial. (pp. 36-37)

La relación de Conrad con esa “estirpe” es oblicua, ya que nació en Ucrania de padres polacos y se crió en una *Mitteleuropa* industrializada, pero el mundo natural sí se representa en parte de su literatura, aunque sea una “naturaleza sin animales”, cuando reserva las notas más altas de su prosa lírica para las descripciones del mar. La lejanía, la relación periférica al centro, la nostalgia por un mundo preindustrial: estas facetas de los escritores mencionados son importantes para la novela de Piglia, y creo que es por eso que se centra en la figura tan contradictoria y excéntrica de Kaczynski, ex profesor de matemáticas, gran lector, sofisticado inventor de aparatos técnicos, y autor de un extraordinario manifiesto en contra del mundo tecnológico. Renzi, Ida Brown, y la vecina rusa Nina comparten una fascinación por cierta literatura de principios del siglo XX que está en disonancia con el nuevo mundo

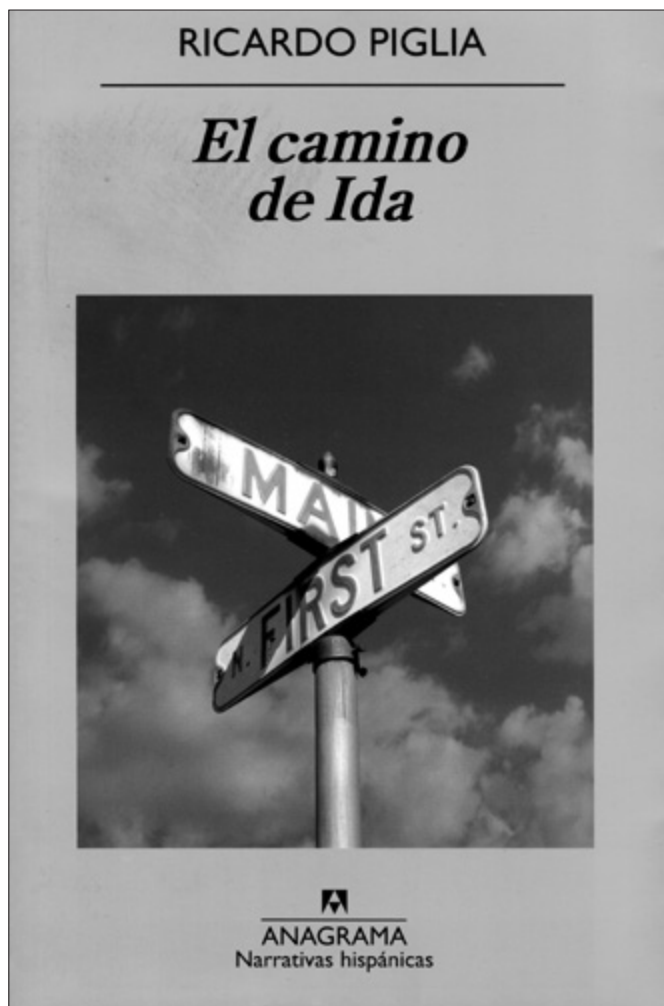
emergente, industrializado y globalizado; Kaczynski, de la generación de los *hippies* y de las primeras protestas ecológicas, construye una crítica del mundo actual basado sin duda en sus lecturas de escritores (no de Conrad) de esa época y del siglo XIX.

Ahora, regresando a Conrad, es interesante que la relación específica con una obra suya sea con *The Secret Agent* (y no, como intuyo en el caso de *Blanco nocturno*, con *Heart of Darkness*, o como hubiera podido ser el caso aquí de *Under Western Eyes*, ya que la vecina rusa es especialista en literatura de su país y sus proyecciones en la literatura occidental [ver p. 99 ss.]). Ida Brown en su tesis lucha por su visión particular de Conrad, e incluso se recuerda un violento debate entre ella y Paul de Man sobre el novelista polaco-británico (pp. 138-39). Se reproduce en facsímil una página anotada por ella de *The Secret Agent* (p. 243), y ese es el libro que Renzi le lleva a Munk como regalo en la cárcel (p. 270). El tema de la última conversación entre Renzi y Munk en la cárcel, poco antes de la ejecución de este, gira en torno a Ida Brown y su posible colaboración con Munk. Renzi lanza una hipótesis que Munk ni confirma ni niega:

Ida había descubierto por azar en la novela de Conrad ciertas relaciones con su modo de actuar. Una coincidencia, quizá y, para no denunciarlo, le habría escrito una carta previniéndolo. —Me miró imperturbable y yo continué— Al decidirse por la novela de Conrad, usted habría debido inferir, como haría un plagiario, la posibilidad de que alguien por azar, al estar justo leyendo ese libro, podía descubrir esa conexión. El FBI entrevistó alguna

relación entre la novela y sus acciones pero no pudo avanzar. Un libro en sí mismo, aislado, no significa nada. Hacía falta un lector capaz de establecer el nexo y reponer el contexto. Los subrayados son nítidos, las fechas coinciden. Ella enseñó la novela en la primera semana de marzo. Por lo tanto debió haber enviado la carta antes del trece, porque ese día me dejó el libro, se lo olvidó, digamos, o me usó a mí de control ... por si le pasaba algo. (pp. 280-81)

La hipótesis sirve para armar una relación tensa entre el complot y la literatura. Ida, quien conoce a Munk desde mucho antes, lo reconoce no en su manifiesto (como lo reconoció en la realidad su hermano) sino en la lectura compartida de *The Secret Agent* de Conrad: la clave se la da el texto literario. Renzi piensa en Munk como una especie de “plagiario” que recicla materiales ajenos y los firma; de hecho, en la novela el apodo de Munk no es “Unabomber” sino “Recycler”. La recirculación de elementos de la novela de Conrad, arrancados de su contexto, permite la operación inversa: la de ensamblarlos de nuevo, de leer y entender la relación entre una cosa y otra, aunque no del todo. El desconcierto que expresa Conrad en su conversación con Ford Madox Ford sobre el ataque al Greenwich Observatory se expresa en términos de una incompreensión: para Conrad y Ford es imposible entender la “idea” que querían expresar los anarquistas, y la novela nace de ese sentimiento de frustración e incompreensión. No es difícil pensar que la novela de Piglia quiere poner al lector en una posición semejante: que intuya relaciones pero sea incapaz de confirmarlas. En



ese sentido es importante que sea una novela policial en la que el enigma no se resuelve (y como tal la culminación de una larga serie de obras de Piglia que juegan con las convenciones de la ficción policial).

Es por eso que creo que las frases más importantes de la novela, las que expresan su poética, son justamente aquellas en que Renzi logra que Munk hable de Conrad. Forma parte del mismo diálogo último en la cárcel, y está contado en tercera persona:

Se trataba, según él, de experimentar con las vidas posibles y las vidas

ficcionales. En los dos casos estamos inmersos en un mundo que es como el mundo real y estamos inmersos como lo estaríamos en el mundo real. La clave es que los universos ficcionales —a diferencia de los mundos posibles— son incompletos (por eso no podemos saber qué hizo Marlow después de que terminó de contar la historia de Lord Jim). Munk se había propuesto completar políticamente ciertas tramas no resueltas y actuar en consecuencia. Prefería partir de una intriga previa. Eso fue todo lo que dijo sobre su lectura de las novelas de Conrad. (pp. 278-79)

La importancia de este pasaje es que sugiere que la relación entre literatura y acción política es decisiva, pero en un sentido extraño (que supongo que tiene que ver con la teoría de los mundos posibles): la acción se necesita para *completar políticamente* las tramas inconclusas de la ficción. La lectura —una actividad predominantemente individual en nuestras sociedades— se necesita, pero pide como consecuencia o *supplément* (como querían ciertos pensadores estructuralistas) una acción, una intervención. “Otros mundos son posibles”: el gran lema político de cierto pensamiento progresista de nuestros tiempos tiene fundamentos filosóficos, a la vez que obligan a pensar en la famosa frase de Marx (que todavía se lee en letras rojas en la gran escalera de la Universidad Humboldt en Berlín) sobre el hecho de que los filósofos tienen que dejar de estudiar el mundo para dedicarse a transformarlo. El voluntarismo de esa frase —tan cara al guevarismo en América Latina— es su lado flaco: ¿quién tiene el derecho o la obligación de actuar? ¿cómo tiene que actuar?

Una meditación interesante sobre este punto se encuentra justamente en el manifiesto de Kaczynski. Escribe:

This statement refers to our particular brand of anarchism. A wide variety of social attitudes have been called “anarchist,” and it may be that many who consider themselves anarchists would not accept our statement of paragraph 215. It should be noted, by the way, that there is a nonviolent anarchist movement whose members probably would not accept FC as anarchist and certainly would not approve of FC’s violent methods.

Escribe Piglia:

Pero Munk era todavía más radical. En el páramo del mundo contemporáneo, sin ilusión y sin esperanzas, donde ya no hay ficciones sociales poderosas al statu [sic] quo, había optado —como Alonso Quijano— por creer en la ficción. Era una suerte de Quijote que primero lee furiosa e hipnóticamente las novelas y luego sale a vivirlas. Pero era incluso más radical, porque sus acciones no eran palabras, como en el Quijote (y además Cervantes había tomado la precaución de que no matara a nadie, el pobre cristo), sino que se había convertido en acontecimientos reales. En Bajo la mirada de Occidente de Conrad, Razumov, el agente doble, un verdadero personaje kafkiano, escucha a una heroica revolucionaria rusa exiliada que le dice: “Recuerde, Razumov, que las mujeres, los niños y los revolucionarios odian la ironía, que es la negación de todos los instintos redentores, de toda fe, de toda devoción, de toda acción.” ¿Leía seriamente la ficción? (pp. 232-33)

Y agrega: “La decisión de cambiar de vida: ese es el gran tema de Conrad” (p. 233). Pero podríamos agregar que algo central en Conrad es justamente su sentido agudo de ironía que siempre le permite al lector pensar que está sugiriendo otra cosa. El leer sin ironía –tanto de la revolucionaria de *Under Western Eyes* como de Kaczynski– es para Piglia una lectura no literaria: la ironía es lo que impide la lectura unidimensional y utilitaria. En ese sentido, se podría ver *El camino de Ida* como un comentario irónico (y muy tardío) a los debates de los sesenta sobre el compromiso del intelectual, sobre “Revolución en la literatura y literatura en la revolución”, para citar el título de un librito que se publicó en 1970 con textos de Oscar Collazos, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar.⁸ Piglia expresa aquí su fascinación por los términos de ese debate a la vez con su insatisfacción sobre los términos en que se planteó (y, supongo, sobre las consecuencias sufridas por algunos adeptos demasiado literales de sus prescripciones). *El camino de Ida* vuelve a la nota de incertidumbre radical, tan cara al Conrad tardío, con la que termina *Blanco nocturno*. Hay nostalgia –por eso se evoca tanto a Hudson– pero es una aceptación de que la vuelta atrás es posible solo en otro de los “mundos posibles”. Para cerrar, quisiera citar otra vez las palabras tan elocuentes del epílogo de la novela de 2010:

Esa noche Renzi estaba conversando con unos amigos, después de cenar, en una galería abierta que daba al río, en una casa de fin de semana, en el Tigre, como si esa noche –siempre a pesar suyo, ironizando sobre ese estado natural– sintiera que había

vuelto atrás y que el delta era una parte todavía no comprendida de la realidad, como lo había sido ese pueblo de campo en el que había pasado algunas semanas, una suerte de momento arcaico en su vida de hombre de la ciudad, que no había podido comprender esa vuelta a la naturaleza aunque nunca dejara de imaginar un retiro drástico que lo llevaría a un lugar apartado y tranquilo donde pudiera dedicarse a lo que Emilio también –como Luca– imaginaba que era su destino o su vocación. (p. 298)

Como el delta del Paraná, estas últimas novelas de Piglia habitan “una parte todavía no comprendida de la realidad”, donde la relación entre la literatura y la política es tensa y central: produce acción y produce relatos, y ambos piden ser comprendidos con urgencia a la vez que frustran esa comprensión.

(*) University of Pittsburgh.

NOTAS

1. Véase un informe oficial sobre su desaparición: <http://unidadddhh.blogspot.com/2011/07/elias-seman.html>. No encuentro noticias oficiales sobre la detención/desaparición de Kristkausky (o Kristcausky), tal vez porque las fuentes que he consultado varían en la ortografía de su apellido.
2. Sobre eso, ver el apasionante libro de Dava Sobel, *Longitude: The True Story of a Lone Genius who Solved the Greatest Scientific Problem of his Time*, (1995).
3. Sobre esto, además de las páginas de Chase ya citadas arriba, se puede consultar este artículo policial/literario: "English Grad Student Plays Detective in Unabomber Case". En <http://magazine.byu.edu/?act=view&a=296>.
4. El ensayo de Strauss fue traducido en el primer número de la revista *Sitio* en diciembre de 1981, entonces gozó de un éxito inesperado entre intelectuales argentinos de izquierda a fines de la dictadura. Por esa cita lo mencioné en un ensayo de 1987 sobre Piglia y Guzmán en *Ficción y política*, la colección de ensayos organizada por Beatriz Sarlo. Es raro pensar tantos años después, que Strauss estaba pasando a ser un oráculo para el pensamiento neoconservador norteamericano en el mismo momento en que lo leían intelectuales argentinos de izquierda como alguien que les daba herramientas para hablar de su "cultura de catacumbas", como la denominó Santiago Kovadloff en un conocido ensayo de 1982.
5. Los 232 párrafos del manifiesto se pueden encontrar en este sitio: <http://cyber.eserver.org/unabom.txt>.
6. El seudónimo de Kaczynski, FC, parece significar "Freedom Club". Véase Chase (2003) pp. 61-63. Es interesante notar que ese seudónimo se relaciona al grupo secreto en *The Secret Agent* de Conrad.
7. A la vez, Piglia toma muchas libertadas en sus descripciones del manifiesto de Kaczynski. Dice, por ejemplo, que se cita en el manifiesto a Lewis Mumford (p.161) pero no es así: me parece muy probable que Kaczynski haya leído a Mumford, importante crítico de ciertos procesos de la modernidad, pero su nombre no aparece explícitamente en el manifiesto.
8. Sobre esto, ver los libros de Sorensen y Franco y este interesante artículo de Katie Stafford: https://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper13Stafford.pdf.

BIBLIOGRAFÍA

- CHASE, Alston. *Harvard and the Unabomber: The Education of an American Terrorist*, Nueva York, W. W. Norton, 2003.
- JONES, Katie. "Globalization, Social Action and Latin American Literary Identity: Literatura en la revolución y revolución en la literatura, in 1970 and Today". En https://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper13Stafford.pdf
- KACZYNSKI, Ted, *Unabomber Manifesto*, 1995. En <http://cyber.eserver.org/unabom.txt>.
- KINGWELL, Mark. *Dreams of a Millenium: Report from a Culture on the Brink*, Boston, Faber and Faber, 1996.
- KOVADLOFF, Santiago, *Una cultura de catacumbas y otros ensayos*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1982.
- PIGLIA, Ricardo, *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- , *El camino de Ida*. Barcelona, Anagrama, 2013.
- , *Teoría del complot*, Buenos Aires, Mate, 2007.
- SOBEL, Dava, *Longitude: The True Story of a Lone Genius who Solved the Greatest Scientific Problem of his Time*, Londres, Walker, 1995.
- SORENSEN, Diana, *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*, Stanford, Stanford UP, 2007.

Octubre - Diciembre 2015

LA INCESANTE PUBLICISTICA

FOLLETOS DEL PRIMER PERONISMO

(1945-1955)



El último lector

Por Luis Gusmán

No nos es posible, desde estas latitudes, recordar escenas de lectura que se correspondan con las imágenes legadas de la antigüedad ilustrada. Leer es un acto de creación en la medida en que los textos siempre precisan de una imaginación lectora que los relance en sus múltiples posibilidades. Y así suele suceder cuando pensamos en esos hitos en los que alguien, un escritor o un insurgente armado en las selvas sudamericanas, desvía los textos de sus significados más evidentes. Descifrar un texto es, en definitiva, no solo encontrar sus argumentos implícitos sino todas las posibilidades virtuales que una escritura arroja al tiempo.

Estos son los temas que Ricardo Piglia pensó en *El último lector*. Un libro que traza una genealogía de la cultura a través de una sugestiva historia de la lectura en la que los autores revisitados son la materia de un ejercicio conjetural. Tanto por las condiciones contingentes en la que una obra es solicitada –los extravíos y el azar dominan estos encuentros–, como por el hecho de que leer, en cierto modo, es reescribir un texto confrontado por una sensibilidad que lo hace suyo. Luis Gusmán recorre los nombres y derroteros en los que ha pensado Piglia, sospechando que en Argentina, aun cuando la literatura se camufle con oropeles y erudiciones, la trama deshilachada de todo acontecer es el espacio y el tiempo en que emerge el lector ausente.

¿Qué es un lector?, se pregunta Piglia. Su primera respuesta, aunque figure en el epílogo, es que el lector es una “figura múltiple y metafórica”. Eso sí, absolutamente singular, ya sea en la noche profunda kafkiana cuando este se vuelve místico, o en la luminosidad cegadora de la llanura pampeana si uno se imagina al coronel Baigorria leyendo *Facundo*, que uno se imagina leyendo *El último lector*.

Sin duda, Piglia ubica como primer lector a Borges. Lo ubica no como ícono sino en el registro borgeano de *Kafka y sus precursores*: el sentido retroactivo de la lectura. Es decir, un precursor atemporal.

Piglia sitúa no solo la temporalidad de la lectura sino que le interesa la espacialización del tiempo de la lectura. Por eso dice que en Borges la lectura es un arte de la distancia y de la escala. Pero no tan solo, ya que refiriéndose a ese tópico en Kafka, lo titula *Los catalejos débiles*: “Ese es el modo de ser de la experiencia, para Kafka. Solo es visible lo que es imposible. Todo catalejo es débil”. Pero no inútil, si se siguen los rastros de las huellas de la prolijidad de lo real. Piglia, sin duda, lo advierte rápidamente.

Si se sigue la metáfora de los catalejos habría que recordar a Marlow cuando llega al corazón de las tinieblas y ve por primera vez a Kurt. Lo ve a través de unos catalejos. Entonces Marlow, tal vez para alejarse del horror, hace un pequeño truco, los invierte y la figura de Kurt se aleja. Freud, en *La interpretación de los sueños*, utiliza la misma metáfora para hablar de la espacialización del tiempo.

La figura del catalejo es importante porque es un instrumento usado por el viajero, el marino, el descubridor y también el pirata. Joseph Banks, el

botánico expedicionario que junto con James Cook descubre Tahití, anota en su diario que a un oficial de la tripulación le habían desaparecido unos binoculares de los que se usan para el teatro: “No se explica para que había bajado a tierra con unos binoculares de teatro”. Sin embargo, Piglia diría, ¿era Tahití o una isla donde se representaba que era Tahití? Figuras literarias del catalejo que, de una manera u otra, reaparecen en este recorrido.

Piglia lector del diario de Kafka enfoca su catalejo, a la manera de Marlow lo invierte, se aleja y puede leer la escritura de Kafka leyendo Robinson Crusoe: “Si por terquedad o humildad o por miedo o por ignorancia o por nostalgia no hubiera abandonado nunca Robinson el punto más alto, o mejor dicho, el más visible de su isla, pronto habría perecido, pero como, sin prestar atención a los barcos y a sus débiles catalejos, empezó a investigar toda su isla y a deleitarse con ella, se conservó vivo y a la postre —con una lógica que de todos modos no le es necesaria el entendimiento— fue encontrado”.

Kafka con Robinson y sus catalejos débiles. Podemos agregar, Conrad y Freud invierten el catalejo, Libertella lee la letra con lupa y, en *La flexión Literal*, el general Quiroga deviene crítico literario. La referencia a los largavistas recibidos por Quiroga de la mano temblorosas de los franceses. Quiroga se dirigió inmediatamente a una ventana para probarlos. El ojo apoyado en el visor le hizo comprender que más allá de la realidad visible había otra: el *pathos* de la distancia.

Piglia inicia su lectura a partir de pedazos de papeles rotos, a pesar de referirse a los grandes autores de la literatura: Cervantes, Joyce, Borges,

Kafka, y eso indica no solo el instrumento que va a usar, sino cómo lo va utilizar. El Quijote lector de un pedazo de papel, Finnegans lector de un pedazo de diario, Cervantes leyendo el *Quijote de Avellaneda*. El fantasma de Pierre Menard nos ronda como rondarán los lectores fantasmas en libro de Piglia. Incluso los puede llamar lectores imaginarios, pero la pregunta, como diría Piglia, es física: ¿qué cuerpo tiene un lector? Afantasmado podríamos decir, leyendo el libro. Por eso agregaríamos al lector kafkiano a la luz de la lámpara, el lector de Bachelard: a la luz de la vela. Fantasma de la obra, propone Libertella y el libro de Piglia está plagado de ellos, o de uno que los representa a todos: Hamlet. Al carácter de héroe moderno que distintos autores le han concedido a Hamlet, Piglia le agrega un matiz que excede la novedad y nos invita como lectores a detenernos: “... Hamlet *porque* es un lector, es un héroe de la conciencia moderna. La interioridad está en juego”.

Pero en estos “Papeles rotos”, recién venidos diría Piglia lector macedoniano, el primer lector es Borges. La cita está en la primera página donde figura como título la pregunta que nos convoca todo el libro: ¿Qué es un lector?: “Hay una foto donde se ve a Borges que intenta descifrar las letras de un libro que tiene pegado a la cara. Está en una de las galerías altas de la Biblioteca Nacional de la calle México, en cuclillas. La mirada contra la página abierta”.

Aquí aparece la primera figura del lector: contra la página y no a favor. Es la imagen del último lector: “Yo soy ahora un lector de páginas que mis ojos no ven”. Esta es la escena de lectura del lector último. Porque

lo que propone el libro es que no se trata del último lector —si uno sigue las pistas de la prolijidad de lo real que sugiere Piglia— sino del lector último, porque la lectura es una invención que se inventa cada vez.

Cité a Libertella quien habla del movimiento del cangrejo y de la espacialización estrellada de nuestra historia narrativa, esa “superficie donde crecen estrelladas tantas marcas, sin privilegios, aplastadas en su cielo y conviviendo en espera de otro y otro lector”. Otro lector que me llevó a la figura de un lector otro.

Hay una serie de coincidencias que permiten poner en serie “el último lector” con el mito que Libertella propone para la literatura argentina. Los dos hablan de la escritura como laboratorio. Para Libertella “el laboratorio oscuro” sería una especie de taller, un salón de la picaresca, donde la literatura oral, flotante, circularía de boca en boca de cada escritor y cada escritor en su condición de náufrago podría acudir a su vecino. Náufrago no es fracasado, sino una manera de socializar un vicio solitario: la escritura.

No se trata de tráfico de influencias (los dos escritores estarían encantado de ello, basta leer cualquiera de sus libros para entenderlo) ni de anticipación; es que leen en el mismo registro, en el sentido que se advierte que son dos escritores los que leen.

Pero si para Libertella el barco venía de México a Buenos Aires cargado de libros, para Piglia en la lectura colonialista de Robinson, invierte el sentido del viaje. Los escritores, en tanto argentinos, no escapan a los viajes de Viñas. Piglia, hablando de la biblia dice: “Las Sagradas Escrituras” (es el título del libro de Libertella). En ese texto sitúa a Robinson al revés de Hamlet y del

Quijote que enferman por la lectura, al contrario Robinson se salva por ella. El viaje es invertido al de Libertella porque *el último barco* (la bastardilla es mía), dice Piglia, “que naufraga en la novela” (Robinson Crusoe), viene de Buenos Aires y no trae libros sino “que se trata del tráfico de carne salada a los mercados de esclavos. Y lo que Robinson encuentra en ese barco encallado es alcohol y armas”. Tanto, Libertella como Piglia hablan de barcos encallados. Refiriéndose a Robinson, Piglia dice “estamos en 1632”, refiriéndose a la Biblioteca Palafoxiana, Libertella sitúa el mito en 1646.

Libertella construye la figura del primer lector. En su epigrama: “Silencio/ hombre ciego/ dibujando letras” encontramos lo que es un lector, alguien que descifra a ciegas. En Libertella también está la Biblioteca Palafoxiana. Está México. Está el hombre ciego que lee. No se trata de originalidades en juego, ni de falsas primicias, la literatura no tiene tantas. Es que Libertella, Piglia, después de Viñas de Borges, son lectores de la literatura argentina. Por supuesto, hubo otros. Hay otros.

Respecto a lo que es un lector, Oscar Steimberg cuenta una anécdota con Masotta. Parece que Masotta se encuentra con la edición en italiano de *Obra abierta* de Umberto Eco, le propone a Oscar que lo lea y este le declara que no sabe italiano. A lo cual, Masotta le responde: “Te pedí que lo leyeras, no que supieras italiano”.

Del primer lector de Libertella, lector de libros venidos en los barcos, de aquellas lecturas al saqueo y amotinadas, se agrega el último lector inventado por Piglia.

Piglia sigue tras “Los rastros de Tlön”. Sigue el epígrafe de la frase borgeana

que figura en *Respiración artificial*. Piglia nunca dejó de ir tras los rastros de la prolijidad de lo real. Es su brújula. Es que a partir de que en “el escritor argentino y la tradición”, Borges habla de cómo escribió “La muerte y la brújula” para inventar la extraterritorialidad, el escritor argentino dispone de esa brújula.

Es cierto, está la biblioteca borgeana, la Biblioteca Palafoxiana, pero Piglia desplaza (el desplazamiento es uno de los procedimientos preferidos de su lectura, pero no solo desplaza sino que se desplaza a medida que va ocupando el texto que lee) la escena de la lectura y el acto de leer al desierto.

La escena de la lectura, en los tiempos modernos, oscila desde Kafka hasta Proust. Pero no solo eso, sino también a la posesión de los libros. Es lo que cuenta el libro en la historia del coronel Baigorria, que se va a vivir con los indios, quienes después de un malón le traen un ejemplar de *Facundo*. “Estamos en 1850”, dice Piglia. El viajero y el libro y el libro que viaja con el viajero, la biblioteca circulante, el tráfico de influencias. Nuevamente, como en Libertella, la figura del saqueo. ¿Es que habría otra figura posible para estas tierras? Piglia cita a Baigorria, que escribe su diario en tercera persona: “Tenía un ejemplar con faltas de hojas del *Facundo* de Sarmiento, que era su lectura favorita y lo apasionaba... Este libro se lo había regalado un capitanejo que saqueó una galera en la villa de Achiras...”.

Y aquí Piglia sitúa, a la manera de una epifanía, los hallazgos que suele producir un escritor: el tráfico y el recorrido azaroso de un libro:

Desde luego habría que preguntarse por ese ejemplar del Facundo,

un libro publicado en Chile tres años antes, en qué manos anduvo, dónde perdió las páginas que le faltan, quién lo llevaba en ese carruaje (¿una galera similar en la que Facundo viajaba al muere? Facundo?— digo yo) en plena época de Rosas, y también qué significaba ese libro para los ranqueles, que decidieron levantarlo entre los restos de la matanza y llevárselo a Baigorria.

Es que en la valija de Frankenstein entran los libros saqueados con hojas que le faltan, los libros perdidos. Piglia se pregunta ¿qué libro es aquel al cual le faltan hojas? ¿La lectura salteada de Macedonio? ¿La lectura interrumpida por el vuelo de una mosca en Gombrowicz? Solo que no hay galera ni valija que contenga la lengua que siempre huye, aun cuando el diccionario la quiera capturar quieta. Es lo

que a Joyce le hace escribir el *Finnegans Wake*: “la gramática estereotipada y la trama continuada no transmiten más”. Siguiendo el registro del saqueo y de la invención, agrego en la valija de Frankenstein ese ejemplar de *Facundo* que Piglia encontró leyendo las pertenencias de Baigorria.

Kafka percibe los catalejos débiles de Robinson, Conrad los invierte, también escribiendo en otro idioma, pero para nosotros, que la literatura llegaba en los barcos, no hay algo que se percibe en “El escritor argentino y la tradición”, invertir la territorialidad y la toponimia: “Pienso allí en el paseo Colón y lo llamó Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy...”.

Borges con su extraterritorialidad, Viñas con sus viajes de ida y vuelta, Piglia y Libertella con sus lectores de libros saqueados, perdidos, robados,



heredados, salvados del naufragio, con hojas que faltan, (prestados, como señala Piglia en el caso de Hudson) le agregaría los libros mal compaginados, son tropismos que sitúan una serie de lectores que se encuentran con su destino sudamericano.

Pero Piglia, es lo que sospecho como su lector, propone otra figura del lector. Es cierto, Borges está en el comienzo pero tratándose de Piglia, está también Arlt y Erdosain: la figura del inventor. Y si hay un inventor, hay un laboratorio. En este libro está en la calle Bacacay. Las alusiones a los laboratorios están en el libro: “El *Finnegans Wake* es un laboratorio que somete la lectura a su prueba más extrema”.

Hay algo del escritor como inventor que insiste en el libro. Lo leemos cuando se detiene en la escena de lectura de Kafka del poema chino, en la criada Felice, en la interrupción kafkiana que en su *Diario* confiesa escribiendo que no puede escribir: “El laboratorio Kafka. El chino y la mujer. La interrupción. La lámpara. El lecho. Mantener el trabajo nocturno”. Sí, un día habría que escribir sobre aquellos escritores que escribían en la cama: Proust, Onetti.

Pero Russel dice que en realidad se trata de un plano que se destaca entre los dibujos y las máquinas. El laboratorio de la calle Bacacay donde la ciudad es una réplica que se produce en el acto de leer. Una ciudad ausente que se vuelve presente cada vez que se produce el acto de leer. Si para Pound, el acto de leer era una réplica, aquí, el acto de leer produce la réplica en una escala tan reducida: próxima y múltiple.

La ciudad que ha construido Russel no es una maqueta, no es un mapa sino una máquina sinóptica: toda la ciudad está ahí concentrada en sí misma, reducida a su esencia.

A la manera de Morel, Piglia inventa otra máquina, solo que con otra usina de la imagen; en este caso podemos llamarla por el acto de leer. Recordemos que Morel cuando todavía no entró en la máquina o en su primera entrada, va a la casa y se extraña de que en la biblioteca no haya libros. Lo cual es contradictorio con que Faustine, la mujer de la que enamora, siempre está leyendo un libro del cual nunca sabemos ni el contenido ni su título; y gracias a Piglia, agregamos como Hamlet. Posiblemente un libro insignificante.

En su alusión kafkiana a Robinson Crusoe —la divina providencia lo ha proveído a Robinson de libros, podemos decir que dios le provee la biblia— Piglia capta de manera singular esa escena. Como capta que Hamlet está leyendo un libro del cual nunca nos enteramos ni el título ni el contenido. Hamlet, le responde a Horacio: “Palabras, palabras, palabras”; yo diría libros insignificantes.

Russel, el lector inventor, inventa la ciudad. Pero el inventor, a semejanza de Robinson, siempre está solo. La circulación de la moneda es borgeana pero antes está en Mallarmé, la moneda manoseada de la lengua. Pero tratándose de Piglia, también está la moneda falsa, como en Proust y sus relatos falsos en literatura se suele avanzar enmascarado.

En *El último lector* la lectura es inactual, siempre está en el límite. Pero volvamos al comienzo, a ese hombre llamado Russell, de oficio fotógrafo y cuya filiación rioplatense Piglia la ubica en relación a Onetti y Felisberto Hernández. Piglia inventor-lector comienza a aplicar su catalejo. Es decir, su escala, para ver en la ciudad visible la ciudad invisible construida por Russel: “Cree que la ciudad real depende de su réplica

y por eso está loco”. La ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es un espejismo, ha alterado la representación. Comienza a circular la moneda borgeana, también la artliana, la de la rosa de cobre. Piglia inventa su ciudad. La de sus escritores preferidos: Borges, Arlt, Gombrowicz, Kafka (la calle Bacacay), F. Hernández, Onetti, Joyce. Russell está tan loco como Joyce, que declaraba: “Me fui de Dublín para poder escribir sobre ella”. ¿Cuál era la ciudad real y cuál la del espejismo? Nuevamente la metáfora del alejamiento, que habría que comparar y diferenciar del distanciamiento brechtiano.

Piglia va a pasar por el lector héroe borgeano y el lector loco o distraído de Hamlet; su lector es el lector inventor, y el laboratorio no es la biblioteca sino que es solitario y hasta puede leer en el desierto. Como cuando Mansilla, solitario, lee el *Contrato social* de Rousseau al pie de un árbol. Ese libro, ¿viajó en la bodega del barco de Libertella?

Piglia citando a Lévi-Strauss, utiliza la escala del etnógrafo: “El arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo”.

El arte trabaja a escala reducida. La escritura miniaturizada de Kafka en sus aforismos. En Borges reconoce una figura épica, incluso trágica, también anacrónica y falsificadora, Pierre Menard. Borges lee con lupa, Joyce también. Piglia recuerda tres fotos: Borges, Joyce, Guevara. Otra vez lector de diarios, recorta en Guevara la figura del último lector: el hombre de acción. Piglia se detiene en el microcosmos. Citando a Joyce: “...también sabía ver mundos múltiples en el mapa mínimo del lenguaje”. ¿En la lectura microscópica utiliza el microscopio? En Piglia, como en Proust, el acto de leer es

físico: la lámpara, el canapé, la luz que entra por la ventana.

En el libro esboza que una historia de la luz supone una historia de la escena de la lectura. L. Carroll es quien aprieta la perilla: “basta que haya una palabra para iluminar la oscuridad”. Pasamos de la vacilante luz de la vela, a la lámpara kafkiana, a la linterna de la Karenina que extrae de su bolsito rojo, ese que la detiene un instante antes de la muerte y del que Nabokov se ha ocupado como si el pequeño incidente femenino podría haberle salvado la vida.

El hallazgo de situar el bovarismo y la lectura femenina que enloquece a las mujeres al revés del Quijote que lo salvaba de la locura (la Bovary, la Karenina) esos libros que Viñas también leyó en el tocador de Amalia. Digo Piglia a través de Russell (los dos se detienen en las fotos) se acerca para alejarse, también invierte el catalejo: “siempre está lejos la ciudad y esa sensación de lejanía de tan cerca es inolvidable”.

Piglia se ocupa del lector detective (en *Nombre Falso* podría haber cierto desciframiento cercano a esta figura, pero aquí se diferencia de S. Holmes), se detiene en la observación de la miniatura, pero siguiendo la tradición borgeana; interpone una extraterritorialidad, en su laboratorio utiliza su propio catalejo.

Libertella, en *El fantasma de la obra*, hablando de la finitud de las Obras Completas, sigue la indicación de Macedonio de la lectura de trabajo “leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada”: ver hacer. Y Libertella, quien le da al hijo de Frankenstein el derecho a tener un alma (porque el hijo de Frankenstein ¿es un resucitado, un cadáver, un fantasma?): “Como si la posibilidad

de escribir un libro nuevo solo se produjera en ese momento de terror cuando se resucita el cadáver de lector que cada uno es”.

Resucitador, respiración artificial, la valija de Frankenstein. Hablando de *El fantasma de la obra*, Libertella, que partió de aquella Biblioteca Palafoxiana latinizada, concluye que entre nosotros los escritores “un poco en la huella de su propia biblioteca” están construyendo: “El libro de los libros, que sería como una antología armada sobre pedazos, trozos, sonidos, trinos de varias páginas, dilectas de este siglo”. La valija de Frankenstein. Quizás no haya otra literatura como la

argentina tan hecha de pedazos y con una trama tan deshilachada. Trama que también está en Borges, camuflada en la cita culta, pero compadrita como en *Las versiones de Homero*. Como en el caso de O. Steimberg no se trataba de saber italiano, tampoco griego.

La ciudad está ausente hasta que viene un lector que con la lectura la hace visible. Pero su geografía y su duración solo es posible en las coordenadas que el último lector le otorga, luego desaparece. Hasta que llega otro último lector y hace visible otra ciudad. Último no es apocalíptico, último es la escena singular del lector que, parafraseando a Mallarmé, cada vez que lee, la produce.



El Museo del libro y de la lengua, nueva institución al interior de otra tan antigua como la historia del país independiente —la Biblioteca Nacional—, difunde a través de estos libros un conjunto de saberes, debates e investigaciones sobre las lenguas que se hablan en el territorio nacional, y sobre los distintos aspectos de su producción libresca. No se trata de situar discursos ya transcurridos para dejarlos sumidos en sus condiciones de época y en los datos circunstanciales que los explicaron. Más bien se trata de buscar en ellos hilos de una voluntariosa trama, la del idioma siempre futuro y de la cultura felizmente inconclusa de una nación.

Ricardo Piglia: la ciudad presente y ausente

Por Germán García

Pensar la ciudad exige una tarea imaginativa que excede la suficiencia analítica de las fatigadas retóricas que sentencian diagnósticos y proposiciones programáticas. Pues esta propensión requiere, como actividad que se sumerge en los pliegues más recónditos en los que se trama nuestra existencia, de un ejercicio sutil: descomponer las palabras, ponderar los hechos anómalos y trazar nuevas relaciones para abrir otras posibilidades interpretativas. El pensamiento solicita a la ficción un esfuerzo por descifrar los signos equívocos de una vida desvelada por acontecimientos y automatismos persistentes.

Buenos Aires y Montevideo son los escenarios sobre los que trabaja Piglia en sus novelas *Plata quemada* y *La ciudad ausente*. Dos historias que extraen su potencia narrativa del delirio y la crueldad presentes como sustratos del que emerge la ciudad. El dinero, el lenguaje y la violencia son las claves que permiten reflexionar sobre los modos de vida y las guerras larvadas que se libran en los suburbios de la realidad, donde personajes desbordados y lenguas insurrectas que no aceptan la adecuación con aquello que designan, componen un mundo que se escabulle de las prescripciones y jerarquías. Los textos de Ricardo Piglia son el territorio en el que Germán García vuelve a experimentar la compleja y sugerente relación entre psicoanálisis y literatura, invitando a un recorrido que alerta sobre la futilidad de cualquier simplificación.

Las notas siguientes proponen una lectura de *Plata quemada* y *La ciudad ausente* como la “extensión” y la “intensión”, en el sentido lógico, de un momento histórico de la ciudad de Buenos Aires.

La extensión configurada por el mundo de los hombres y la intención como el núcleo compacto de la locura (Dorda, el gaucho rubio), y la irónica presencia ausente de las mujeres (Dorda mata a una de ellas, “una mujer extranjera a la que llama la cautiva”).

Plata quemada (1997), mediante un epílogo sin firma, aclara: “Esta novela cuenta una historia real. Se trata de un caso menor y ya olvidado de la crónica policial que adquirió sin embargo para mí, a medida que investigaba, la luz y el *pathos* de una leyenda” (p. 245). El narrador de este epílogo es Renzi, el joven periodista que intenta encontrar la dimensión trágica de los acontecimientos: “He tratado de tener presente en todo el libro el registro estilístico y ‘el gesto metafórico’ (como lo llamaba Brecht), de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal”.

Los hechos ocurrieron en Buenos Aires y Montevideo entre el 27 de septiembre y el 6 de noviembre de 1965. Han pasado, hasta el momento en que se firma este epílogo, más de treinta años. El epílogo nombra los diarios consultados, diarios de la época publicados en Buenos Aires y en Montevideo. Se habla también de la consulta de legajos judiciales y de la consulta de otras fuentes. Pero se aclara: “El conjunto del material documental ha sido usado según las exigencias de la trama...” (p. 246). Es decir, existen inferencias exigidas por la trama. Por eso el epílogo advierte: “He respetado la continuidad de la acción y (en lo posible) el lenguaje de los protagonistas y los testigos de la

historia. No siempre los diálogos o las opiniones transcritas se corresponden con exactitud al lugar donde se enuncian...” (p. 245).

Se trata de lo posible, como en Aristóteles, no de la exactitud: “...he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes” (p. 245). Como lo demostró Jacques Lacan, la verdad no es la exactitud, la verdad es una dimensión que supone un sujeto que no siempre puedo inferir de la exactitud de los hechos. Por eso se trata de “reconstruir” con materiales “verdaderos”, de realizar un *bricolage* (para usar el término de Lévi-Strauss) que muestre la lógica sensible, el *pathos* de una leyenda, referido a la “violencia ilegal”.

¿Cómo explicar la pretensión de punir a *Plata quemada* por el uso de nombres propios, cuando esos nombres se hicieron públicos por los hechos que protagonizaron?

El señor Poubelle, prefecto de policía de París, impuso el uso de recipientes higiénicos en la ciudad. Esos recipientes se llaman ahora *poubelle*, lo que demuestra la gratitud de los habitantes de París. Pero *poubelle* es también la basura que contienen los recipientes. Es decir, que el señor Poubelle se ha convertido en el nombre común de la basura, por haber realizado la acción meritoria de regular la higiene de la ciudad.

¿El nombre propio, cuando realiza una acción que lo convierte en nombre común, no se demuestra como siendo impropio? Leemos en *Plata quemada*: “En Devoto había conocido a un cana que se llamaba Verdugo, eso es peor. Llamarse Verdugo, llamarse Esclavo, había uno que llamaba Battilana, con esos apellidos mejor llamarse Malito” (p. 145).

“Se trata de un caso menor”, dice el epílogo. No se trata del Mal, tan solo de Malito, decimos. ¿No intenta el narrador Renzi elevar una “sórdida leyenda policial”, no intenta darle la dimensión de la tragedia?

“Hybris’, buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El Mundo*: ‘la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina’. Decidió preguntar si podía ponerle este título a la crónica y empezó a escribir” (p. 91). El chico de *El Mundo* es Emilio Renzi, que aparece en otros libros de Ricardo Piglia. Su versión de los hechos, como veremos, choca con las versiones de múltiples narradores: “De todos modos el destino había empezado a armar su trama, a tejer su intriga, a anudar en un punto (y esto lo escribió el chico que hacía policiales en *El Mundo*) los hilos sueltos de aquello que los antiguos griegos han llamado el *muthos*” (p. 106).

Cuando el comisario Silva dice “Son enfermos mentales”, Renzi le replica: “—Matar enfermos mentales no está bien visto por el periodismo. —Ironizó el cronista. —Hay que llevarlos al manicomio, no ejecutarlos... Silva miró a Renzi con expresión cansada; otra vez ese pendejo irrespetuoso, de anteojitos y pelo enrulado, con cara de ganso, ajeno al ambiente real y al peligro de la situación, que parecía un paracaidista, el abogado de oficio o el hermano más chico de un convicto que se queja por el trato que los criminales sufren en las comisarías” (p. 197).

Renzi entiende que el lenguaje de Silva, como el de los delincuentes, tiene una potencia real que sobrepasa sus elucubraciones:

Hablaban así, eran más sucios y más despiadados para hablar que esos

canas curtidos en inventar insultos que rebajaban a los presos hasta convertirlos en muñecos sin forma. Tipos pesados, de la pesada pesada, que se quebraban en la parrilla, que se entregaban al final, después de oír a Silva insultarlos y darles máquina durante horas para hacerlos hablar. Los restos muertos de las palabras que las mujeres y los hombres usan en el dormitorio y en los negocios y en los baños, porque la policía y los malandras (pensaba Renzi) son los únicos que saben hacer de las palabras objetos vivos, agujas que se entierran en la carne y te destruyen el alma como un huevo que se parte en el filo de la sartén (p. 186).

Los nombres propios de los personajes, vueltos improprios en el espacio social de la delincuencia, están sujetos a un cruce de lenguajes que les dará un nuevo sentido: ¿Esos nombres designan el cúmulo de negatividades que propone el comisario Silva o los sujetos trágicos que supone Renzi? Depende del valor del acontecimiento que, como dice Alain Badiou, siempre está situado y es suplementario de una situación. El acontecimiento es una dimensión de la verdad de un discurso —no de la exactitud de unos hechos— que se opone al mal del simulacro, la traición y el desastre. ¿Malito es solo un malito, para eso fue nombrado, a eso lo reduce su apellido?

Renzi no acepta esta transformación del nombre propio en nombre común:

La esencia táctica de la banda de Malito, su brillo trágico (escribiría más tarde Renzi en su crónica de los hechos para la página policial del diario El Mundo) se alimenta con la certidumbre de que cada victoria

lograda en estas condiciones imposibles aumenta la capacidad de resistencia, los vuelve más veloces y más fuertes. Por eso siguió lo que siguió, la ceremonia trágica que cualquiera que haya estado ahí esa noche no olvidará jamás (p. 189).

El tema del nombre impropio, del nombre que el otro social sanciona, cambiará de sentido por esta ceremonia. Quemar la plata es refutar la significación del asalto al banco. Por este acto la versión de Renzi cobra un nuevo relieve contra las exclamaciones desconcertadas de quienes nunca habían dudado de que se trata de conseguir el máximo con el mínimo esfuerzo. Aparece, entonces, un filósofo uruguayo que recuerda la noción de *potlatch*: “...un gesto de puro gasto y de puro derroche que en otras sociedades ha sido considerado un sacrificio que se ofrece a los dioses porque solo lo más valioso merece ser sacrificado y no hay nada más valioso entre nosotros que el dinero, dijo el profesor Andrada y de inmediato fue citado por el juez” (p. 193).

A pesar de la ironía, la interpretación por el sacrificio se le aparece a Renzi cuando ve el cadáver de Dorda: “Un Cristo, anotó el chico de *El Mundo*, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos” (p. 240).

Plata quemada es, me parece, una doble sorpresa. Una sorpresa en relación con los anteriores libros de Piglia. Y una sorpresa dentro de nuestra literatura. Y cuando digo “nuestra” es para localizar una serie de resonancias que es posible que se pierdan para un lector de la misma lengua que habite otras referencias literarias.

La sorpresa fue amortiguada, para los comentaristas, por el revuelo

creado en torno al premio otorgado a *Plata quemada* por Editorial Planeta. Como en Macedonio Fernández, el tema del libro parecía continuar fuera del mismo. Porque la plata, en el libro, es la causa que ordena las subjetividades –tanto de quienes la custodian, como de quienes la roban– y que resulta ser inocente, según la opinión de algunos periodistas y del coro que comenta los pormenores del tiroteo final.

Al comienzo, ya en la página 31, el tesorero compara el depósito del banco con “una tumba bajo tierra, una cárcel llena de dinero”. Y un narrador, en la página siguiente, comenta que “varias veces había pensado que era posible robar el dinero que le entregaban todos los meses”. Ya en manos de la banda, la plata “...pesaba como si estuviera hecha de piedra (...) Bloques de cemento laminado, hojas finas, todos los billetes...” (p. 44). “Lo más divertido era que la plata estaba amontonada en una especie de bargueño con un espejo que la duplicaba, una parva de guita sobre un hule blanco repetida, como una ilusión, en el agua pura de un espejo” (p. 61).

El dinero disuelve unos lazos sociales, pero también establece otros. La banda cruza la frontera, escapa de un territorio donde son agentes del crimen, el parricidio, el incesto, etc. Un territorio donde quienes los persiguen, otros agentes sociales, están inmersos en la misma disolución de esos lazos sociales. Una comunidad cínica –el cinismo conoce el precio de todas las cosas, pero no conoce el valor de ninguna– donde la violencia se mueve en una ambigua ausencia de categorías. La pregunta de Brecht (“¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”) obtiene como respuesta la novela, la trama del relato sobre el equívoco de

los acontecimientos. En el epílogo vuelve el nombre de Brecht, para hablar del “gesto metafórico” de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal. También se habla en ese epílogo de un lenguaje que suena hostil, “como suele sonar el lenguaje cuando se lo usa para contar una derrota” (p. 250).

El narrador del epílogo, como dijimos, adopta la interpretación de Renzi y comenta –en relación al relato de una mujer que ha participado en los acontecimientos– “...yo la escuché como si me encontrara frente a una versión argentina de una tragedia griega. Los héroes deciden enfrentar lo imposible y resistir y eligen la muerte como destino” (p. 250).

Frente a la versión policial de Silva, la interpretación ideal de Renzi es matizada por el “coro” de otras voces y por el periodismo. También por un narrador que habla el lenguaje violento de la banda y de los policías y por la aparición del delincuente uruguayo que abandona a un herido: “Eran unos reventados, dijo Yamandú, eran unos tipos que vivían en una delirata total, querían llegar a Nueva York en auto por la Panamericana, asaltando bancos en el camino y robando farmacias para proveerse de drogas. Se daban manija con eso, estudiaban los mapas, los caminos secundarios, y calculaban cuánto tiempo iban a tardar en llegar a Norteamérica. Estaban pian-tados, deliraban por trabajar para la mafia portorriqueña de Nueva York, meterse en el barrio, en el *ghetto* latino y empezar de nuevo ahí, donde nadie los conoce” (p. 126).

Marcos Dorda, el gaucho rubio como se le llama, es narrado por sus voces (de las que es receptor), por algunos vagos recuerdos que al final adquieren

la precisión de una invocación a sus padres, por el Dr. Bunge –en estilo indirecto–, por el periodista que cuenta sus acciones, por Brignone, etc. Dorda forma un nudo con Brignone (en nada parecido a la clásica pareja de duplicaciones complementarias de la literatura), una diada donde no son uno y tampoco dos: “Porque el gaucho y el Nene, eran, para el Gaucho, uno solo. Hermanos mellizos, gemelos, los hermanos corsos, es decir (trataba de explicar Dorda) se entendían a ciegas, actuaban de memoria. Le parecía así, a él, que sentía lo mismo que el Nene Brignone. Dorda dejaba entonces que la rutina diaria la armara el Nene. La plata y las decisiones significaban poco para él. Su interés exclusivo eran las drogas, ‘su oscura mente patológica’ (decía el informe psiquiátrico del Dr. Bunge) pensaba rara vez en otra cosa que no fueran las drogas y las voces que escuchaba en secreto” (p. 69).

Dorda, que es sacado de la ratonera agonizando, sigue sus voces hasta el final, mientras los personajes que lo acompañaban –Mereles, Brignone– se mueven en una lógica elástica donde los acontecimientos no encuentran sus categorías sociales. En el capítulo tres se comienza con el asalto al Policlínico Bancario, se habla de José Luis Nell y Joe Baxter, del nacionalismo peronista. El comisario Silva dice que todos los crímenes tienen un signo político, pero después habla de que solo se trata de criminales y por último los califica de enfermos mentales.

Hernando Heguilein es un ex-integrante de la Alianza Libertadora Nacionalista y Malito es el hombre invisible, el cerebro mágico, “el jefe y había hecho los planes y había armado los contactos con los políticos y los canas que le habían pasado

los datos, los planos, los detalles...” (p. 14). Mereles era un hacendado de la provincia de Buenos Aires.

Aquí la precisión de las fechas adquiere valor: entre el 27 de septiembre y el 6 de noviembre de 1965. Es un momento en que la violencia política aparece enmascarada, camuflada de diversas maneras. Es el momento donde no existen categorías capaces de diferenciar las zonas de exclusión de las ideologías. Las luchas por establecer estas categorías es la lucha por un lenguaje en el cual se define la identidad de los actores.

La dimensión trágica de Dorda es que está excluido por la imposición de las voces de esta lucha por un lenguaje y una identidad: “Cosidas, las palabras, a su cuerpo, con hilo engrasado, un tatuaje llevaba adentro, con las palabras de su finada madre grabadas como en un árbol...” (p. 230).

Basta dejar hablar al personaje, para descubrir que la aparición sorpresiva de Dorda en nuestra literatura no ha sido aún registrada.

Dorda, el gaucho rubio, obedece una voz y mata a una mujer extranjera a la que llama la cautiva.

Brignone, el otro elemento de la diáda, cuenta su experiencia de la cárcel (p. 63 en adelante) en términos que recuerdan a los del hijo de Martín Fierro. Y no se trata de parodia, tampoco de cita, sino de un traslado radical; de una *aufhebung* de esa tradición literaria que Piglia conoce muy bien.

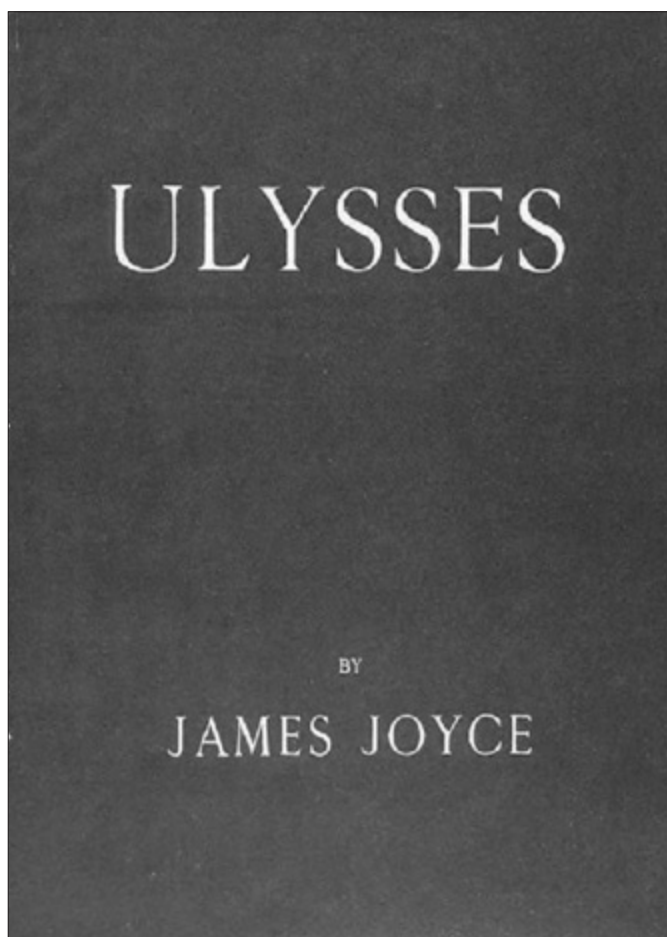
La disparidad social atraviesa la procedencia de cada uno. Malito es hijo de un médico (de quien hereda la costumbre de lavarse las manos con alcohol puro), ha hecho cuarto año de Ingeniería y tiene un Dios aparte: “Un halo de perfección que hacía que todos quisieran trabajar con él”

(p. 20). Hernando Haguilein “...era de otro palo, parecía un cana con el bigotito recortado y los ojos muertos, pero no era un cana, había sido una especie de cana, informante de la Alianza, digamos un político, fichó el Nene, un gil como todos los giles que se hacían matar por el Viejo, los más envenenados al final se empezaron a juntar con los comunes (según decían) para reventar armerías y asaltar bancos con el pretexto de juntar plata para la vuelta de Perón” (p. 61).

El Dr. Bunge le aconseja a Dorda que se case y tenga hijos: “Porque desde siempre, al Gaucho, que era un matrero, un retobao, un asesino, hombre de agallas y de temer en la provincia de Santa Fe, en los almacenes de la frontera, al Gaucho siempre le habían gustado los hombres, los peones, los arrieros viejos que cruzaban a la madrugada por el arroyo, al otro lado de María Juana. Lo llevaban bajo los puentes y lo sodomizaban (esa era la palabra que usaba el Dr. Bunge), lo sodomizaban y lo disolvían en una niebla de humillación y de placer, de la que salía a la vez avergonzado y libre. Siempre suelto, siempre furioso y sin poder decir lo que sentía, con esas voces que sonaban adentro, las mujeres que le daban consejos y le murmuraban porquerías, le daban órdenes contradictorias, lo maldecían, solo de mujeres las voces del cerebro de Dorda” (p. 224).

Dorda muestra las propiedades lógicas de sus estados mentales, la certeza de los mensajes que recibe, lo que lo diferencia de los otros que reciben mensajes sin saber de dónde vienen: “pero también las voces llegaban de otro lado que no puede detectar. Desde el pasado, pensó el radiotelegrafista” (p. 207).

Roque Pérez, el radiotelegrafista, escucha para la policía las voces relativas y confusas de sus semejantes, mientras que Dorda escucha las voces absolutas que surgen de ese agujero en su memoria que es su pasado.



La disparidad subjetiva de los integrantes de la banda es coordinada por el dinero que, al poder cambiar cualquier cosa por cualquier cosa, adquiere un valor diferente para cada uno: drogas, mujeres, negocios futuros en ciudades mitificadas por el cine y por diversos relatos.

Las mujeres forman una constelación difusa que va de la chica de

familia que se deja llevar, porque de alguna manera obedece a su madre, a Margarita, la uruguaya capaz de mantener un secreto en un mundo donde la piedad y el temor tienen que excluirse, pero donde la lealtad es un valor. Margarita, encontrada en la Plaza Zavala de Montevideo, despierta en Brignone la nostalgia de algo tan perdido que ni siquiera pertenece al recuerdo, algo que aparece como un vago anhelo: “siempre había querido tener una hermana, una mujer joven y hermosa, en la que pudiera confiar y a la que estuviera obligado a mantener lejos de su cuerpo” (p. 103).

Los personajes masculinos de *Plata quemada* se constituyen como hombres por lo que enfrentan, sin relación alguna con la alteridad de las mujeres, alteridad reducida a una equivalencia de placer comparable a la droga por las transmutaciones que logra el dinero.

El nombre es del otro. Nunca es propio. Es un nombre impropio, en tanto cada uno se llama como lo llamaron. Cambiar de vida, como se dice, es cambiar el valor del nombre. Algunas veces ocurre, entonces el sujeto ya no depende del valor que su padre dio a ese apellido, más bien será quién termina por nominar a los suyos. Como el prefecto Poubelle, pero también como James Joyce (cuyo padre interesa por eso, porque es su padre). La tragedia, según la versión Renzi, es que los nombres no salgan más de la crónica policial, que la “selva de voces” pierda la singularidad de cada uno, que las voces que constituyen la absoluta soledad de Dorda jamás sean escuchadas por ningún otro, que no se pueda atravesar el oráculo materno: “Mi madre siempre supo que yo estaba destinado a no ser

entendido y nadie me entendió nunca pero a veces he logrado que algunos me quisieran. Oh, padre dijo como un eco lejano, el caballo tobiano me va a sacar de aquí” (p. 243).

Plata quemada hizo posible que los nombres de la crónica policial, borrados por el silencio de la vergüenza y el desprecio, se conviertan en un signo de interrogación sobre acontecimientos que, a partir de una línea de bifurcación imperceptible, trazan vórtices que consumen vidas disueltas en “la banalidad del mal”, lo que significa la banalidad de cualquiera, cada vez singular.¹

La ciudad ausente me encandiló con la multiplicidad de resonancias y alusiones. Además, la evocación de la figura y el nombre de Macedonio Fernández me impidió entender su peso relativo en el conjunto de la novela.

Una lectura realizada diez años después, en una edición diferente, se desliza sobre una superficie cuya extraña belleza pasó desapercibida la primera vez. Junior es un hijo que, a su vez, tiene una hija que vive en Barcelona con su madre: “Su hija tenía cuatro años, y Junior la extrañaba tanto que soñaba con ella todas las noches. La quería más de lo que había podido imaginar y pensaba que su hija era una versión de sí mismo. Ella era lo que él había sido, pero viviendo como una mujer. Para escapar de esa imagen dio dos veces la vuelta a la República, moviéndose en tren, en autos alquilados, en ómnibus provinciales” (p. 9). La ausencia de la hija, y los sueños que produce esa ausencia, son la causa de los movimientos del relato que conducen a *El Mundo*, donde Emilio Renzi lo lleva a recorrer la redacción “para que conociera a los otros prisioneros”.

La palabra “prisioneros” altera la descripción de la redacción, introduce de manera alusiva otra dimensión en la que Junior, el recién llegado, parece moverse con soltura: “A los dos meses era el hombre de confianza del director y estaba a cargo de las investigaciones especiales. Cuando se quisieron acordar, él solo controlaba todas las noticias de la máquina” (p. 10). Incluso, Junior se anticipa a los hechos que publica, por eso “pensaron que trabajaba para la policía”. Junior y su padre parecen repetir una historia con mujeres e hijas ausentes, que serán sustituidas por *voces* (objetos imposibles de perder, dice Freud, cuando habla de la melancolía). El padre quería borrar los rastros de su vida “...y vivir como un lunático en un mundo desconocido, enganchado a las voces que le llegaban de su país. Esa pasión paterna explicaba, según Renzi, la velocidad con la que Junior había captado las primeras transmisiones defectuosas de la máquina de Macedonio” (p. 11). La máquina de Macedonio, por la consabida duplicidad del genitivo, es tanto una identidad como una posesión. Es lo que Macedonio Fernández llamó “dos psiquis en un cuerpo”, como la relación que mantiene Junior con su hija ausente. A partir de esto los relatos de mujeres ocupan la máquina, son una máquina: “Hablaban en clave, con el tono alusivo y un poco idiota que usan los que creen en la magia y en la predestinación. Todo quería decir otra cosa, la mujer vivía una especie de misticismo paranoico” (p. 13).

Esa mujer, como otras que aparecen en la novela, configuran un relato que atrapa a los hombres en la extrañeza adivinatoria del lenguaje: “De golpe se le ocurrió que la mujer estaba en un manicomio. Una loca

que lo llamaba desde Vieytes para contarle una historia rarísima sobre un gángster coreano que cuidaba el Museo” (p. 14).

Como ocurre en *Museo de la Novela de la Eterna*, la ciudad es sustituida por un espacio topológico, y se convierte en ausente en tanto su presencia es alegórica. “El lenguaje mata’, leyó Junior. ‘Viva Lucía Joyce’. Se miró a la cara en el espejo y le pareció que estaba atrapado en una telaraña...” (p. 21).

Las palabras, las voces que sustituyen la ciudad y que la transfiguran en un espacio alegórico, vienen de mujeres: “...Bailé en el Maipú, yo, bajaba toda desnuda llena de plumas. Miss Joyce. Que quiere decir alegría. Cantaba en inglés...” (p. 23).

“Canto XXXIV”

En la página 152 de *La ciudad ausente*, poco antes del final, encontraremos entre paréntesis un verso de Dante: “*Io non mori e non rimasi vivo*” (No morí y no permanecí vivo, según la versión de Nicolás González Ruiz). La lectura del Canto revela sorprendentes resonancias, que se expanden en la trama de la novela.

Por ejemplo, leemos en Dante: “...ver me pareció una máquina...”.

Sabemos que la máquina juega en la novela como un elemento *éxtimo*: en tanto que objeto es una parte de la narración, en tanto que metáfora es exterior; tan íntima y extraña como los relatos de esas mujeres que parecen estar constituidos por el “nudo blanco” del lenguaje mismo.

Además el verso “No morí y no permanecí vivo” que aparece en la novela es la respuesta en el Canto a la metamorfosis del “ángel más bello”

en una criatura espantosa que, entre otras monstruosidades, tenía “...dos grandes alas del tamaño que convenía a pájaro semejante”.

En la novela ese pájaro aparece en la página 109, pero transfigurado en un *pájaro mecánico*: las dos figuras del “Canto XXXIV” se convierten en una sola.

La historia del pájaro mecánico, su descripción y su función como metáfora ocupan tres páginas y concluyen en el apartado 2 del capítulo *Pájaros mecánicos*. El apartado 2, al comienzo, dice: “Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía. Había una fábrica, una isla, un físico alemán. Alusiones al museo y a la historia de la construcción. Como si la máquina se hubiera construido su propia historia” (p. 97).

A diferencia de la verdad policial que busca la adecuación entre la cosa y su designación, la máquina inventa los hechos y se inventa a través de ellos, pero además es la “panza de la araña” (como diría Jacques Lacan del Otro tachado) que no podría entrar en la consistencia de la trama; pero que tampoco podría separarse de ella. La trama es inconsistente, pero no por eso es completa, puesto que la máquina de Macedonio produce relatos de relatos en una infinitud suspendida.

Esa inconsistencia supone un *decalage* entre el lenguaje y la realidad: “-La policía -dijo- está completamente alejada de las fantasías, nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Solo estamos atentos a los hechos. Somos servidores de la verdad” (p. 96).

Poco después (p. 98) “Junior empezaba a entender. Al principio la máquina se equivoca. El error es el

primer principio. (...) El sentido futuro de lo que estaba pasando dependía de ese relato sobre el otro y el porvenir. Lo real estaba definido por lo posible (por el no ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible”.

Cuando Jacques Lacan define a lo real como imposible –en sentido lógico–, se refiere a que lo “percibimos” como contradicción, falla, tropiezo. Lo posible como real es el *encuentro*, algo que definiríamos en la dimensión del amor: la mirada de Beatrice, ya que estamos en Dante. Pero en esa posibilidad se encuentra la dimensión del objeto que Jacques Lacan llama *a*, y que solo da consistencia al discurso al excluirse del mismo.

Pero en *La ciudad ausente* más que de la mirada se trata de la *voz*, de las voces femeninas y sus relatos situados fuera del tiempo: “En principio se trataba de autómatas. El autómaton vence al tiempo, la peor de las plagas, el agua que gasta las piedras. Después descubrieron los nudos blancos, la materia viva donde se han grabado las palabras. En los huesos del lenguaje no muere, persiste a todas las transformaciones” (p. 116).

Volvemos al “Canto XXXIV”, que comienza así: “los estandartes del rey del infierno avanzan hacia nosotros. Mira hacia delante –dijo mi maestro–, si puedes distinguirlos”.

En esta frase se anuncia lo que será la aventura de Junior. *El infierno* narrado en *La ciudad ausente* (el narrador también tiene maestros, entre los que se encuentra James Joyce) está situado fuera y dentro de la ciudad, como se muestra a partir del capítulo llamado “La grabación”, que comienza con la evocación del primer anarquista argentino y de las luchas políticas, así

como de los crímenes y las crueldades más diversas: “esto es como el infierno del Dante, dice” (p. 35).

Las huellas de ese infierno, que son las de la historia, dibujan su topografía: “En el invierno, se veía, eso, en las praderas de Las Lomitas. Que se había quemado el pasto con la helada y se notaban todos los pozos, principalmente los que estaban con cal, se notaban uniformes, unos de una forma, otros a lo largo, se notaba mucha cantidad, le puedo decir. Un mapa de tumbas como vemos acá en estos mosaico, así, eso era el mapa, parecía un mapa, después de helada la tierra, negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno” (p. 38).

Así como la ciudad ausente es el reverso de la presencia del Museo, la ausencia de las mujeres retorna en los relatos de la máquina, cuyos desvaríos arrasan la verdad “policial” que intentaría reducir el sentido (*Sinn*) a la referencia (*Bedeutung*). Esta pasión policial, como sabemos, llegado el caso fabrica la referencia que le falta para fortalecer su evidencia.

Las Musas, Elena para Macedonio, Lucía para Joyce –y alguna otras que traman el relato– han superado los problemas de la “nena” con el lenguaje, al punto de conocer los secretos de los “nudos blancos”. Esos nudos blancos que constituyen el código del lenguaje y que al igual que el código genético, están grabados en los huesos para la eternidad.

La verdad policial se encuentra con algo que escapa a su lógica, sin poder cercar el sentido con la evidencia de ningún referente: “la inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica

microscópica, una máquina de defensa femenina, contra la experiencia y los experimentos y las mentiras del Estado” (p. 142).

La lógica masculina constituye al Estado, pero la máquina excede esa lógica con sus relatos muy diferentes, lejos de la violencia tanto policial como delictiva.

Con la palabra *lituraterre* inventada, al inicio de los años setenta, Jacques Lacan vuelve sobre “La instancia de la letra...” y, de paso, responde a las críticas de Jacques Derrida. En “La instancia...” había comparado el modo de escritura griego y el chino: “...es vuestra figura la que traza nuestro destino en la escama quemada de la tortuga, o vuestro relámpago el que hace surgir de una innumerable noche esta lenta mutación del ser...”.

Esta frase –según el comentario de Eric Laurent– hace referencia a la escritura china, que deriva de una práctica adivinatoria que consiste en poner el caparazón de la tortuga al fuego, y adivinar el destino, el mensaje de los dioses.

Leemos en *La ciudad ausente*: “A veces llegan cartas escritas en signos que ya no se comprenden. A veces un hombre y una mujer son amantes apasionados en una lengua, y en otra son hostiles y casi desconocidos. Grandes poetas dejan de serlo y se convierten en nada y en vida ven surgir otros clásicos (que también son olvidados). Todas las obras maestras duran lo que dura la lengua en la que fueron escritas. Solo el silencio persiste claro como el agua, siempre igual a sí mismo” (p. 121).

Son las mujeres las que están en conexión con la escritura adivinatoria que se lee en las tortugas: “...Grete Müller revelaba fotos que había sacado esa noche en el acuario. En el caparazón

de las tortugas se dibujaban los signos de un lenguaje perdido. Los nudos blancos habían sido, en el origen, marcas en los huesos” (p. 80).

El narrador es guiado en este lenguaje, en un cruce por las islas, con las referencias de Macedonio Fernández y de James Joyce.

Se podría leer el *Ulises* como una serie de discursos masculinos que organizan espacios sociales (la universidad, el prostíbulo, la taberna, la redacción, etcétera) que serán disueltos en el monólogo de Molly Bloom, desde ese espacio de adivinaciones que es la cama del sueño, del deseo y del placer. En cuanto a Macedonio Fernández, la femineidad es el silencio que impulsa la construcción de objetos verbales cuyos contornos emergen de la ausencia. Entre Macedonio Fernández y James Joyce pasa el río de una adivinación que siempre resulta fallida para los hombres, en tanto proviene del silencio de una mujer, o de los desvaríos del goce femenino.

Es aquí donde el silencio de Elena o la palabra atópica de Molly, se convierten en “la eterna ironía de la comunidad” (Hegel).

En la reflexión de Hegel la “ley humana” de la comunidad se organiza desde el gobierno viril, que atenta contra la felicidad familiar (donde se refugia la singularidad, y la femineidad). Pero la mujer, como Antígona, sobre quien Hegel habla un poco antes, tiene su modo de vengarse: “Esta femineidad –la eterna ironía de la comunidad– modifica a través de la intriga el fin universal del gobierno en un fin privado, transforma su actitud universal en la obra de tal individuo determinado e invierte la propiedad universal del Estado en una posesión y ornamento de la familia. La

femineidad ridiculiza así la grave sabiduría de la edad madura, que muerta para la singularidad –el placer y el goce, así como efectiva actividad– solo piensa y se preocupa por lo universal...” (p. 322).

Hegel, sin duda el que sabe poner palabras a la revuelta romántica, muestra aquí los fundamentos del *Sturm und Drang*: la singularidad femenina que se extiende a la juventud en su conjunto, frente a la gravedad universal de la sabiduría madura, definida como muerta para el placer, el goce y la actividad. Como diría Macedonio Fernández, esto sí que es “codear afuera a Kant”.

La ciudad ausente, en diversas figuras femeninas, pone en escena otro momento de esa dialéctica entre lo universal y lo singular, al introducir la singularidad en las *marcas* mismas del lenguaje, *marcas* sobre el caparazón de la tortuga, que la mujeres pueden descifrar. Estas Evas futuras descienden del silencio de Elena y del monólogo (nada del diálogo de

la comunidad de los hombres) que fluye de la soledad del deseo de Molly Bloom: “Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la 9 de Julio están abandonados, hay que salir, cruzar, encontrar a Grete Müller que mira las fotos ampliadas de las figuras grabadas en el caparazón de las tortugas, las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí”.

La ciudad ausente termina así. Y se puede empezar a leer otra vez: “Junior decía que le gustaba vivir en hoteles porque era hijo de ingleses”.

NOTAS

1. Luego de la pretensión de punir a la novela *Plata quemada* y a su autor, Ricardo Piglia, por el uso de nombres propios, aún cuando esos nombres se hicieron públicos por los hechos que protagonizaron, este comentario retomó en abril de 2001 desde el argumento mismo de la novela de Piglia, el valor de acontecimiento, para terminar sosteniendo que es una dimensión de la verdad de un discurso –no de la exactitud de unos hechos– que se opone al mal del simulacro, la traición y el desastre.

BIBLIOGRAFÍA

- PIGLIA, Ricardo, *Plata quemada*, Planeta, Buenos Aires, 1997.
 PIGLIA, Ricardo, *La ciudad ausente*, Seix Barral, tercera edición, Buenos Aires, 1997.
 HEGEL, *Fenomenología del espíritu* (traducción A. Llanos), Editorial Rescate, Buenos Aires, 1991.
 LACAN, Jacques, “Lituraterre”, en *Autre Ecrits*, Seuil, París, 2001.
 ALIGHIERI, Dante, *Obras Completas*, BAC, Madrid, 1994.

Ricardo Piglia: la experiencia literaria

Por Hernán Ronsino

De alguna manera puede pensarse la ensayística de Ricardo Piglia como la obsesiva y minuciosa obra de un cartógrafo de la lectura. Todo ensayo alumbra zonas y oscurece otras. Así trabaja la crítica cuando pone de relieve autores y establece sus propias genealogías. Y en Piglia, su escritura revela sus lecturas; los nombres en los que se reconoce no son simplemente el objeto de una panorámica sino que son las marcas de episodios que le produjeron alguna conmoción. Porque la lectura es un sistema de afectos de aquello que se lee con la propia búsqueda del lector.

Escrituras marginales y clásicas son el magma sobre el que trabaja Piglia, detectando las innovaciones que se producen en la lengua y registrando las singularidades que emanan de la zapa del crítico. El procedimiento del *desciframiento* nos permite descubrir potencias insospechadas para reunir los dilemas existenciales con la literatura. Una relación en la que ambas dimensiones precisan de un punto de vista original para no ceder ante la tentación de contentarse con los clichés que recortan sus posibilidades.

Escribir, para el autor de *Crítica y ficción*, ya no consiste en el ejercicio burocratizado de un oficio, ni en la confección de una estilística novedosa pero despojada de la densidad material de la vida y sus problemas. Escribir es, en suma, la experimentación de una incierta y arrasadora intensidad.

Yo estudiaba sociología en el viejo edificio de la calle Marcelo T. de Alvear. Eran los años noventa. Y la carrera funcionaba como una burbuja de otra época. Cuando uno ingresaba, el pasado se le venía encima: carteles anunciando la inminente revolución, proclamas con autores que ya no se leían. El afuera y el adentro estaban atravesados —o al menos ese era el efecto— por tiempos distintos. Mi lugar preferido, donde más cómodo me sentía, era en la biblioteca, en la planta baja. Todavía los libros no estaban digitalizados, por eso los ficheros públicos ordenaban las búsquedas. Me pasaba horas viendo las fichas, los libros de la sección literatura. Descubrí, al azar, sin un mapa orientador, muchas cosas ahí. Descubrí, por ejemplo, *Crítica y ficción*.

Crítica y ficción es un libro formativo. Construye un mapa de la literatura argentina en el que la tensión entre la política y la escritura están, constantemente, atravesadas. Sarmiento y la utopía; Macedonio como el autor del futuro; Borges y Arlt modificando el idioma de los argentinos; Gombrowicz, el escritor periférico. *Crítica y ficción* es un mapa que ha enseñado a leer a más de una generación y pone a Piglia como el gran lector, el que interpreta los núcleos centrales del siglo XX; es el que teje linajes y herencias, el que le da relieve a autores olvidados.

Hay un modelo de escritor que traza una diferencia fuerte entre la vida y la literatura. Hemingway —un autor admirado por Piglia— puede encarnar claramente ese modelo. La vida sería el lugar de plena experiencia en donde se explora el mundo; se lo vivencia. La literatura se volvería, así, el espacio en donde puede sobrevivir, como reserva, la experiencia de lo vivido. La escritura transmitiendo

la huella de lo vivido. Piglia, en cambio, marca una diferencia con esa idea y propone otro enfoque. La escritura es también, en sí misma, una experiencia, una experiencia tan intensa como la vida misma. En *Crítica y ficción* Piglia dice: “Se vive para escribir. La escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura que la vida”. La cristalización de esta idea, de esta posición en el mundo, es la publicación de los diarios de vida de Piglia escritos desde 1957 hasta 2015. Allí se plantea, como un desafío, el problema de la experiencia. Vida y escritura; vida y lectura no serían procesos opuestos sino que se imbrican, se retroalimentan, son pura huella. La pregunta, finalmente, que importa, la pregunta que se impone es la pregunta por la narración. ¿Cómo contar una vida, cómo narrar una experiencia?:

La experiencia, se había dado cuenta, es una multiplicación microscópica de pequeños acontecimientos que se repiten y se expanden, sin conexión, dispersos, en fuga. Su vida, había comprendido ahora, estaba dividida en secuencias lineales, series abiertas que se remontaban al pasado remoto: incidentes mínimos, estar solo en un cuarto de hotel, subir a un taxi, besar a una mujer, levantar la vista de la página y mirar por la ventana, ¿cuántas veces? Esos gestos formaban una red fluida, dibujaban un recorrido —y dibujó en una servilleta un mapa con círculos y cruces—, así sería el trayecto de mi vida, digamos, dijo. La insistencia de los temas, de los lugares, de las situaciones es lo que quiero —hablando figuradamente— interpretar. Como un pianista que improvisa sobre

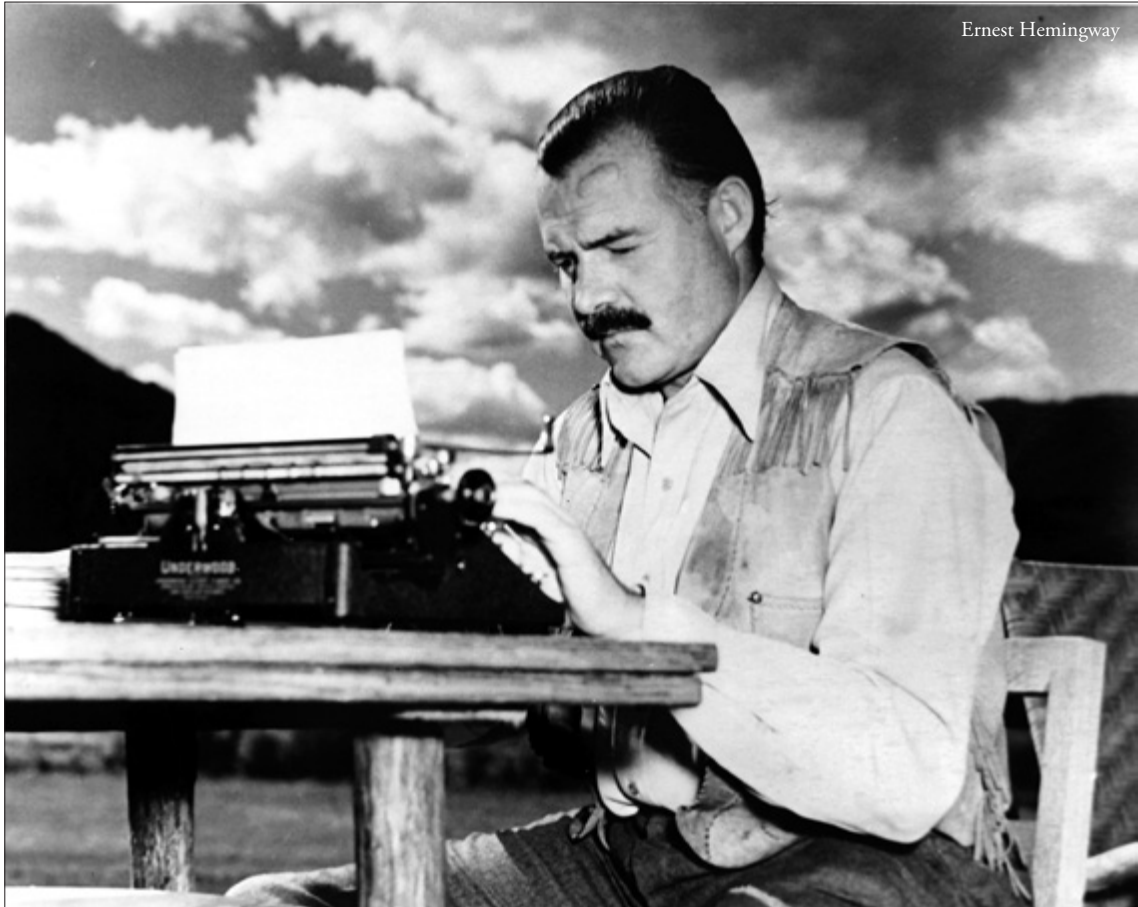
un frágil standard, variaciones, cambios de ritmo, armonías de una música olvidada, dijo, y se acomodó en la silla. (Piglia, El diario de Emilio Renzi).

Una vida puede ser contada, por ejemplo, por los libros que uno ha leído. Y ese es un camino posible, dice Renzi, en la articulación del relato que propone. El relato de una vida. Porque Piglia “le presta la vida a Renzi”: el diario, así, tiene una vuelta de tuerca al ser el diario de un personaje, de un alter ego. Entonces, uno puede contar la vida de un lector –todo lo que ha leído y todo lo que esa lectura ha provocado en un lector–, contar una vida a través de lo que ha leído. Esa es la línea que toma Piglia para interpretar, también, al *último lector*, para leer la vida del Che Guevara.

La figura del Che es una figura importante en la vida de Piglia. Aparece como esos íconos que sintetizan una época. El fin de una época. Por ejemplo, en *El diario de Emilio Renzi*, unos días después de ocurrida la muerte del Che –el registro en el diario no aparece de un modo inmediato, hubo otro tiempo, un tiempo que procesó con distancia semejante acontecimiento–, el 13 de octubre de 1967 se lee:

Si es cierto que en Bolivia mataron al Che Guevara, algo ha cambiado para siempre en la vida de mis amigos y también en la mía. Semana turbia, con noticias confusas. No paró de llover en todo el tiempo. Me acuerdo que iba con Ismael Viñas por la calle Libertad, saltando sobre los charcos de agua, cruzando sobre puentes improvisados cuando supimos la noticia. Gran conmoción. (Piglia, El diario de Emilio Renzi).

En la película de Andrés Di Tella, *327 cuadernos*, basada en los diarios de Piglia, la figura del Che ocupa, también, un lugar de importancia. Se rescatan, del día de la muerte del Che, unas imágenes marginales, podríamos decir, descentradas del punto de vista político. Tienen que ver con el entorno familiar. El hermano del Che, abogado, a punto de partir en un vuelo privado a Bolivia, es entrevistado por un noticiero. Su postura frente a la cámara es bastante particular –vista desde hoy–. Se mueve, nervioso, y solo dice que no puede hablar. Esa postura llama la atención. Más tarde, en Bolivia, evidentemente, por lo que dice, sin haber visto el cuerpo, solo después de haber visto las fotos, duda de que ese cadáver sea el cadáver del Che. Por las orejas, dice. Piglia, la voz de Piglia en la película, recuerda aquel día, otra vez, como un día lluvioso. Las calles de la ciudad estaban anegadas, dice. “La lectura es un espejo de la experiencia, la define, le da forma”, escribe Piglia en el ensayo sobre el Che. El Che podría encarnar la típica figura del político en donde la acción y la lectura aparecerían escindidas. Pero el Che no es un político típico. Piglia nos dice que el Che es el que abre los ojos cuando los demás guerreros los cierran para dormir. El Che abre los ojos después del combate, para leer. El Che no duerme, sueña. El modelo del Quijote, el bovarismo de Flaubert es también el del Che. Es decir, el modelo del último lector. Ese modelo es el que funde a la vida con la ficción. “La realidad está tejida de ficciones”. Ese modelo es el que borra las fronteras y lo vuelve todo materia del mismo sueño. En Piglia, sin dudas, se encarna también esa tradición.



Ernest Hemingway

La crítica y la ficción, entonces, no son solo los grandes ejes que atraviesan toda la obra de Piglia. Es central además la figura del diario. La escritura del propio diario y la lectura del diario de los otros: Kafka, Pavese, Gombrowicz. Porque en Piglia escribir es leer. En

El diario de Emilio Renzi, Piglia dice que “está convencido de que si no hubiera empezado una tarde a escribirlo, jamás habría escrito otra cosa”. Lo que ronda, finalmente, en torno a la figura del diario es la pregunta por los modos y por las posibilidades de contar una vida.

Vicisitudes de un narrador^(*)

Por Jorge Consiglio

La elaboración del sentido de la experiencia es un elemento característico de la obra de Ricardo Piglia. Sus novelas, con deliberadas alusiones autobiográficas, recorren senderos en los que, como si se tratara de una ética del conocimiento, la “inmediatez de lo vivido” apela a la intuición reflexiva para dar con aquello que precisa de una comprensión mayor y así evitar su disipación en el transcurrir del tiempo. Los hechos, por esta vía, adquieren un espesor imprevisto; una fenomenología que, centrada en el detalle microscópico, alcanza una relevancia fundamental para narrar las vidas singulares. Se forja así un perspectivismo que ofrece un esquema de comprensión para la acción. Pero Piglia no habrá de buscarlo por fuera de los sucesos empíricos sino que la imaginación ficcional que los anima es inmanente a las incertezas con las que tropieza. Literatura y vida se enlazan de un modo original en el método Piglia, procediendo por alteraciones bruscas (los cambios de vida), superposición de escalas (narrar los detalles y detenerse en ellos como si fueran los elementos centrales), y un ensayismo lingüístico (la vivencia del extranjero, la traducción y el habla despojada de las referencias de la infancia). Son las vicisitudes de un tránsito, que hilvanado por destellos escépticos, persiste como lúcida sabiduría del presente y tenue esperanza de lo que vendrá.

Si en *Respiración Artificial*, Renzi abría el relato con una interrogación: “¿Hay una historia?”; en *El camino de Ida* no tiene dudas: “Estaba perdido, desconectado, hasta que por fin –por azar, de golpe, inesperadamente– terminé enseñando en los Estados Unidos, involucrado en un acontecimiento del que quiero dejar testimonio”. De esta forma y desde el primer párrafo, el narrador asume su responsabilidad elocutiva. Se plantea desde la afirmación. Se aleja de la incerteza porque su palabra tiene un justificativo. Sabe lo que quiere contar y la razón por la quiere hacerlo. En adelante, se ocupará de destejer una historia que mantendrá en vilo al lector hasta el último párrafo. En ambas novelas, sin embargo, el relato roza la cuestión autobiográfica, se impregna con episodios conocidos de la vida del autor y de esta forma –deliberada aunque elíptica– se consigue blindar el verosímil. En *El camino de Ida*, Renzi pone el foco en el problema de la experiencia. El planteo que subyace en el relato –como el eco de una segunda voz– tiene que ver con el sentido de lo que acontece; no con el significado sino el sentido. Por una parte está lo vivido, atravesado por el espesor de la inmediatez, y por otro, su entendimiento; esto es su imbricación en un orden mayor: qué desencadena, qué rumbo dispara. Se trata, ni más ni menos, que de los acontecimientos y del propósito de los acontecimientos. Esta “maduración” de lo empírico, en el marco del texto, supone el acceso a la experiencia, que permite vislumbrar algunas claves de la historia personal del protagonista y el quid del contexto general. De hecho, Renzi recurre a Parker, un detective neoyorquino, para decodi-

ficar, entre otras cosas, los quince años que lleva viviendo en Estados Unidos. Aunque no sea el organizador de la trama, como lo son por lo general los detectives, este personaje tiene una carnalidad contundente. Cuando entra a escena, está trabajando en el caso de unos soldados negros que fueron asesinados en Irak. Parker funciona como un catalizador, en él se conjugan dos líneas. Una, relacionada con su investidura de detective y que trae consigo algunos tópicos de la literatura de género; y otra que tiene que ver con el quiebre de ese modelo. Parker es, de alguna manera, un burócrata de la investigación. No baja jamás al campo, trabaja desde su escritorio, usa una computadora y sigue las redes. Ese es su *modus operandi*. Parker es, al mismo tiempo, Marlowe y el anti Marlowe.

Para organizar un tramado caleidoscópico en el que cada línea es funcional a la incertidumbre de la intriga, Piglia diseña para *El camino de Ida* un narrador minucioso y obsesivo. Su punto de vista es igual de agudo que el de un entomólogo; sin embargo, la permeabilidad del relato siempre se mantiene. Esto se debe al registro, asentado en el coloquialismo, y al alto grado de precisión con que se administra la información. El tono del relato conserva la temperatura justa a lo largo de toda la novela y posibilita que se incluya en la trama con toda naturalidad la llamada “ficción teórica” y las discusiones sobre el arte de narrar, que Piglia viene trabajando desde su primera novela. En el caso de *El camino de Ida*, el subterfugio para intercalar estos temas tiene que ver con los intereses de Renzi, que es profesor visitante en una universidad norteamericana. El epicentro de la discusión en



Guillermo Hudson

el texto se sitúa en torno a la figura de Guillermo Enrique Hudson, escritor y naturalista esencial para la generación de Ricardo Piglia. Hudson resulta clave para la reflexión y el intercambio de ideas porque es un personaje muy ligado temáticamente, emocionalmente a la tradición argentina y, al mismo tiempo, un gran escritor en lengua inglesa, amigo de Conrad, de Stephen Crane. Es el disparador

perfecto: zona de cruce, el lugar de encuentro entre dos puntos de vista.

En *El camino de Ida*, como en otros textos de Piglia, la mirada está puesta en el lector y en el proceso de decodificación que supone la lectura. De hecho, Renzi es un lector súper especializado. No solo lee libros sino también su ambiente —me refiero al lugar que habita—. Es un observador ideal. Su mirada agudísima —y extrañada o,

mejor, agudísima por extrañada— está condicionada por varios factores: se acaba de separar, deambula, se siente perdido, sufre insomnio; además, es un recién llegado al campus de una universidad de Estados Unidos. La extranjería, se sabe, provoca diplopía: se observa el entorno inmediato y, en su doblez, el eco de la tierra propia. El efecto es inmediato. La atención se refina; en otras palabras, se sacude el sopor interpretativo. Renzi está en un acuario. Es el pez que deambula sin rumbo y, al mismo tiempo, el espectador. En el mismo sentido, cuando habla en inglés con las mujeres que lo rodean, confronta con sus obsesiones. Ocurre algo similar a lo del entorno: comunicarse en una lengua que no es la materna agudiza la percepción que uno tiene de su propio discurso y, consiguientemente, de sí mismo. Hay algo en la relación del protagonista con otras lenguas. Nunca tiene la certeza de estar expresándose adecuadamente. Renzi está en el umbral entre dos vidas. Acaba de dejar una en Buenos Aires e inicia otra en Estados Unidos con reglas completamente diferentes. Sensible a su estado, promediando la novela afirma que el gran tema de la ficción de Conrad es el cambio de vida. La lectura más inmediata que surge es *Lord Jim*, en el sentido de que el personaje ha vivido una experiencia en la que actuó como un cobarde y luego trata de cambiar su vida de tal manera de olvidarse de su cobardía y convertirse en un valiente. Este tópico también aparece en Scott Fitzgerald; Gatsby que era un pobre se convierte en un rico, como la mujer quería que fuera, como si eso le permitiera cambiar el pasado. La historia está dividida en cinco partes y un epílogo. Su evolución

respeto el orden cronológico; sin embargo, cada tanto, ciertos *ex cursus* —en formas de microrelatos o intervenciones teóricas— quiebran el fluido lineal para profundizar el imaginario y reafirmar la verosimilitud. Es decir, la narración, de pronto, se detiene en elementos microscópicos que crecen a partir de la mirada del personaje. Son cambios de foco —como en la fotografía, que maneja su proximidad con el modelo y pasa del zoom a la panorámica—. Esta alteración de perspectivas provoca una modificación en la velocidad de la acción y en la distancia entre el narrador y la materia narrativa. El relato, entonces, comienza a hacer fintas entre momentos más reflexivos y conceptuales y momentos más líricos (chispazos, verdaderas iluminaciones). Hay una saludable tensión de registros que dinamiza el texto, lo vuelve más poroso. Piglia ya había utilizado estos recursos en sus ficciones (por ejemplo, en *Respiración artificial* o en *La ciudad ausente*); sin embargo, en *El camino de Ida*, el efecto de cohesión entre estos fragmentos y la línea central es mucho mayor. De esta forma, la novela se plantea como un verdadero mosaico de lectura en el que el nodo central y la periferia tienen la misma entidad.

La matriz en la que se asienta *El camino de Ida* se relaciona con el policial negro, pero no se circunscribe solo a esa estructura, sino que, al igual que en *Blanco nocturno*, el relato crece, se abre y muta a medida que progresa la acción. De este modo, mediante una arquitectura eficaz y una prosa directa, entran al texto ciertas obsesiones temáticas de Piglia: la ciudad como núcleo paranoico, la gozosa deriva del solitario, el extravío, el aislamiento como condición ideal de producción,

la mirada de los otros, los cambios de vida, la traición, y la tensión entre experiencia e información.

En *El camino de Ida*, la acción se inicia cuando Renzi llega a Taylor University como *visiting profesor* para dar un seminario sobre Hudson. Su Jefe de Departamento se llama Ida Brown. Es especialista en Conrad y extraordinariamente esbelta, y convoca de inmediato la atención del protagonista. El recién llegado Renzi se siente desorientado y abúlco en el claustro. Se hace amigo de su vecina rusa, Nina, una octogenaria especialista en Tolstói, quien a menudo le servirá de sostén. Todo va bien hasta que, de pronto, ocurre una tragedia: encuentran a la profesora Brown sin vida en su auto. No se sabe si fue asesinato o accidente. A partir de este hecho la trama se complica: existe la posibilidad de que la muerte de Ida esté conectada con una serie de atentados sufridos por académicos de distintas universidades. Si bien están a cargo de este crimen un agente especial del FBI y un inspector de la policía de New Jersey, en el texto, la investigación no es solo patrimonio de la policía, sino que también es encarada por el detective privado Parker y por el propio narrador. La novela ofrece un cosmos en el que todos los detalles (incluso los más accidentales, los equivalentes al barómetro de Flaubert) están articulados en un tramado funcional que soportan la filiación realista del texto desde su aparente periferia.

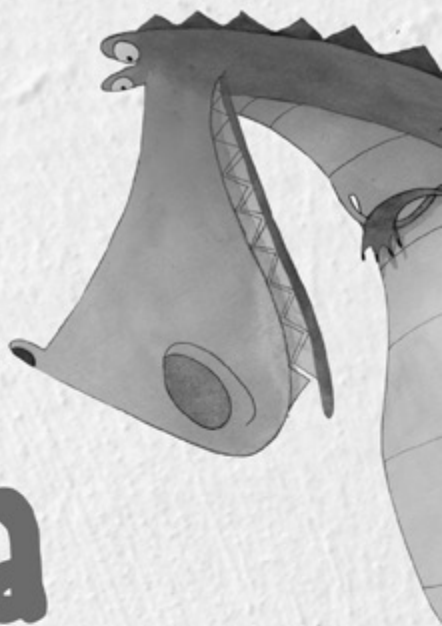
En otro orden, en *El camino de ida*, las obras literarias respaldan las acciones criminales; es decir, sirven de inspiración para la vida. De esta forma, entra en el texto una de las discusiones actuales más intensas: cómo la experiencia se completa con ingredientes

imaginarios. Se aborda una de las grandes tradiciones entre la relación del arte con la vida, y su yuxtaposición, que tiene que ver con esta cuestión de que ciertas personas tratan de vivir siguiendo una ficción; el Quijote es el mejor ejemplo de esto. La ficción tiene una perfección que contrasta con la vida; por lo tanto, a medida que la noción de destino personal desaparece, los destinos claros de la ficción pueden ser empleados como modelos para fundar la vida propia.

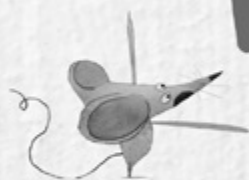
Para cerrar, resta decir que tanto en *Respiración artificial* como en *El camino de Ida* se trabaja con lo epistolar, solo que en la primera novela la correspondencia es una forma de la utopía, y en la segunda, las cartas sirven para mandar explosivos. En este sentido —y teniendo en cuenta la continuidad en los tópicos ficcionales y la identidad del narrador— se podría pensar *El camino de Ida* como la continuidad, no la continuación, de *Respiración artificial*. La voz de Emilio Renzi está presente en las dos, pero en la segunda —él ya no es un jovencito—, su mirada es otra, apenas más descreída, como barnizada por un toque de escepticismo. Al fin y al cabo, dos caras de la misma moneda.

(*) Este texto está compuesto a partir de una entrevista que le hice a Ricardo Piglia y fue publicada en el suplemento Cultura del diario Perfil del 20/07/2013.

QUELONIOS



Antología de cuentos infantiles



1

HORACIO QUIROGA
JUAN JOSÉ MANAUTA
ELSA BORNEMANN
LUIS MARÍA PESCKETTI
PATRICIA SUÁREZ
SANDRA COMINO
MARÍA BRANDÁN ARÁOZ
ANA MARÍA SHUA
CRISTINA MARTÍN

2

ÁLVARO YUNGUE
JAVIER VILLAFÑE
MARGARITA BELGRANO
GRISELDA GAMBARO
RICARDO MARIÑO
PAULA BOMBARA
ADELA BASCH
GUSTAVO ROLDÁN
LAURA ESCUDERO

3

ENRIQUE WERNICKE
GRACIELA MONTES
EMA WOLF
OCHE CALIFA
LAURA DEVETACH
PABLO DE SANTIS
ANA ALVARADO
MARCELO BIRMAJER
GABRIELA DIEGO



Del juicio literario de la historia

Por Carlos Bernatek

Hay una larga zaga de acontecimientos literarios que encuentran en la historia la materia de sus construcciones narrativas. Una serie que, en sus reconocimientos y discrepancias, forma un repertorio de escrituras significativas para la reflexión del pasado y de gran relevancia en el campo estético. *Facundo*, *El matadero*, *Zama* y *El entenado* pueden colocarse como momentos en que la historia y literatura se fusionan con una intensidad que en nada se parece a los fenómenos comerciales contemporáneos. La industria editorial ha banalizado estos cruces reduciendo su complejidad a los términos de un anecdotario o una chismografía disfrazada de revelación. Pero Sarmiento, Echeverría, Di Benedetto o Saer han delineado lo que puede considerarse un género al que Piglia suma su pluma y su estilo. Uno de los cuentos de su primer libro, *La invasión*, que refiere a las circunstancias del asesinato de Urquiza y su reconstrucción judicial, se inscribe en los esfuerzos de los autores mencionados, pero a la vez, produce una especificidad que lo diferencia: para Piglia la historia no es el fondo sobre el que se recorta un argumento de la escritura, sino que son los hechos históricos mismos los que protagonizan la narración. De este modo, señala Carlos Bernatek, la ficción conquista un umbral en el que el testimonio del pasado ya no obra como soporte sino como el material del que la literatura extrae su fuerza expresiva.

En 1967, cuando la editorial Jorge Álvarez publica *La invasión*, en una impresión bastante rústica, cercana a la estética de bolsillo del Centro Editor Latinoamericano (Spivacov), con una portada de un amarillo lacerante, y una tipografía de caracteres cuasi de arte naïf, muy de la época, pocos de sus crecientes lectores imaginaban que, detrás de esa discreta piedra angular, se comenzaba a edificar una estética que, en lo sucesivo, llevaría la marca Piglia. En realidad, *La invasión* es la versión argentina, “engordada” por el propio autor, de *Jaulario*, libro editado con anterioridad, pero ese mismo, año en Cuba. En la edición nacional se agregaron el cuento “Mi amigo”, y algunas modificaciones a los textos de la edición cubana (“Una luz que se iba”, fundamentalmente). O sea que *La invasión* es el primer libro argentino de Ricardo Piglia, entonces de 26 años, que da continuidad a la política editorial de Jorge Álvarez de publicar autores, hasta entonces, inéditos (Rodolfo Walsh, Manuel Puig, entre otros).

En *Jaulario*, y luego en *La invasión*, figura el cuento titulado “Las actas del juicio”, texto estructurado como la declaración oral de “Robustiano Vega” ante un juez de instrucción (Sebastián J. Mendiburu) y su secretario de Actas, el supuesto escriba del relato, en Concepción del Uruguay (en el cuento se refiere coloquialmente al “Uruguay”, localidad antiguamente conocida como “Arroyo de la China”, capital de la provincia desde 1814, y efímera capital de la República de Entre Ríos, declarada por Francisco “Pancho” Ramírez, luego de la batalla de Cepeda, en 1820, hasta poco después de su muerte, al año siguiente. Concepción fue capital provincial hasta 1883, en que esta se traslada a Paraná).

Si bien Robustiano Vega es un personaje de ficción, su nombre parece aludir a uno de los partícipes verídicos del asesinato de Urquiza, llamado Robustiano Vera, quien comandaba una de las partidas alentadas por López Jordán. En cuanto al rigor histórico, el Vera real no fue precisamente el ejecutor, según las crónicas de la época, que atribuyen el haber ultimado al Gral. Urquiza a dos uruguayos llamados Ambrosio Luna y Nicomedes Coronel. Piglia produce un desplazamiento de personajes (reales-ficticios), para centrar en la voz del declarante el peso dramático de lo narrado.

El cuento rompe con la lógica del interrogatorio formal, al estructurarse sobre la declaración de Vega, es decir sobre las supuestas respuestas de este a preguntas que no aparecen en el cuerpo del cuento. De este modo, un personaje histórico secundario, pero esencial para la dilucidación del hecho, adquiere centralidad en los actos por su testimonio, proximidad e interpretación de los mismos, subsumiendo toda otra posible participación en la escena (juez, testigo), al juego ficcional de su mera formalidad. Pero la elección narrativa de Vega no parece apuntar a erigir un discurso subjetivo sino a la apropiación de este de una voz mayor, colectiva, sobre todo al adjudicarle el empleo de la primera persona del plural para muchos pasajes en los cuales, encarna la expresión de la tropa cercana al General, un entorno que ejemplifica la confianza en una cercanía respetuosa y leal. Y será esta precisa cuestión, la lealtad, el valor tácitamente puesto en la picota a lo largo de la narración.

Pero el protagonista del cuento es Justo José de Urquiza, eje sobre el

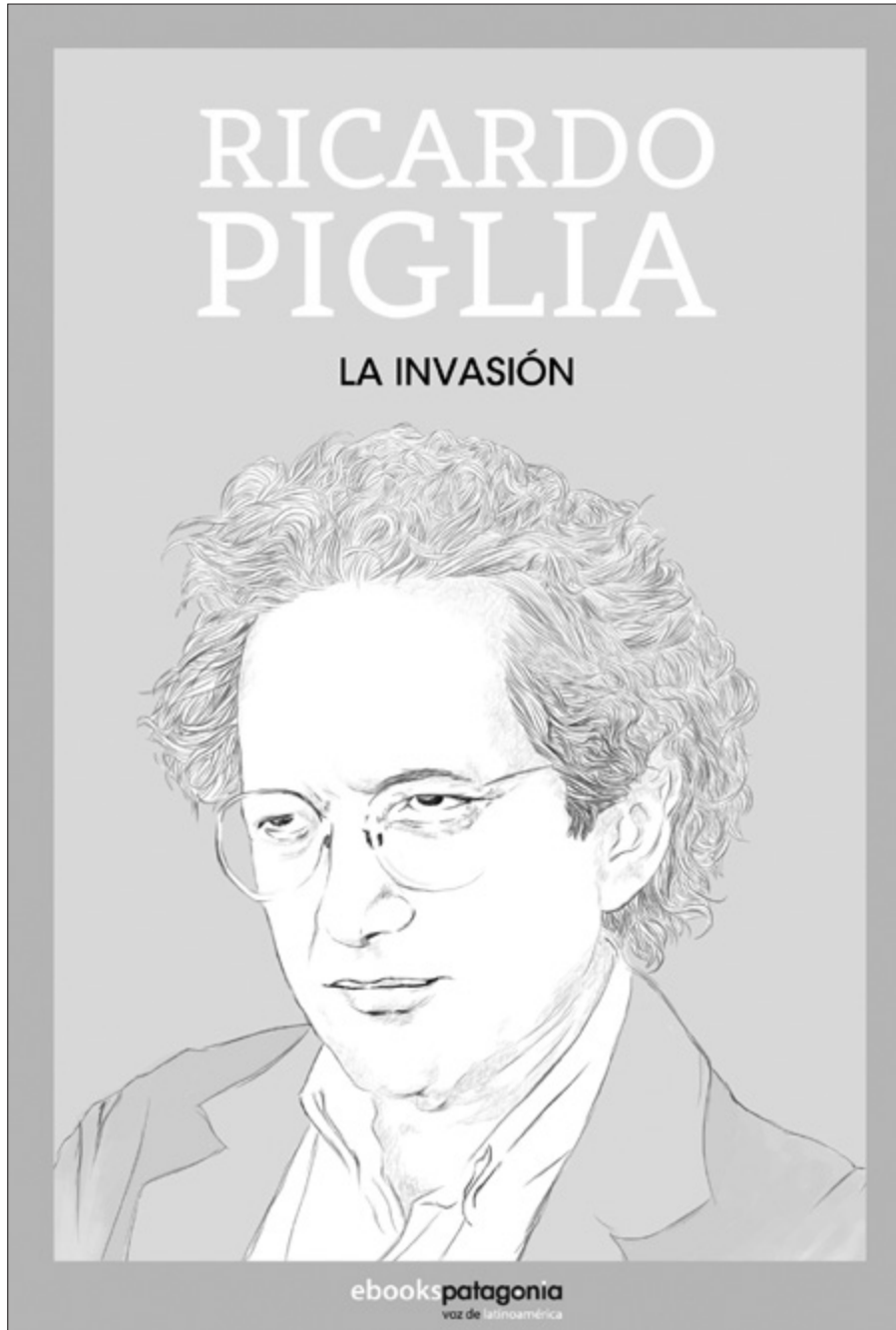
cual la acción describirá determinados detalles puntuales de su conducta, del anecdotario cotidiano que expone al líder a los ojos de sus seguidores, tanto en hechos reales como en situaciones imaginarias, construyendo un crescendo dramático que finalizará con su ejecución en el Palacio San José, cercano a Concepción del Uruguay, el 11 de abril de 1870. El narrador se refiere centralmente “al General” en todo el relato; evoca sus palabras, sus actitudes, sus rasgos, con la inoculable delectación de la admiración de la valentía, de la autoridad, de sus arbitrariedades, y de la acabada imagen del patronazgo ejercido: dueño de las tierras, de los saladeros, los puertos y las voluntades. Hay un notable juego de afectividad y distancia rigurosa superpuestos en medio de iniquidades propias del caudillismo paternalista del siglo XIX. En tanto, Robustiano Vega encarna otra ambigua semblanza: la del pueblo anónimo, sin propiedad ni destino, aferrado a la fidelidad al líder como a su única posesión, la que le otorga existencia histórica, más allá de las exigencias bárbaras y los arrestos de las humillaciones que impone el mando omnímodo. El texto, en este sentido orientado, va construyendo una ruptura amorosa que finalizará en el disparo y las puñaladas que traspasarán el corazón de Urquiza, desangrándose en brazos de su hija Matilde, casi como un desenlace operístico.

Y obviamente, lo afectivo no elude ni la conjetura ni la ofensa de las mutuas traiciones, que se van desarrollando en el fluir del cuento con el sutil deslizamiento de datos que apuntan a la construcción del asesinato. Vega, desde el comienzo, va anotando como al margen de su declaración, los fundamentos tenues que indican aquello

que ha cambiado en Urquiza, una deslealtad primera, que quizá a partir de la retirada de Pavón, precipita el distanciamiento y la caída. Urquiza se vuelve intolerante con los leales que se atreven tibiamente a cuestionarlo, como bien narra la escena con el Coronel Olmos. La confianza de los acólitos se va minando en un silencio cargado de significación, una tensión cortante que estallará en la escena final, cuando esa lealtad traicionada genere la inmolación.

La invasión se inicia con un acápite de Roberto Arlt: “A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad”, y la frase parece ajustarse rigurosamente a la trama de “Las actas del juicio”, donde asistimos como lectores al punto preciso y crepuscular del acto piadoso. La muerte de Urquiza resulta, de algún modo, una rectificatoria histórica de quienes no han tolerado el desvío del jefe, y como una recidiva del sacrificio helénico, o bíblico, con el acto de sangre deciden restituirlo a cierta memoria inmortal, conservar del caudillo las claves de fidelidad que motivaran cada acción propia para ponerlo (y ponerse) a salvo de la condena que pueda devenir expiación estéril luego del tiempo y la sangre derramados. Son sus leales quienes, en última instancia, buscan restaurar con la muerte la imagen histórica que justifica sus vidas e instala a Urquiza en el martirologio argentino.

El empleo que hace Piglia de un episodio histórico relevante para la construcción de un texto de ficción, implica de algún modo un regreso raigal a los orígenes de la literatura argentina que, si bien había utilizado vastamente la materia histórica, desde la épica o el anecdotario de



costumbres, Piglia hace girar sobre el eje del forzamiento ficcional, aferrado íntimamente a los hechos y no como fondo de escena ni como encuadramiento circunstancial de época. Esta apuesta implica un malabar, un

desdoblamiento literario que remite a *El matadero*, escrito por Echeverría más de un siglo atrás.

No se podrá ignorar el precedente argumental y estético de la novela *Zama* (1956), de Antonio Di Benedetto. En

el mismo sentido y tonalidad podrían ubicarse otras novelas subsiguientes: *Río de las congojas* (1981), de Libertad Demitrópulos, la posterior *El entenado*, de Juan José Saer (1983), textos destacados y valiosos en los cuales, sin embargo, podrán señalarse puntuales diferencias con “Las actas del juicio”: en primer lugar, el largo aliento de la novela, que permite un manejo diverso del tiempo narrativo, de la estructura y la oxigenación del texto; en segunda instancia la labilidad de la materia histórica empleada, circunscripta a hechos extremos, cercanamente verificables, o la vaguedad que permite no poseer esas restricciones. La muerte de Urquiza entraña, a más de la tragedia, la severidad de hechos muy puntuales y anotados, lo que implica márgenes circunscriptos para lo interpretativo.

La historia de los Anales y la propia crónica, ofrecen una lasitud progresiva de fidelidades para con los hechos más remotos, con menor grado de documentación y testimonios, lo cual torna a la materia más propensa a la recreación y a la experimentación que permiten esas oquedades y vacíos. Aún las grandes epopeyas, apuntadas desde la microhistoria –por oposición a los Anales– ofrecen ductilidades argumentales de mayor accesibilidad.

Dentro de este registro literario, resultaría adecuado mencionar la obra más próxima a la historia de mayo, y de allí en adelante, de Andrés Rivera, a partir de *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987) y sus novelas posteriores, (*El amigo de Baudelaire* –1991–, *La sierva* –1992–, *El farmer* –1996–, entre muchas otras), quien retoma el tono y el género con marcada intensidad.

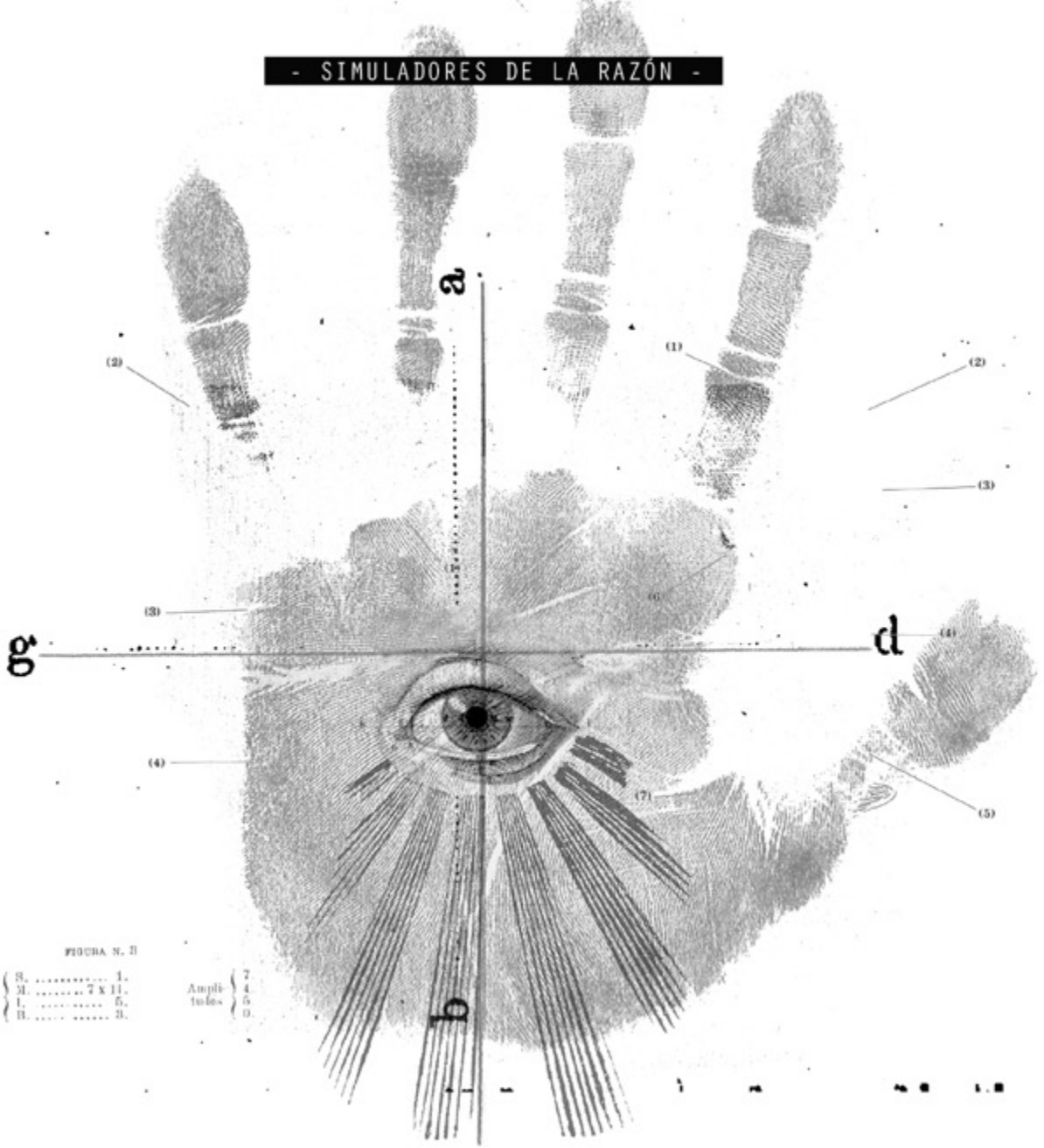
Ocurre a principios de los años 90, avanza hasta entrado el año 2000, y

prosigue más atenuado hasta nuestros días, un hallazgo de la industria editorial nativa, principalmente los oligopolios españoles: descubren la rutilante veta comercial que ofrece el género en su versión degradada. De este modo, el anecdotario sentimental más pedestre, la chismografía, el comentario basado en detalles minúsculos de la vida privada de los “próceres”, en pequeñas bajezas, ritualismos, costumbres o exabruptos, reales o trascendidos, propios de la prensa amarilla del corazón, instalan una profusa serie de libros –por lo general de autores menores, o directamente encargados por las editoras–, que irrumpen en las librerías y en los medios de difusión de un modo prepotente, avasallador, sin siquiera disimular su intencionalidad comercial. Esta banalización del género, que no casualmente proviene de los tiempos del menemismo, obturó de un modo efectivo la prosecución de una línea de construcción literaria que destacaba su riqueza y honestidad intelectual, desplazada por su versión paródica, cercana al guión de las tiras televisivas “de época”, apelando recurrentemente al artificio efectista. Cabría señalar que estas versiones de la historia tilinga, lejos de desaparecer, como otros fenómenos temporales, parecen haberse reconvertido en *standards* del mercado editorial, en tanto la otra historia *literaria* pareciera tomar prudente y silenciosa distancia de su exégesis berreta.

Pese a estas intromisiones, “Las actas del juicio”, aún transcurrido casi medio siglo de su publicación, sigue designando desde la literatura “la violenta densidad de los hechos” como bien apuntara Haroldo Conti en la contratapa de la primera edición.

POSITIVISMO ARGENTINO

- SIMULADORES DE LA RAZÓN -



FICHA N. 31
 Láneas { I. 1.
 II. 7 x 11.
 I. 5.
 II. 3.
 Ampli- { 7
 - { 4
 - { 5
 - { 0.

Positivismo argentino, un recorrido sobre cómo se compone el aparato conceptual de la lengua positivista, de qué modo ese aparato clasifica a los distintos sujetos sociales y de qué manera, finalmente, el pensamiento positivista se institucionaliza y observa a esos sujetos, explicitándose en una razón de Estado.

Piglia y el populismo. De Tokyo a Buenos Aires, un caso de Croce

Por Jorge Lovisolo

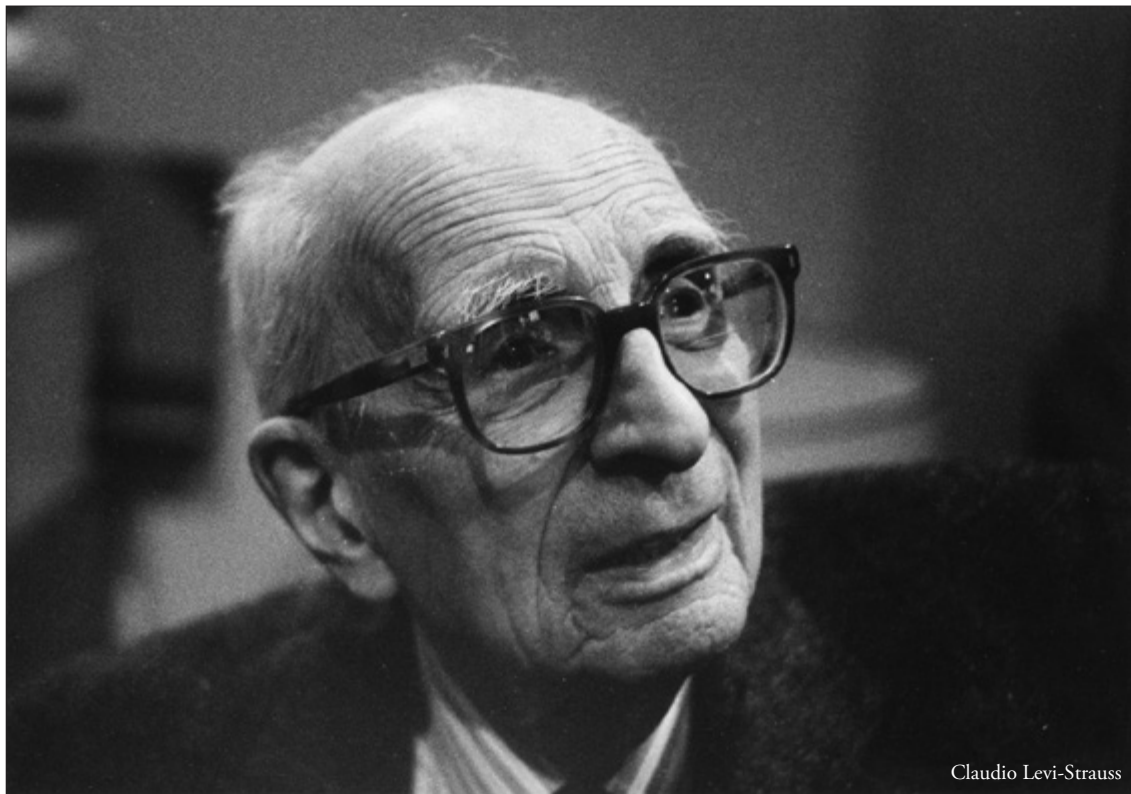
Los temas de Ricardo Piglia recogen las voces de todas las rebeliones fracasadas. Sus textos dialogan, más o menos explícitamente, con espectros que aúllan solitarios desde el fondo de la historia y reclaman redención. Personajes complejos que encarnan una fisura en el presente al enhebrar aquellos discursos que la maquinaria semiótica conjuga y codifica en clave instrumental. Trazos y biografías que discuten sobre las aporías de un tiempo anterior que aún no ha sido cancelado y que reaparece como ritual, repetición, oración o recuerda el horror. Rara vez, en ocasiones sobresalientes, sus reverberaciones se manifiestan como inspiración. Con esos flecos se componen las novelas de nuestro escritor que toma el pasado como subterfugio para desmontar las disposiciones de un poder actual que obra en la propia imaginación, como un mecanismo macedoniano, moldeando las relaciones entre los objetos y sus denominaciones. Pero trabajar con los restos de lenguajes y sucesos anteriores no significa tomarlos como arquetipos puros. Piglia contornea sus personajes bajo la presuposición de que están recorridos por una complejidad que hay que descifrar. Sus dramas son los de una memoria que no se contenta con la constatación, sino que propone una problematización. Personajes esquivos, como el comisario Croce, de difícil clasificación, rompen la linealidad de las imágenes produciendo un movimiento indispensable para el pensamiento.

Con ímpetu arrojamos un guijarro a la superficie lisa y mansa de un lago no rizado por los vientos; en el punto del impacto se forman ceñidas ondas concéntricas que tienden a esfumarse hasta desaparecer a medida que se alejan de ese punto. Las últimas ondas, desgarradas y al borde del desvanecimiento, llegan a confundirse con la calma del lago. Las bocas de tormenta están en el centro de las grandes ciudades, el guijarro cae en ellas como una plomada; y sus turbulentos desagües cloacales vuelven a desbordar en las desdentadas alcantarillas del mundo, periférico y desheredado. Desde Roma en adelante este podría ser un sucinto diagrama líquido de las urbes imperiales.

Según Barthes, en *L'Empire des signes*, las ciudades occidentales son concéntricas,¹ ensimismadas, reticulares. En esta planimetría anular, carente de senderos que se bifurcan, solo se llega al centro acatando el vector imperativo de los conceptos directrices del “movimiento de la metafísica”: el centro es el *topos* suntuoso del ser, de la verdad, del sentido, de lo *pleno*. Esta cuadrícula radial concentra y condensa los valores más estimados por esa entidad geocultural llamada Occidente: el poder (sede gubernamental), la espiritualidad (catedral), el dinero (bancos), las mercancías (impúdicos escaparates de las tiendas), la palabra y sus ágoras (cafés y paseos), su blasón estatuario (historia de bronce)... Si es así, parecería que ir al centro es una excursión a la *alétheia*, al *aleph* de un país. Pero en su búsqueda de lo exótico, el semiólogo, al fin da con su ansiada alteridad, sigilosa, incanjeable y compacta, y esa alteridad es Tokyo; por cierto también hay un centro, pero, paradójicamente, su centro está “vacío de sentido” como el punto hipnótico de un mandala: es

un enigma, por cuanto es el significante de un significado desconocido. Y que además no le interesa conocer. Sus calles carecen de nombre y el catastro tiene un mero valor postal, solo es visible al cartero, no al visitante. Para Barthes se trata de encontrar un paisaje urbano acorde a una escritura “de sentido suspendido en su grado cero, enraizada en un más allá del lenguaje”²; más aún, de un significante liberado del gravoso lastre de la denotación y, si es posible, es preciso emprender no una pusilánime deconstrucción sino triturar el algoritmo de Saussure y emprender una “destrucción del sentido”.³ Porque la lengua, según Barthes, “no es reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir”.⁴ Para el logro de este fin es preciso renunciar a la tensión dialéctica de los opuestos, horma milenaria del *pensamiento binario del logos*, habituado a repartir el mundo en obstinadas duplas tales como inteligible/sensible, alma/cuerpo, espíritu/materia, individuo/sociedad, masculino/femenino..., y, por fin, alcanzar lo “Neutro”⁵, cuyo blanco arquetipo proselitista más exaltado bien podría ser el alegórico andrógino de *Teorema* de Pasolini.

He aquí una de las crónicas misceláneas de una queja por ese malestar que provoca entre sus parroquianos “una Europa extenuada, fatigada”. Pero, según el semiólogo no basta con alejarse de ella, es necesario ir más lejos en este contragolpe: es preciso “destruir Occidente”⁶. No obstante, llama la atención que una vez postulada la renuncia al pensamiento binario se lo rehabilite en bloque en la desbordada oposición Oriente/Occidente. Acaso ¿hay un binarismo que esté por encima?



Claudio Levi-Strauss

Este intento de escapar de Europa y buscar amparo en otros parajes no es enteramente injustificado y sí muy conocido: Baudelaire (*Le Voyage*), Rimbaud (*Le bateau ivre*), Gauguin (*Rue de Tahiti*), Lévi-Strauss (*Tristes tropiques*), Lucien Sebag (*L'Invention du monde chez les Indiens Pueblo*), Marcel Duchamp (*Ajedrez de Buenos Aires*) y, franceses en general, los paraísos fiscales del trópico, artera faja de infamia que ciñe al planeta, zona franca o franqueza del capitalismo (*Islas Seychelles o Golfo de Papúa*)...

Y este malestar Hegel lo presintió antes que esos hombres en fuga. En sus *Lecciones sobre filosofía de la historia* hay un pasaje que, a pesar de ser demasiado conocido, no logra fatigar el asombro:

América es el país del porvenir [Land der Zukunft], en tiempos venideros mostrará su patente importancia histórico-mundial acaso en la contienda [Streite] entre América del Norte y América del Sur. Es un país de anhelo [Sehnsucht] para todos los que están hastiados del museo histórico de la vieja Europa. Según aseguran, Napoleón dijo: "Cette vieille Europe m'ennuie". América debe apartarse del suelo [Boden] en que hasta hoy se ha desarrollado la historia mundial. Lo que hasta ahora acontece aquí [hier ereignet] no es más que un eco del viejo mundo y la expresión de vida enajenada [ist nur der Wiederhall der Alten Welt und der Ausdruck fremder Lebendigkeit].⁷

*

En la *Antología personal* de Piglia-Renzi, hay un caso del comisario Croce preventivamente no pronuntariado en *Blanco Nocturno*; tal vez porque a Renzi, recién repatriado con esa novela bajo el brazo, le pareciera prematuro hacer públicas sus reservas frente al populismo sin refugiarse en la clandestinidad política. “*Era difícil ser de izquierda por esos años, y lo es todavía*”⁸. Pero esas tímidas reservas se convertirán en oblicua hostilidad a medida que se avanza en sus “fragmentos de una futura autobiografía”.

El capítulo titulado “El Astrólogo” – que es un guiño a Arlt y a Macedonio Fernández, pero también a Kaczynski (Munk)– es protagonizado por Leandro Lezin, “un criminal revolucionario, un *dandy* del crimen”: no por nada sus andanzas conspirativas de tipo insurreccional, destinadas a subvertir el orden en todos los órdenes, tienen como prefacio un *Liminar* de Marx⁹ que, desde su paradigma productivista, muestra la fértil e ilimitada productividad de la actividad delictiva imantada por un proyecto liberador. Lezin, sin saberlo, desmiente la visión de Barthes sobre la ciudad japonesa acopiadora de *vacío* que para el semiólogo es la expresión ejemplar de un urbanismo literario de “*sentido suspendido*” y, por tanto, susceptible de ser novelado en esa suerte de diario de viaje que es *L’Empire des signes*.

Lezin, un lírico de la acción directa, sabe que el comisario Croce lo sigue pisándole los talones desde 1931, año en que premeditó un demencial golpe comando destinado a financiar sus operativos subversivos orientados por un proyecto emancipatorio: el *complot*¹⁰ consistía en tomar en un

solo día el *centro* de Buenos Aires (jamás podría haberse dado en el paradigma urbano de Tokyo) reducido a una manzana: Plaza de Mayo, pues en ella se *concentra* el poder: Casa Rosada, Banco Central, Ministerio de Hacienda y Catedral. El complot fue desbaratado por un infiltrado, pero no una larga serie de golpes maestros de Lezin. Croce, le seguía su trayectoria y no podía dejar de pensarlo (admirarlo), sobre todo por su inteligencia activa, su capacidad para invisibilizarse o travestirse y no dejar huellas, esa astucia para que sus huellas fueran tan efímeras como los pasos en la arena del desierto o a orillas del mar; el comisario quería saber, y emprendió el estudio de la filosofía, pero *la felicidad lo interrumpió*: se interesaba por el noúmeno kantiano y con su amante, después del placer, solía tener entretenidos diálogos sobre la cosa-en-sí a lo cual ella le respondía con esta parodia: –“para vos soy el *Ding an sich*”–. Y el comisario le replicaba con otra: “todas las mujeres son kantianas”.

Para Croce el golpe militar de septiembre del 55 fue el comienzo del desbande. Fue despedido de la policía y a su hermano lo borró la descarga de un pelotón de fusilamiento durante la frustrada rebelión del general Valle de 1956. Croce, tras esa lucidez que solo se adquiere después de haber fracasado bien, con atención creciente seguía las proezas de Lezin. Ahora, Croce, con el apodo de Andrés Leiva, vivía a la deriva, sin paradero fijo y no tardó en sumarse a las sigilosas redes clandestinas de “la así llamada Resistencia Peronista”. Por su lado, Lezin, el Astrólogo, travestido en una suerte de sacerdote del mal como salido del aquelarre sintético del *Fiord* de Lamborghini, después del frustrado

complot del 31 debió refugiarse en Brasil de donde retornó a Argentina entrando por las rendijas de fronteras incautas y se afincó en Misiones. Invisibilizado, como alias Freire, se puso al frente de una cuadrilla de bandoleros brasileros y paraguayos, reclutados entre “hombres brillantes, borrachos y borrosos”. A partir de entonces, ambos, cada uno por su lado, compartieron un destino clandestino. Y esto, poco a poco, sin conocerse, los fue acercando. Hasta que un día tuvieron un encuentro. “Ahora, los dos estamos en el mismo bando, somos perseguidos” –le dijo a Croce a modo de saludo—. Y le confió su plan que venía madurando desde el 31: trataba de crear, fuera de la administración central, “una República independiente y libertaria”. Pero el ascenso de Perón “trastocó los planes” y frustró su visión de un proyecto libertario: los maleantes bajo su mando se dispersaron en masa y lo abandonaron para unirse al Jefe del Movimiento. Como no pocos militantes hizo *entrismo* en el Peronismo y así pudo retomar su proyecto invocando el nombre del Líder lejano, exiliado ¡En Madrid! “Claro, Perón, un líder vendido a las empresas europeas” –piensa Renzi en *Blanco nocturno*–.¹¹

—*Estamos en una situación inmejorable* –dijo Lezin, conspirador profesional y alquimista de la revolución–, *tenemos un líder carismático y está lejos, podemos pedir cualquier cosa en su nombre. Ya es un mito. Y no se puede hacer la revolución sin un mito... (...) Pero sobre todo vamos a comprar voluntades, negociar con almas; comerciar hoy es igual a hacer política, estamos en la era de los grandes negociados. La corrupción es*

*el rostro humano del sistema, el engranaje emocional de la maquinaria abstracta del capitalismo, su eslabón débil.*¹² (*El resaltado es mío*).

Mientras lo escuchaba, Croce, un Dupin pampeano, pensó: “Es cierto que de perfil se parece a Lenin, como decía Erdosain” (Sin olvidar que el personaje de Arlt se conduce por los de abajo pero aspira a ser uno de los de arriba). Pero también podría haber pensado en el “mito del Príncipe Moderno” que Gramsci hereda de Sorel aunque en otra dirección. ¿Estaría añorando el ansiado final de *un exilio*? Renzi y Lezin, distantes de la “Tercera Posición”, y de cualquier modo de populismo, no le habrían atribuido esa cavilación. Perón, tal vez pensara Lezin, era astuto y sigilosamente prudente en el uso del lenguaje: su “Tercera Posición” niega la lucha de clases, cree abolirla apelando a la “superación” hegeliana y apuesta a “la colaboración social” y no a la “conciliación”; pues de usar esta palabra, indirectamente se le habría filtrado lo que rechazaba: *la prehistoria de una conciliación es la lucha, el conflicto, el diferendo, la guerra*. En este sentido, para Lezin, los Estados de Derecho son armisticios intermitentes en el *continuum* belicoso de una lucha permanente. La paz siempre es paz armada, es aplazamiento de las hostilidades, es guerra diferida. Por eso, es como si Perón, con su salidas campechanas, les dijera a las clases en pugna: “Hasta ahora, muchachos, se daban la espalda, vivían ignorándose, mejor ¡colaboren! Vamos... ¡pechen juntos, carajo! A los remisos los iremos poniendo en línea... Al toro hay que tomarlo por las guampas”. (Es preciso señalar que los lineamientos

de la Tercera Posición tuvieron como marco de lanzamiento al *Primer Congreso Nacional de Filosofía*, por tanto su formulación aspiraba a tener el lustre de una cosmovisión filosófica que las futuras filosofías políticas deberían profundizar al margen de las alternativas disponibles en el siglo XX, Capitalismo y Comunismo: ambos regímenes sociales descuidaban, según el Líder, “la dignificación humana”).¹³

—También yo me metí en el peronismo, a mi manera —dijo Lezin—. No soy un cínico, la realidad es cínica, yo solo me adapto a ella. ¿Usted es peronista?

—No creo —respondió Croce.

—¿No cree o no piensa?

—No creo.

—Yo primero creo y después veo si conviene o no. No hay política sin creencia, no me interesa voltear este gobierno, me interesa el poder.¹⁴

Convenía, según Lenzi, que Perón estuviera inmovilizado como una estatua en la polvorienta meseta castellana, erosionado por las lluvias, el viento y la soledad. Aunque a uno de sus más lúcidos “delegados” no le pareciera lo mismo: no estaba bien que su distante espectro solo viviese en el limbo de un mito, de ese mito en que los trabajadores habían depositado sus anhelos emancipatorios, prestos a pasar a la insurgencia revolucionaria con él al frente.

[“*El prisionero de la Puerta de Hierro* —con severa elegancia William Cooke reta a Perón—. Esa es la manera que se me ocurre para definir su situación actual. No le estoy diciendo nada que ignore, pero la estrechez de su encierro es todavía mayor de lo que me parece, y justifica que emplee lo que me parece

un título de novelas de Alejandro Dumas... ¿Qué hace en Madrid? ¿Acaso Ud. es ‘occidentalista y cristiano’?... Cuando me dicen ‘¡Qué bien está el General en España!’, me dan ganas de gritar (y grito), ¿Bien de qué? ¿De salud? ¿Bien porque hace un tiempo que no anda como un judío errante y tiene un principio de arraigo, y un jardín para cultivar sus plantas? Si fuese un general retirado, estaría perfectamente; como líder de masas, no está bien, está pesimamente, porque está trabado para accionar... ¿Cómo es posible que el líder de las masas argentinas no conozca en forma directa —personal, si es posible— el pensamiento de Ben Bella, de Sekú Touré, de Nkruma, Nasser, Tito? ¿Qué hace allí?...

Es preciso que abandone España cuanto antes. El comandante Fidel Castro lo invita a que se vaya a vivir a Cuba, donde Ud. será acogido

como corresponde a su jerarquía de líder del pueblo argentino... La revolución marcha de la periferia hacia el centro ¿Por qué España? Es como si Eisenhower hubiese dirigido y planeado el desembarco de Normandía desde un campo de concentración alemán...”].¹⁵ Barthes, Hegel, Marx, Piglia, Perón, Cooke, Drumond de Andrade y noúmenos kantianos. *El lector debe contener la respiración* —aconseja Horacio González—. ¹⁶ A modo de corolario provisorio se podría señalar: a) que para Piglia, en *Camino de Ida*, “el héroe del siglo XXI es un terrorista, dandy y aventurero”,¹⁷ un distendido francotirador apostado con un fusil telescópico en la terraza de cristal de un rascacielos. Así lo presenta

Para Piglia, en *Camino de Ida*, “el héroe del siglo XXI es un terrorista, dandy y aventurero”, un distendido francotirador apostado con un fusil telescópico en la terraza de cristal de un rascacielos.

Buñuel en *El fantasma de la libertad*. Nada más distante a las entusiastas protestas populares (o populistas) de una apiñada manifestación urbana o los atentados terroristas de un grupo comando, y b) que Piglia llena de “sentidos a descifrar” lo que Barthes había *vaciado* en ese nirvana concéntrico de la ciudad mandálica: Buenos Aires está en las antípodas de Tokyo. Si esto es así, no vendría mal el título

El Peronismo es un escollo, para nada literario, del quehacer literario de la República Argentina desde mediados del siglo XX y lo que va del XXI.

de un libro de Virilio: *Ville Panique. Ailleurs commence ici*. Ya no hay tiempo para tener miedo, todo va demasiado rápido. El tren Bala no tiene tiempo para descarrilar. *Y el modelo que posa para ser narrado “no es la isla o archipiélago, es la ciudad, la dispersión, la proliferación de los signos”*,¹⁸ y dado que el cosmopolitismo urbano es una Babel que convoca todas las lenguas, se requeriría “un políglota, para descifrar todas las palabras”.¹⁹ En cuanto a a) en *Respiración artificial* nos dice que Borges profesa una línea que podríamos llamar “nacionalismo populista”,²⁰ pues no solo se propone “cerrar dos corrientes” de la literatura argentina, europeísmo y gauchesca, sino una tercera: reescribir el *Martín Fierro* pero a condición de convertir al gaucho en un compadrito de las orillas.²¹ Este *fin* es un final.

El 16 de junio del 55 Plaza de Mayo vuelve a *llenarse*, el *vacío* no es su exquisita nota distintiva. Pero esta vez por una “manifestación de ovejas negras, sangre, gritos y una muchedumbre” ametrallada por los aviones Gloster Meteors de la Marina en sus vuelos rasantes sobre la multitud. Pero también *plena* de insignias, oriflomas,

consignas, gallardetes y símbolos *aún por descifrar, esquivos a toda semiología*. Se trata del cuento “Desagravio” (1963) de *La invasión*. Fabricio, su protagonista, presenciaba el tumulto con apatía –quizá distraído o inquieto por su posible reencuentro con Elisa, una hembra que lo había abandonado–, pero de pronto, distendido, tuvo la sensación de verse involucrado “como si también él fuera un peronista que iba a la plaza a gritar idioteces y a golpear latas vacías”.²² Más tarde, pasado este trance, en las noches de insomnio, no podía dejar de pensar en un terrorista ruso que había atentado contra el zar. “La imagen volvía, como un recuerdo personal”, pero permutada: se imaginaba apostado en un zaguán con el arma gatillada y, alzando el brazo, “de un tiro mataba a Perón”. A Fabricio, el miedo amontonado en la multitud y los médanos de cadáveres le suscitaba, con esa mirada distante de *L'Étranger* de Camus, un dolido sentimiento humanitario, universalista, pero de ningún modo local y, menos aún, ni qué decir, entretejido con la urdimbre argentina. Al parecer, como Cortázar, sufría de “incompatibilidades en materia multitudinaria”:²³ la misma “lógica insensata y destructiva que llenaba las calles...”. “Muchas veces había imaginado que un hombre decidido y desesperado podría ser capaz de hacer lo que otros no podían hacer. Por ejemplo matar a Perón”.

El Peronismo es un escollo, para nada literario, del quehacer literario de la República Argentina desde mediados del siglo XX y lo que va del XXI.

Los entreverados rizomas de este odio incontenible se remontan, subterráneamente, a Echeverría, a Sarmiento y tal vez, por ahora, culminen en *La fiesta del monstruo*. Es un mérito de Saer haber

ensayado una arqueología portátil de la violencia rioplatense en *El río sin orillas*, y para esto se remonta a la colonización —a contracorriente del Paraná— y a la gravitación de la sanguinaria herencia hispano-árabe en el Río de la Plata. (En *Crítica y ficción*, Piglia llega a exaltar la novela de Cortázar *El examen*, donde el gorilismo —que aquí excede al antipopulismo—, llega a su acmé. Esa novela, nos asegura, junto a “*La fiesta del monstruo... reconstruyen de modo alucinatorio la mitología de ese mundo primitivo y brutal que se encarna en los cabecitas, los tapes, los representante ficcionalizados de las clases populares...* [y a continuación transcribe el pasaje más venenoso y agravante de esa novela hacia estas clases: *‘Te voy a decir que cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana, me da asco’*”²⁴])²⁵ (la cursiva es mía).

En *Blanco nocturno* hay una filosa miniteoría del terrorismo solitario de los francotiradores en las ciudades yanquis. Kaczynski o su sosías mutante salido del bostezo de un libro, Munk. Al parecer, Emilio Lezin parte de la convicción de que sin demagogia no hay democracia; pero con demagogia, tampoco. Dijo Renzi-Piglia:

Nunca había visto el acto proselitista de un solo hombre. Todo se individualiza aquí, pensé, no hay conflictos sociales o sindicales, y si a un empleado lo echan de una oficina de correos en la que trabajó más de veinte años, no hay posibilidad de que se solidaricen con un paro o una manifestación, por eso, habitualmente, los que han sido tratados injustamente se suben a la terraza del edificio de su antiguo lugar de trabajo con un fusil automático y matan a todos los despreocupados compatriotas que cruzan

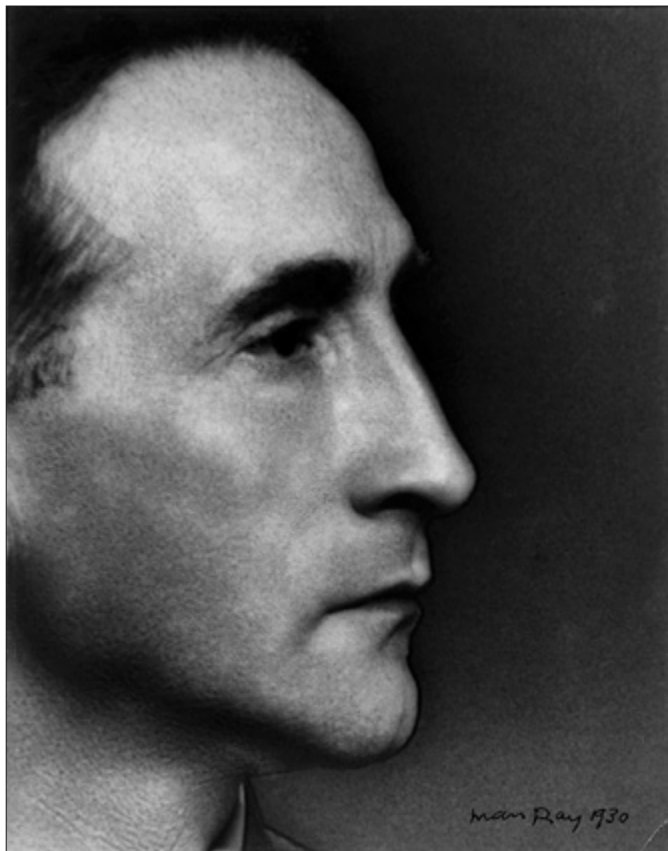
*por allí. Les haría falta un poco de peronismo a los Estados Unidos, me divertí pensando...*²⁶

Los reivindicadores, dinamiteros y francotiradores solitarios no solo están en New York, Buenos Aires u otros centros metropolitanos en cuyas barriadas ya comenzó, como presagiaba Carl Schmitt, la *Primera Guerra Civil Mundial*; en el mundo mundializado, ahora son legión, bostonianos, talibanes, chiítas y el llamado fundamentalismo islámico que para Fukuyama es preciso exterminar a fin de no enturbiar la epifanía del *Last Man*. También se los encuentra, recordando a Hegel, en Río de Janeiro, según la noticia que nos pasa Carlos Drumond de Andrade:

*Trabalhas sem alegria para un mundo caduco, aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.*²⁷

*

¿Quién escribe? ¿Piglia o Renzi? En el Prólogo de la *Antología personal*, el autor o su sosías ¿cuál? nos plantea un premeditado y astuto acertijo, a la manera de los búhos rituales del incestuoso algonquino de Lévi-Strauss:²⁸ “Habría una marca, un oscuro rastro autobiográfico cifrado en la obra... y



Marcel Duchamp

se podría imaginar un futuro lector... capaz de descubrir el secreto”,²⁹ que quizá estaría en algún recodo del *Diario de Emilio Renzi*. Nadie ignora que la escritura de un Diario demanda un mínimo de alteridad o, como diría Lacan, una “alteridad íntima”. En *327 cuadernos*, Piglia nos asegura que resolvió este dilema con el módico artificio gramatical de reemplazar la primera persona por la tercera. Esta apuesta es insuficiente: supone que se puede extraer una magia menor a partir de dos maestros en el arte del *Doppelgänger*: Borges y Macedonio. Tampoco basta acudir al clásico recurso borgeano “Borges y yo” ni al célebre *Je est un autre*³⁰ de Rimbaud, pues aquí hay *dos* ilustres personajes que simulan duplicarse y, sin rodeos,

lo logran. El caso de Piglia requiere *tres* y que, además, opere *desde fuera*. ¿Quién podría sin indiscreción oficiar un arbitraje autobiográfico entre Piglia y Renzi sin ser un intruso?... Piglia aspira a hacernos releer su obra en un Diario, novela de la novela en un bucle interminable: *Rayuela*. También Macedonio Fernández intentó duplicarse, pero lo hizo irónicamente desde su *humorismo conceptual*: Me gustaría contar con “una autobiografía hecha por otro”.³¹

En *Prisión perpetua* inquiere: “¿Es posible la ficción de uno?”. No, “tiene que haber dos”.³² Tampoco es satisfactoria esta duplicidad especular porque falta uno: ni una aparatosa multiplicación de los espejos lacanianos la lograría porque tropezaríamos con la aporía de la remisión al infinito, a no ser que se pretendiera detenerla o agigantarla acudiendo a la clonación... En no pocos pasajes de sus obras, ya se trate de ficción o de ensayos, nos asegura que tratan de “fragmentos de una autobiografía futura”. ¿Esa autobiografía ficcional es el *Diario*? ¿Piglia ficcionalizó a Renzi o al revés, como Borges en *Historia de Rosendo Juárez*, donde es difícil discernir si el malevo ficcionaliza a Borges o Borges al malevo? Tampoco habría acertado Piglia si hubiera intentado cerrar su *Diario* con la conocida picardía de Borges: “No sé cuál de los dos escribe esta página”, pues volvemos a lo anterior: en Borges solo hay dos. Creo que Piglia se sincera cuando nos confía que su *Diario* sería “el autoengaño como novela privada, como autobiografía falsa”.³³

En “Notas sobre la literatura en un Diario”,³⁴ Piglia mantiene una vehemente conversación con Renzi sobre Macedonio Fernández: no es necesario

esmerarse para advertir que se trata de un monólogo. ¿A cuál de los dos le ocurren cosas tales como decir, con amarga convicción y desafiando a Marx, que el héroe del siglo XXI es el terrorista y, al fin, sin rodeos descreer del populismo?

Escribir un Diario es una manera fantásica de anular la realidad con “bellas palabras” (para Marx: signos de lábil soporte material: “capas de aire en movimiento”³⁵) y construir un mundo ilusorio para uso personal. Este mundo de palabras dichas y “reconocidas” por los otros para Hegel procura satisfacción (*Befriedigung*). En efecto: “Debo continuar –nos asegura Piglia-Renzi– en el pensamiento de aquel relato que se corresponde a mis esperanzas...”³⁶ El *Diario*-literatura es “una forma privada de la utopía”³⁷ por cuanto aspira a negar lo real (de modo “abstracto” amonestarían Hegel o Marx, pues adhiere al *ideal* romántico del “alma bella”, *schöne Seele*, reacia a la lucha) por “relatos que exploran mundos posibles”³⁸, ansiosos por “la ley del corazón y el desvarío de la infatuación” (*Das Gesetz des Herzens und der Wahnsinnes des Eigendünkels*). Pero para esto es preciso resignarse a un mero “vivir en conformidad consigo mismo según sus convicciones” –agregaría Hegel–, satisfecho por la “pureza” de palabras autobiográficas: en fin, se trataría de desconocer “el curso del mundo” (*Weltlauf*) en nombre de la virtud (*Tugend*)³⁹ de un intelectual purista reacio a “las manos sucias”. De ser así habría que rehabilitar la visión romántica de una existencia virtuosa, “puramente literaria”: novela de la novela, libro del libro, y renunciar a la lucha, conducta que contrasta con lo postulado en la

trama del caso Croce. “Pero, según Piglia, lo más importante nunca debe ser nombrado”,⁴⁰ pues “la clandestinidad política siempre lo atrajo; vivir una vida secreta, andar por la ciudad con una bomba de plástico en un cochecito como una joven madre que pasea a su bebé –dijo Renzi, que dijo Erica–”,⁴¹ nos dice a la manera iterativa de Thomas Bernhard.

*Cuando digo utopía pienso en la revolución... ¿O vamos a entender ahora la política como la renovación parcial de las cámaras legislativas o los vaivenes de la interna peronista?*⁴²

*

¿Es posible la *difracción*, “esa forma que adquiere la vida al ser narrada en un diario personal?”⁴³ Sólo sabemos que para el rayo láser esta ley está en vigor, ya sea cuando atraviesa un cuerpo opaco o burla la vigilancia de una rendija cuadrada, hexagonal, circular o concéntrica: Tokyo, al parecer, no es una excepción de esta ley física. El rayo sigue su curso sin gasificarse en el *vacío* o pulverizarse en un *sentido suspendido* por el hipercapitalismo neoliberal en pleno esplendor, al mando de los dragones del sudeste asiático.

La travesía de Tokyo a Buenos Aires dará resultados maduros y libertarios cuando una multitud de Lezin-Croce, pero sin liderazgos, transforme en acción directa el lema de Piglia: “En Argentina hay que hacer la revolución”.⁴⁴ Sólo a partir de ese día se podrá tratar lo político al margen de las internas populistas y de la crónica policial.

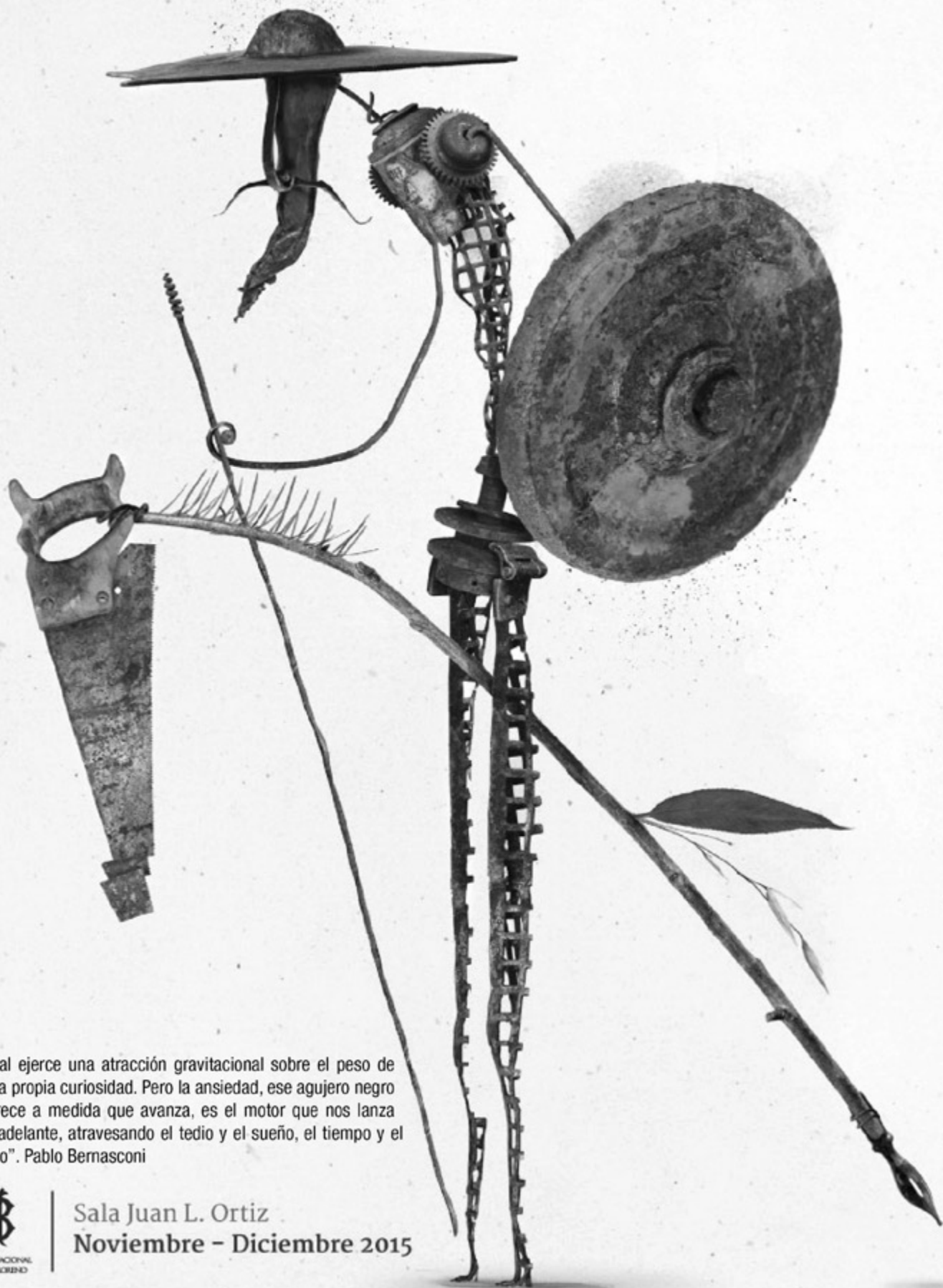
San Lorenzo, septiembre de 2015

NOTAS

1. BARTHES, R., *L'Empire des signes*, Ginebra, 1993, Skira, p. 44 ss.
2. BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, *Oeuvres complètes* I, París, 1993, Seuil, p. 150.
3. BARTHES, R., *El grano de la voz*, Buenos Aires, 2013, Siglo XXI, p. 134.
4. BARTHES, R., *El Placer del texto y lección inaugural*, Buenos Aires, 2008, Siglo XXI, p. 96.
5. BARTHES, R., en *Lo Neutro*, afirma: lo "Neutro, objeto implícito del curso, es la diferencia que separa ese querer vivir ya decantado de la vitalidad. Pasolini, en un poema, dice que sólo le resta lo siguiente: 'una vitalidad desesperada'", México, 2004, Siglo XXI, p. 59/60. Es preciso recordar que *Lo Neutro* es el título del último seminario dictado en el Collège de France.
6. BARTHES, R., *El grano de la voz*, Buenos Aires, 2013, Siglo XXI, p.
7. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt, 1986, Suhrkamp, *Werke* 12, p. 114.
8. PIGLIA, R., *Camino de Ida*, Buenos Aires, 2013, Anagrama, p. 101.
9. MARX, K., *Matériaux pour l' "économie" (1861-1865)*, *Oeuvres*, Économie II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París 1968, pp. 397-399.
10. A fin de realizar una lectura adecuada de este capítulo es oportuno ver "Teoría del complot", contenida en los ensayos reunidos en *Antología personal*, Ricardo Piglia, México, 2014, FCE, pp. 99 ss. También, de Horacio González, *Filosofía de la conspiración*, Buenos Aires, 2004, Colihue.
11. PIGLIA, R., *Blanco nocturno*, Buenos Aires, 2010, Anagrama, p. 124.
12. PIGLIA, R., *Antología personal*, Buenos Aires, 2014, pp. 194/195.
13. El escrito de Perón que hoy conocemos con el título *La comunidad organizada*, en su versión original, tal como consta en las *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, Marzo-Abril de 1949*, solo llevaba el título "Conferencia del Excmo. Señor Presidente de la Nación, General Juan D. Perón". Para los pasajes citados, véase dichas *Actas*, tomo I, apartado XIII, p. 150. Perón expresamente cita a Hegel: "...el tránsito del yo al nosotros, no se opera meteóricamente como un exterminio de las individualidades, sino como una reafirmación de éstas en su función colectiva. El fenómeno, así, es ordenado y lo sitúa en el tiempo una evolución necesaria que tiene más fisonomía de Edad que de Motín. La confirmación hegeliana del yo en la humanidad es, a este respecto, de una aplastante evidencia" (p. cit.).
14. PIGLIA, R., *Antología personal*, Buenos Aires, 2014, FCE, p. 194.
15. COOKE, J. W., *Correspondencia Perón-Cooke*, *Obras Completas* II, Buenos Aires, 2008, Colihue. En este parlamento de Cooke entremezclo pasajes de la carta del 18 de octubre de 1962, pp. 550 ss.
16. GONZÁLEZ, Horacio, "Pasado y Presente: la tragedia de los gramscianos argentinos", en revista *Pasado y Presente*, edición facsimilar, tomo I, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2014, p. 21.
17. PIGLIA, R., *El camino de Ida*, Buenos Aires, 2013, Anagrama, p. 164.
18. PIGLIA, R., *La forma inicial*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015, p. 17.
19. *Ib.* p. 22.
20. PIGLIA, R., *Respiración artificial*, Buenos Aires, 2013, Debolsillo, p. 131.
21. PIGLIA, R., *Respiración artificial*, Buenos Aires, 2013, Debolsillo, p. 131.
22. PIGLIA, R., *Invasión*, Buenos Aires, 2014, Debolsillo (Mondadori), p. 131.
23. CÓRTAZAR, Julio, *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires, 1996, Alfaguara, p. 319.
24. CÓRTAZAR, Julio, *El examen* (1ra. ed. 1986), Buenos Aires, Buenos Aires, 1996, Alfaguara, p. 110.
25. PIGLIA, R., *Crítica y ficción*, Buenos Aires, 2014, Debolsillo (Mondadori).
26. PIGLIA, R., *Camino de ida*, op. cit. p. 44.
27. DRUMOND DE ANDRADE, Carlos, "Elegía 1938", en *Sentimento do mundo*, Río de Janeiro, 2010, Record, p. 73.
28. LÉVI-STRAUSS, C. "Le Champ de l'anthropologie", en *Anthropologie structurale deux*, París, 1973, p. 31 ss.
29. PIGLIA, R., *Antología personal*, op. cit., p. 14.
30. RIMBAUD, A., carta a G. Izambard del 13/05/1871, *Oeuvres Complètes*, París, 1973, La Pléiade, p. 268.
31. FERNÁNDEZ, Macedonio, "Todoamor", en *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, Buenos Aires, 2004, Corregidor, p. 148.
32. PIGLIA, R., *Prisión perpetua*, Buenos Aires, 2014, Debolsillo (Mondadori), p. 60.
33. PIGLIA, R., *Prisión perpetua*, op. cit., p. 60.
34. En *Formas Breves*, PIGLIA, R., Buenos Aires, 2014, Debolsillo, p. 83.
35. MARX, K., *La ideología alemana*, Montevideo, 1971, Pueblos Unidos, p. 31.
36. PIGLIA, R., *Respiración artificial*, op. cit., p. 83.
37. PIGLIA, R., *Prisión perpetua*, op. cit., p. 16.
38. PIGLIA, R., *El último lector*, Buenos Aires, 2014, Debolsillo, p. 19.
39. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburgo, 1952, Felix Meiner, p. 274.
40. PIGLIA, R., *Respiración artificial*, op. cit., p. 144.
41. PIGLIA, R., "Encuentro en Saint-Nazaire", en *Prisión perpetua*, op. cit., p. 121.
42. PIGLIA, R., *Crítica y ficción*, op. cit., p. 89.
43. PIGLIA, R., *Prisión perpetua*, op. cit., p. 116.
44. PIGLIA, R., *Crítica y ficción*, op. cit., p. 89.

Finales

de Pablo Bernasconi



"El final ejerce una atracción gravitacional sobre el peso de nuestra propia curiosidad. Pero la ansiedad, ese agujero negro que crece a medida que avanza, es el motor que nos lanza hacia adelante, atravesando el tedio y el sueño, el tiempo y el espacio". Pablo Bernasconi



Sala Juan L. Ortiz
Noviembre - Diciembre 2015

Partes de la conjura

Por María Pia López

En los últimos años hubo un efervescente intercambio que encontró ecos y resonancias en la Biblioteca Nacional. De esa miríada de escritores, artistas y partícipes de las más variadas dimensiones de la cultura que han transitado por sus espacios, la figura de Ricardo Piglia emerge con nitidez. Supo agrupar un conjunto de discusiones fundamentales para el presente en torno a la escritura, el tiempo, la lectura, la ciudad, los lenguajes televisivos y cinematográficos y un largo temario que se plasmó en muestras, publicaciones y proyectos audiovisuales. Estas elaboraciones requirieron la máxima imaginación crítica para poder desbordar los límites de las ideas literarias sin por ello perder la radicalidad de sus ficciones y estilos. Puede decirse, en este sentido, que fue un período experimental que sustrajo a autores y temas de sus rutinarias liturgias, colocándolos como desafíos para el pensamiento contemporáneo. La obra de Piglia nos ofrece una pregunta política acerca de qué hacer con las ficciones toda vez que son producción literaria y al mismo tiempo, instrumentos de sujeción de los hombres. La interrogación pigliana, hecha de los retazos de una memoria literaria, siempre persiguió el problema de los poderes y sus articulaciones narrativas capaces de fundar un campo de lo pensable en que se delimitan y recortan las potencialidades colectivas.

La Biblioteca Nacional viene trenzando, durante estos años, muchas trayectorias personales. Es lugar de encuentro de escritores y músicos, centro de los debates intelectuales y políticos, laboratorio de cruces e invenciones. Muchos hilos se tramaron para darle la tonalidad particular –o quizás las múltiples y heterogéneas tonalidades que tiene–, si aceptamos llamarle hilos a obras, posiciones, pensamientos. Entre ellos, está el hilo Ricardo Piglia: la recepción fervorosa de sus obras, su perseverancia en el diálogo amistoso, la sutileza con la que piensa la crítica literaria y sus ficciones. Entramadas, claro, crítica y ficción; ensayo y novelística. Ricardo va de un género a otro, trasegando las mismas intuiciones y al hacerlo abre un territorio nuevo, eminentemente político. Ficción, para él, no es solo narración literaria. En todo caso, se trata de analizar la literatura como modelo de la producción de ficciones más generales: las que construyen los poderes y son armas de legitimación e interpretación social. Por eso, su crítica es política y le pregunta a los textos literarios hasta qué punto son capaces de erigir sus ficciones contra esas otras ficciones que oprimen a los hombres. Piensa con intensidad al controversial Sarmiento, sueña con los sueños de Macedonio y con amor profundo intenta conjugar Arlt y Borges. Piglia es la esquina que resulta de la intersección de esas calles. Si hubiera, digo, una esquina entre la conspiración arltiana y la extrema vocación por la ficción en Borges, pero la atmósfera fuera estrictamente macedoniana, esa esquina merecería, con seguridad, el nombre de Ricardo Piglia.

Al mismo tiempo, fueron esos nombres algunos de los más importantes en las travesías contemporáneas de la Biblioteca Nacional. Encontró en estos autores los más intensos fulgores de un territorio a visitar, una y otra vez. Como refulgen los huesos que producen la luz mala en los campos y en esa luminosidad inesperada producen incesante narración. Los rescoldos literarios funcionan del mismo modo, no tanto como obras sacrosantas a someter a una liturgia sino como núcleos de alerta o pequeños estallidos. Por eso volvemos a ellos, en un juego que no deja de ser peligroso. Piglia conoce y escribe esos peligros. En *Respiración artificial*, la reflexión literaria y ensayística argentina se engarza, en múltiples eslabones, con el riesgo de vida. *La ciudad ausente* retoma esta cuestión pero en cierto modo la presenta ya estallada, vuelta experimento vanguardista: cada relato dispara otros y la novela entera se condensa en la máquina que narra. Esa máquina es el centro de un museo clausurado, precisamente por su peligrosidad. Máquina macedoniana, renacimiento maquinico de la amada muerta, narración alocada, pedazos compuestos en un collage denunciador, su voz debe ser inaudible. *La ciudad ausente* es la novela más oscura de Piglia, allí donde parece que la ficción literaria se mantiene solo como fragmentos y objetos que señalan el carácter ficcional de todo el orden social. Esto es: que ese orden es sostenido sobre la ficción mayúscula del ocultamiento de su condición represiva. En uno de los relatos, los huesos mal enterrados de los desaparecidos asesinados son fogonazos que rasgan la oscuridad nocturna, pero también lo hacen –con otro fulgor– la

rosa azul de cobre o el vagón de tren donde se mató Erdosain. Están allí: testimonios, restos, células madres.

Esa idea de la literatura recorre la crítica de Piglia. A diferencia de Martínez Estrada no piensa la crítica como el develamiento de una verdad oculta, ni como Viñas busca el vínculo estricto entre clases, ideologías y escrituras. El autor de *Plata quemada* es, en esto, profundamente borgiano: asumida la condición ficcional del mundo, queda interrogar el teatro dentro del teatro, para que cumpla –como quiso Hamlet, el desdichado dramaturgo– su función catártica y haga estallar la ficción. La idea es más sutil que lo que logro expresar con estas pinceladas rápidas, y porque lo es, no cesó de producir efectos sobre el modo en que pensamos la literatura en el Museo del libro y de la lengua.

Si la interpretación de Piglia fue central para diseñar una muestra sobre *Los siete locos* y *Los lanzallamas* –y en particular, la idea de que hay dos novelas y no una: la de Erdosain, trágica, y la del Astrólogo, farsesca–; también lo es para la concepción de *Galaxia Borges. Museo de la eternidad*. Allí está *La ciudad ausente* como núcleo, motor de la ficción, anillo que dispara relatos, como si las novelas fueran las máquinas de una sala que, como *La invención de Morel*, permite la presencia infinita e incesante de las cosas, la inmortalidad de las personas, o su transmutación en otras cosas. Le hicimos a Piglia, lo advierto mientras escribo, lo que él hace con el resto de la literatura: fragmentarlo para hacerlo resplandecer, traducirlo a objetos para que esos anómalos artefactos muestren la anomalía más general del orden de las cosas, de los productos industriales, de las seriadas mercancías.

La idea del último siempre es inquietante. El que encarna el fin de un linaje o una estirpe. El último hablante de una lengua o el último que lleva un apellido que morirá con él. Christian Ferrer ha pensado preciosos ensayos sobre ese momento final, a partir de las especies animales. Piglia va hacia esa figura con el título *El último lector*. ¿Qué experiencia termina, qué umbral se traspasa, qué amargura se desliza en los trazos de un escritor cuando piensa esa frase que indica que algo –un tipo de sujeto o de actitud– no habrá más? Quizás lo escribe para señalarnos, a cada uno, como legatarios, obligados cultores de una herencia, cada uno como el último y a la vez, nietzscheanamente, anticipo de otros modos de la relación con la palabra: el lector que es último porque es el primer escritor, como había imaginado Macedonio que *El Museo de la novela de la Eterna* era la última novela mala que prologaba la futura nueva.

“Último” trasiega en su sentido la cuestión del tiempo: de lo que pasa y permanece o se extingue. Quizás el último lector es también el primer espectador de la ficción literaria. La intuición sobre cierto desplazamiento de la palabra escrita como núcleo central de las ficciones, lleva a Piglia a pensar con agudeza el cine y las industrias audiovisuales. No sólo a pensarlas: a actuar en ellas. Y ahí es donde el vínculo que la Biblioteca despliega con Piglia encontró sus mayores innovaciones: en la decisión de dictar clases sobre literatura –primero sobre la novela argentina, luego sobre Borges– en la televisión, y en la arriesgada y feliz trasposición de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* a una serie tele-

visiva. Todas esas aventuras fueron encaradas junto con la TV Pública. Si la primera experiencia implicaba desbordar los lenguajes televisivos a la vez que encontrar el corazón del aula en la liberación de sus rutinas, para volver a la idea de que enseñar es posible en cualquier lugar donde un tipo de conversación se realice; la segunda planteaba la tensión entre las épocas, la dificultad no solo del pasaje de la escritura a la imagen sino también de las mismas palabras cuando se las extrae de su momento inicial y se las coloca en otro. El mismo Arlt percibió ese dilema y tuvo que agregarle una nota al pie a *Los lanzallamas* para señalar que la había escrito antes del golpe uriburista de septiembre de 1930 aunque fue editada en 1931. Lo aclara para esquivar –como señala Sylvia Saítta– la cercanía con la crónica realista y mantener su fuerza ficcional.

Ese problema, el del tiempo y lo que hace el tiempo con las palabras –tema que Borges situó en “Pierre Menard, traductor del Quijote”– atravesó todas las discusiones sobre la adaptación televisiva. La conciencia dramática sobre una época es fundamentalmente política: porque rasga la presunta conclusión de las obras para ponerlas, cada vez, en diálogo con una coyuntura. Con la que fue su edad de escritura y la de cada una de las reescrituras. El museo de *La ciudad ausente* requería una continuidad que lo invirtiera, que fuera del fragmento a la narración y del futurismo oscuro a



Ricardo Piglia,
por Alejandra Lopez.
Archivo Jorge Lafforgue

la idea, siempre de aires redentoristas, de que hay un lector a la espera, incluso camuflado bajo los ropajes del televidente. Sin esa confianza, la nave compleja de la actual Biblioteca Nacional no se hubiera puesto en marcha. Sin los diálogos con muchos intelectuales y escritores contemporáneos, no podría haber sostenido sus mejores búsquedas y sus perseverantes conjuras.

Ricardo Piglia, la tenue objetividad

Por Horacio González

La atmósfera que circundaba las primeras reflexiones de Piglia estuvo marcada por un conjunto de nombres y de temas que designan, con un alto grado de generalidad pero también con cierta precisión, lo que puede considerarse como una época. Los problemas planteados por un Sartre o un Lukács, las discusiones acerca del realismo y el lugar del escritor en el proceso político en curso, eran los tópicos que señalaban las preocupaciones y determinaban los lenguajes con que se murmuraba la crítica. Pero, reconociendo estos rasgos y comparándolos con los trayectos ulteriores, ¿es lícito preguntarse por la continuidad o la ruptura de una obra? ¿Abandona Piglia los problemas y lenguajes junto con el desmantelamiento de esos proyectos históricos? Tal vez puedan rastrearse signos oblicuos, gestos ambiguos o transicionales que dan cuenta de pequeños virajes que desde el presente pueden vislumbrarse como las intuiciones desarrolladas luego en el transcurso de su obra. La invención de una poética que le es propia, hecha de trazos y fragmentos, de citas desplazadas y de un presente al que alude y elude con el recurso de la elipsis, nos colocan frente a una literatura que es, en cierto modo, una teoría de los signos y las formas. Así lo interpreta Horacio González, a través del análisis del repertorio de procedimientos a los que el escritor acude en busca de esa “tenue objetividad” que lo caracteriza.

Hacia fines del año 1965, Ricardo Piglia, junto a Sergio Camarda, dirigió la revista cuyo nombre era *Literatura y sociedad*. Salió un solo número, y con el ejemplar que tenemos a nuestra vista, podemos realizar el consabido ejercicio de ver por el absurdo lo que se seguiría dando en llamar “una época”. Es cierto que en la reciente publicación de sus *Diarios*, Piglia deja entrever algunas dificultades en torno a esa revista, la que le interesaba sobremedida. Los ahogos económicos (todo el *Diario* es una crónica de un dinero que siempre es carencia), ciertas dificultades de la relación con el co-director y el número 2, que trabajosamente se prepara, pero se le cruza en el camino el impedimento final: el golpe de Onganía.

Dijimos ver por el absurdo. En este caso, sería ver un horizonte más o menos homogéneo de acontecimientos desde el lado de su “ausencia”. Con la misma palabra que el propio Piglia luego formularía de tantas maneras. La “ausencia” es un pensamiento que intenta descubrir los hilos concretos del presente desde el lado de su vacío, de su distancia, su inactualidad. Pero por el momento, no era ese el tema de Piglia. Han pasado cincuenta años. En aquella *Literatura y sociedad*, un largo artículo inicial del propio Piglia se propone superar la “falsa conciencia” que aqueja a sectores de la izquierda, también en la literatura, donde debe reinar la libre creación; no solo como pretende “el último Sartre yendo desde su instancia sagrada a la acción”, sino “entendiendo a la literatura como un elemento más en el proceso de desmistificación y toma de conciencia”. Luego, la revista contiene artículos de Gramsci, Sartre, Della Volpe, Lukács, Masotta, Sebrelí, Jitrik. Hay

poesías de Szpunberg y un cuento de Hemingway (sin duda, uno de los autores más importantes para Piglia, desde luego junto a Borges y Joyce). Nos detenemos precisamente en una crítica que contienen las páginas finales de *Literatura y sociedad*, formulada por Rodolfo Borello a *Ficciones* de Borges. Se toma de un modo que sigue resultando hoy muy interesante, lo que Borello llama “las estructuras sintácticas” de Borges. Por su parte, páginas detrás, Angel Rama saluda a la reciente *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, novela que inauguraría un nuevo realismo fundado en lo que postula como una “vitalidad escandalosa”, y que se situaría como contraparte y a la vez complemento necesario de lo que ya tenía hecho Onetti, en cuyas novelas “todo está paralizado”. ¿Qué permanece y qué se ha transformado de este programa inicial? En los *Diarios* de Piglia *Literatura y sociedad* surge con varias menciones, la más importante de ellas es la indicación de que la verdadera tarea era reflexionar sobre esa “y” conectiva. Pero se vería, con el tiempo, que la reflexión sobre el conectivo debería dejar paso no a una interpretación más sugestiva de esa “y”, sino a su drástica supresión como problema. Lo oblicuo y la elipsis serían modulaciones de reemplazo.

Literatura y sociedad es contemporánea de *Pasado y Presente*, *Cristianismo y Revolución*, *La Rosa Blindada*, *Fichas*, que son las revistas de la nueva izquierda; no sería difícil percibir en todo este conjunto la reiteración de temas y autores, los modos de escrituras o, si quisiéramos hablar de la manera en que entonces se hablaba, las semejantes estructuras sintácticas. Más difícil sería saber en qué momento detener un inevitable abuso, que

consiste en ver en este mundo fragmentario (que nos favorece en darnos apenas un único ejemplar de lo que podría haber sido una larga colección) un anuncio tanto de lo que se dispersará en otras fórmulas disolutorias (el ácido de la historia es recurrente pero no dadivoso) como de lo que apenas se insinúa y el lector futuro (porque ese “futuro” ha llegado), ya lo sabe. Piglia escribe como un joven de la nueva izquierda y de la nueva crítica, que a la vez no se priva de citar en su auxilio (contra el realismo vulgar de la vieja izquierda), los conocidos párrafos de Marx donde pone bajo la responsabilidad de un hombre monárquico (Balzac) la más refinada descripción de la sociedad de clases durante el Segundo Imperio. Pero en algún momento que no conocemos (no solo porque no hacemos una biografía sino porque esos momentos suelen no saberse, es lo ignoto de sí) Ricardo Piglia abandona una terminología y una literalidad, lo que implica dismantelar –quizás sin olvidar– el boceto inmanente que conduce a “literatura y sociedad”. Este esquema que comienza en la “falsa conciencia” y concluye en la “toma de conciencia” obliga a buscar relaciones entre dos entes a los que por más autonomía mutua que se les atribuya, la mirada con que se los juzgue siempre será enteriza, frontal o plana. En algún punto de una serie oculta (de las que después se dedicará a analizar) Piglia comienza a restar piezas, a preservar revelaciones, pero también a hacerlas a través de signos oblicuos y encubiertos. No hará ficción porque hace crítica, sino que convertirá la crítica en ficción en cuanto logre verla desde afuera y desde adentro a la vez; lo primero le permite anular las ilaciones y nudos explicativos que la crítica

regular reclama, lo segundo, jugar con olvidos, alusiones indirectas y sobreentendidos que todo miembro de una familia se permite a fin de ser más y no menos comunicativo.

Quizás podamos decir que “literatura y sociedad” es siempre el primer paso del crítico o del escritor de izquierda, incluso de este (Piglia se muestra deambulante y envuelto en la desesperación del escritor iniciante, como lo revela en los *Diarios*) hasta que se produce un acto dramático de supresión de ese supuesto equilibrio entre los dos hemisferios, cae ese artificioso mundo de Ptolomeo, y la literatura queda no “sin” la “sociedad”, sino como una forma evocativa, una lejanía que apenas reverbera trayendo ecos de un objetivismo perdido. Ese modo de pérdida no aniquila el mundo objetivo, lo hace un modo de la distancia, lo deja manifestarse como un eco, pone al escritor como en la escucha de una radio a galena cuyo sonido llega al azar, quebrantándose su frecuencia a menudo.

Cuatro años después encontramos una crítica de Piglia a la novela de Viñas, *Cosas concretas*. Estamos ante el número 6 de la revista *Los Libros*, año 1969. ¿Qué ha pasado durante todo ese tiempo, que ante nuestro perezoso impulso investigativo, se presenta como una adivinanza? No sabemos, pero ahora Piglia escribe un texto fundamental sobre la literatura de Viñas, y a propósito de este fundamental autor, esa precisión no la veremos a menudo después. Según este escrito, Viñas hace del coito “un momento clave de la narración, un interrogatorio, los cuerpos se abren, se distienden, fluyen, empiezan a hablar. Toda su narrativa está instalada en un idioma sexualizado, cuchicheo secreto de la alcoba que es el régimen mismo

del relato". "Este acoplamiento (de relatos) se confunde, permanentemente, con una violación". "En este nivel, en Viñas coito y tortura son homólogos; en los dos casos se busca hacer hablar a un cuerpo". Es posible que en estos imaginativos párrafos, Piglia estuviese ensayando una crítica a Viñas, pero no puesta en términos de una discusión, sino de la presentación de un problema que no podría tener una resolución favorable. Los nudos de lo implícito son siempre fuertes ataduras de la escritura de Piglia, y sus escritos tempranos ya lo mostraban de ese modo. Concluye su crítica a Viñas diciendo que *Cosas concretas* "no hace otra cosa que narrar la imposibilidad de hacer hablar a la práctica política con las palabras de la literatura". Los episodios visibles de la novela certificarían las "leyes internas de la narración". De otro modo: la novela instaura "como un mercado" un conjunto de relatos que circulan en ella como el "dinero". Por un lado, se toma el mismo dilema viñesco de "literatura y política", para ver la imposibilidad de sutura entre ambos (pero no otra cosa querría decir la obra de Viñas entera) y por otro lado, él mismo, Piglia, deberá buscar el modo en que literatura, en toda su inconmensurable extensión, se haga cargo de lo que podríamos llamar el proyecto utópico de fusionar las mencionadas leyes internas de la narración con la misma materia de lo que se narra. ¿Es posible? Cuando Piglia dice esto, aún no ha aparecido acabadamente en su pensamiento criticista la idea de "último lector", o simplemente de "lector", aunque lo que ahora se lee en los recientes *Diarios*, el tema absorbente, día tras día, es la escasez de dinero y las obsesivas anotaciones de un lector que colecciona frases,

amores, pensiones, itinerarios, bares y perplejidades sobre la función de la idea de "yo" en un escrito cercano a la autobiografía. Pero una autobiografía "salteada", sostenida en actos de lectura tomados como pretexto para meditaciones que van afirmando su fuerza en la supresión de la alusión directa. Es en esos *Diarios* que por esa misma época en que escribirá sobre Viñas, nos enteramos que Piglia lo ve como un escaso cultor del silencio interno de las escrituras.

Un ensayo previo de lo que quiere hacer se halla en *Respiración artificial*, escrita un poco más de una década después de un conjunto de reseñas críticas aparecidas en *Los Libros*, de las cuales solo mencionamos la referida a la novela de David Viñas. Si podemos considerar algo que podría parecerse a un interregno, se deberían mencionar las intervenciones de Piglia en *Punto de vista*, de las cuales "Notas sobre el Facundo" nos alerta sobre "la erudición en Sarmiento como una función mágica que sirve para establecer el enlace entre términos que a primera vista no tienen relación". Era uno de los puntos del programa de Piglia, de su propia "poética". Elegimos también este número de *Punto de vista*, año 1980, porque en sus páginas iniciales se halla una entrevista de Beatriz Sarlo al crítico Antônio Cândido, donde el diálogo, entre otros tópicos de interés, gira en torno al libro *Literatura y sociedad*, que es uno de los clásicos de este crítico brasileño. No nos dejó de parecer curioso el modo persistente en que resurge este dilema de "literatura y sociedad"; nombre de revistas, de libros y de encrucijadas de la crítica de época.

Muchos años después, Piglia retomaría esta relación *literatura y sociedad* en sus novelas, pero ya con un



emplazamiento que podríamos atribuir a estilos “complotados”, completamente transformada y contorsionada hacia las potencialidades del lenguaje como estructura fáctica de la experiencia (pero aquí podríamos agregar sin derruir la “forma inicial Piglia”, pues tal experiencia podría considerarse una “experiencia social”). Dicho de una manera muy simplificada, como muchas veces el mismo Piglia suele decirlo: “Todas las novelas que he escrito han sido sobre el presente. *Blanco nocturno* es una novela sobre el conflicto con el campo (...) pero a mí me parece que la literatura no tiene que decir las cosas directamente. La única novela que escribí sobre el presente desplazado fue *Respiración artificial* que escribí en el momento mismo de la dictadura, pero no dije que estaba haciendo una novela sobre la dictadura. Y *Plata quemada* es una novela sobre el menemismo, sobre la corrupción política, la policía y

el dinero (...) Entonces no veo que mi poética, que es una poética de la elipsis y la distancia respecto del presente, no sea una manera de intervención en ese sentido” (de ser “fiel al presente”, según el tema que se da en uno de los debates en Princeton, publicados en *La forma inicial*). Desde luego, en la publicación de 1965, *Literatura y sociedad*, latía lejanamente este concepto de “elipsis y distancia respecto al presente”, pero Piglia aún no había llegado a su forma definitiva, que sin embargo, es señalada a través del sentido opuesto que se expresa en esa alusión a la “forma inicial”. En el libro así titulado, no hay referencias directas a ese tópico, sino por el contrario, una severa reflexión sobre la *forma final*, entendida como una intervención de “una lógica social externa al hecho”. La literatura repararía, con sus apoyaturas narrativas (si se quiere, con su atracción por los “acontecimientos trágicos”) el modo brusco en que se dan los finales en la experiencia social directa. De tal modo que en la experiencia social directa, que para Piglia es esencialmente una experiencia conversacional y narrativa, genera en su interior (o “después”) otro tipo de experiencia no menos viva que la anterior, que es la experiencia materializada en la lectura y la escritura. Y esta, con su propia carga ficcional, ese poder de alguna manera trágico de decidir un final.

En este sentido, Piglia ha creado “una poética” (según prefiere denominar al conjunto de su obra) en la cual lo que se problematiza es la “forma”, que siempre es una forma escondida de la experiencia inicial, cercana a una visión del primitivismo iniciático del habla, que sin embargo reaparece como “literatura” a través de distintas

mediaciones, que pueden incluir el trabajo por encargo, el memorándum, el falso tono de objetividad oficinesco, el acatamiento a la industria cultural para revulsionarla por dentro (en este último aspecto, se dirigen todas las consideraciones que hace Piglia sobre el estilo walshiano).

En ese ejercicio experiencial iniciático se halla la mediación técnica, que es la mediación por excelencia, y a la que Piglia le destina agudas observaciones. En un sentido general, digamos que se trata de una relectura de varias obras, como indudablemente ha hecho Piglia de la de Walter Benjamin, al respecto de ese ente que ubicó bajo el trabajoso concepto de “reproductibilidad técnica” de la obra de arte, dándolo como el aspecto principal de lo que define como una “época”. Piglia utiliza un método de lectura largamente explicitado por él mismo, donde predominan las dimensiones evocativas y los desplazamientos deliberadamente erráticos, que dejan todo el material citado e incorporado como un eco o como un velo de situaciones que nunca se declaran. A diferencia de la catarata de citas que el mencionado y famoso autor de entreguerras ha recibido en el mundo académico desde el mayor rastro de su lectura que comenzó no mucho después de su suicidio en 1940, Piglia lo hizo pasar a su “reserva textual” para recordarlo indirectamente, bajo la “poética de la elipsis y la distancia”. Esa es la diferencia entre Piglia y la habitual cita que hacen los profesores de ese importante autor, mercedamente atendido por el lector concienzudo de nuestra época. En esa elipsis –una forma de la ausencia– caben las correlaciones inesperadas, que Piglia suele decir también de una manera inesperada y hasta distraída. Veamos

esta: “El desarrollo del *collage* está muy ligado a la invención de la máquina de escribir, *dicho sea de paso*” (subrayado nuestro, Piglia simula decir al pasar lo más importante). Se refiere a que el conocido procedimiento técnico hoy “informatizado” de cortar y pegar, también existía para el escritor “a máquina”, pues solía recortar trozos de una página para colarlos en otros donde le parecía más oportuno situarlo.

En Piglia, siempre una fuerza técnica novedosa (la máquina de escribir, el fonógrafo, el grabador de voces, el “*e-mail*”, etc.) está a disposición de la forma literaria, y esta la incauta al precio de adquirir otros procedimientos que hace suyos. Pero son procedimientos que “evocan” el surgimiento sorprendente de otras formas de reproducción de la experiencia. No cabe duda que el *collage* es parte de un procedimiento ancestral, pero para el caso de la ejemplificación de Piglia, pareciera que primero aparece el procedimiento retórico o poético (y el *collage* es la base del mito, según los estudios de Lévi-Strauss, que también subyacen secretamente en el espíritu de la obra pigliesca) y que entonces después se crea la máquina de escribir. El invento técnico procede de la facultad retórica. Ese es Piglia. Pero por una *vuelta de tuerca* (ese también es Piglia) la explicación se convierte en una correspondencia entre tecnologías y escrituras. Con lo que así interviene, en un momento preciso, el tema de las *correspondencias*. Es cierto que las menciones que hace Piglia al tema de la correspondencia se refiere al tipo especial de temporalidad que implicaba el acto de escribir cartas en la anterior “civilización epistolar” (y un interlocutor de sus *Conversaciones en Princeton* observa

que *Respiración artificial* es la primera novela epistolar argentina). Pero su pensamiento va más allá con la idea de correspondencia, pues la utiliza como un “presente desplazado” donde la máquina (de escribir) y el acto de pensar (la escritura) van persiguiéndose continuamente a lo largo de una historia inagotable.

Evidentemente hay un tema —un *quid*—, en la cuestión de las correspondencias cuando lo toma Piglia. No se trata de una correspondencia donde dos seres, entes o situaciones procuran la co-pertenencia de sus distintos momentos en un único plano de temporalidad, sino de una transferencia entre potenciales momentos de un acto creativo (o de un estilo literario) que pide un posterior eco (o reelaboración) que es su momento posterior necesario y al mismo tiempo la puesta

del mundo en estado de mutua resonancia entre sus momentos sucesivos. Esta es la base del manejo pigliano de la objetividad como un modo de convivencia con el enigma. En Piglia el enigma es una forma de la objetividad y ese es en última instancia su modo narrativo. Él mismo lo dice, aunque de otro modo: citando a Vaughan Williams en *Algunos pensamientos sobre los corales* de Beethoven, quien escribe: “Una partitura es simplemente un indicio de música potencial”. Otro ejemplo lo recuerda Piglia en las declaraciones de Glenn Gould antes de grabar el *Concierto en sol menor* de Bach: “Voy a tocar con toda suerte de voces interiores y de síncopas, muy en la línea de Wanda Landowska, con un aire al estilo del Modern Jazz Quartet”. Lógicamente estos ejemplos lo llevan a Piglia hacia Borges: aquí la



Horacio González y Ricardo Piglia
en la inauguración de
“Sarmiento, una discusión argentina”,
septiembre 2011.

ejemplificación sobre las variaciones (movimiento, recordemos, necesario y constituyente del relato de todo mito), comienza rememorando una conferencia de Borges sobre Hawthorne, donde imagina el final de un relato donde muere el escritor, soñando una historia, parte última de una serie que “corona o borra la muerte”. Piglia nota que ese anuncio de Borges se lee en su cuento “El Sur”, que sería una “variación” de un cuento de Ambrose Bierce, *An Occurrence at Owl Creek Bridge*

En ese cuento hay también un sueño final del protagonista que es ejecutado, que sueña su liberación en el momento mismo en que es ahorcado. Y esto lleva (siempre según Piglia) a *Las nieves de Kilimanjaro* de Hemingway donde hay una situación semejante: en escritor muriendo en un safari que cree ver el avión de rescate que llega. Borges... “a diferencia de estos admirables modelos deja el final en suspenso”, permitiendo una doble interpretación: la del sueño, y la del plano del realismo. En efecto, en “El Sur”, precisamente en Dahlmann, se hallan las dos vetas, la realista, y la onírica: “Mañana me despertaré en la estancia, pensaba y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por la geografía otoñal y el otro encarcelado en un sanatorio”. Piglia sugiere que este “procedimiento” que mantiene dos interpretaciones y dos anécdotas que se combinan “modula el tema con variantes y motivos que se repiten en las dos tramas y cumplen en los dos casos una función distinta, hablando metafóricamente, a la manera de la *Variaciones Goldberg*”.

Tenemos aquí la metáfora compositiva de Piglia, en su caso producida como una objetividad incierta con el sostén del uso de la voz “invocada indirectamente de un tercero”, como en el caso notorio de *Respiración artificial* y en especial en el gran monólogo del senador, que puede ser considerado de la misma manera a la que indica Glenn Gould respecto a evocar “un aire al estilo del Modern Jazz Quartet”. El efecto que se produce es el de la existencia ilusoria pero a la vez “real” de un comentarista colateral del cual la voz del personaje sería un eco. Nos parece que en este momento podemos recurrir a un trecho de cierta amplitud –una cita– para considerar uno de los dilemas por los que atraviesa el Senador y cómo Piglia elabora la textura de su expresión:

“*Vislumbro*”, dijo, “a lo lejos, en la otra orilla: la construcción. Remota, solitaria, las altas murallas como perdidas entre la nieve, veo: la gran construcción”, dijo el senador.

Para acercarse había sido preciso a la vez desprenderse de todo y conservarlo todo. “Desprenderse de todo y reducirme”, dijo, “a este agujero, a esta cueva”, pero al mismo tiempo ser lo suficientemente sagaz como para preservar las posesiones que, desde el exterior, le garantizaban la mayor libertad y lo resguardaban de los posibles ataques. Había sido entonces necesario, dijo, realizar una operación sumamente delicada, “una peligrosa operación lógica”, que consistía en conservar sus propiedades y desecharlas.

Y más adelante:

“Como usted sabe”, dijo, “para los griegos el término *ousía*, que designa en el vocabulario filosófico, el ser, la esencia, la cosa-en-sí, significa igualmente la riqueza, el dinero. Mi

ascetismo, entonces”, dijo el senador, “mi ascetismo, si existe, no es moral, tiene otra calidad, yo me despojo de todo, del mismo modo que he sido despojado de todo mi cuerpo. Únicamente son más las cosas cuya historia conozco. “Algo es realmente mío”, dijo el senador, “cuando conozco su historia, su origen. Existe”, dijo. “Existe algo, sin embargo una extensión de mi cuerpo, algo que está fuera de aquí, del otro lado de estos muros de hielo, algo que se reproduce y prolifera como la muerte, cuya historia conozco, pero en la que ya no pienso, en lo que no quiero pensar y de lo que se ocupan otros, que cumplen para mí la función de los enterradores, de los sepultureros.

Esto breves párrafos de remoto sabor joyceano (y asimismo borgeano), contienen un juego extremo con el estilo indirecto libre, donde alguien monologa a través de un tercero que reproduce sus dichos, apelando al recurso de intercalar, de tanto en tanto, la “verdaderas” palabras dichas, la primer materialidad de lo que se escucha ahí. Piglia actúa en esta novela con el recurso, que él perfecciona, de expandir implícitamente los significados, otorgándoles varias capas contrapuestas de sentido y encadenándolos con sus lejanas correspondencias; correspondencias siempre inciertas y vagamente apócrifas, que sin embargo resuenan con un indicio de verosimilitud y objetividad. Es lo que llamamos la tenue objetividad. Cada “dijo” de los enunciados que corresponden a la voz del personaje en tercera persona, quedan a cargo de otra voz narradora que entrega el escrito como si fuera una pieza rumoreada a la distancia por un arqueólogo difuminado en el tiempo.

Ese efecto es la característica genuina de la escritura (de la crítica e incluso de la oralidad de Piglia) que se complementa con la serie de pseudo-traducciones de lo dicho, tomando primero la manera en que lo vierte el narrador luego de haberlo escuchado, y luego entre comillas, o entre paréntesis, la forma originaria y fácticamente *arcaica* en que la cosa se ha dicho. De otra manera, son los pasajes de la *ousía* hacia sus designaciones en otros idiomas: el ser, la cosa en sí, la esencia. Piglia, al pasar, afectando un signo de certidumbre, realiza traducciones filosóficas con la indiferencia de quien da una clase fundada en elementos veraces, cuando se trata en realidad de una fuerte construcción ficcional sobre la base de una serie suelta y muy diseminada de elementos filosóficos. Que a la vez contiene fragmentos y pieza reales, sea nombres, teorías, situaciones, hechos históricos. La frontera entre las dos percepciones —la de la historia real y la de la empresa ficcional— queda por necesidad narrativa sometida a un baño de enigmas y deliberadas vaguedades. Pero son muy eficaces para construir la narrativa del Senador (y el conjunto de las técnicas expresivas piglianas), en tanto estamos ante una voz replegada, que en un imperceptible segundo momento alguien debe recibir en tanto tarea traductoral (construyendo así un tiempo de varias capas en los que el habla sucede) y también en cuanto arriesgadas equivalencias, como dijimos, de dudosa verificación. Así, *ousía* también equivaldría a *riqueza* y a *dinero*.

Es sabido que para Piglia siempre hay un complot, que se transforma en un hilo conductor de toda percepción narrativa. Paranoia, amenaza, censura y conspiración son “los grandes modelos del lector moderno”, así como de las

sociedades secretas jacobinas y de las “políticas clandestinas del Estado”, que implican todas las formas constructivas de la política y de la narración novelística. Por otro lado, el “relato del complot forma parte del complot”, dice Piglia en *Teoría del complot*, por lo cual se produce una articulación de significaciones diversas en el plano de lo que resta como discurso público, vinculado a toda la materia encubierta o secreta a la que permanentemente se alude en forma cifrada, que se conjuga en lo que es la idea misma de lo literario. Esto permitirá estudiar tanto qué es la escritura de Roberto Arlt, su materia misma, como simultáneamente fundar una crítica sobre Arlt, y todas las homólogas situaciones en las que el asunto tratado queda bajo una “cifra recóndita” y la crítica que proyecta descifrarla acepte los principios del “teoría del complot”. Si la escritura borgeana es también una manifestación única de esos múltiples planos –los conjurados como tema y la escritura como conjura (siendo la hipálage una muestra acabada de esa opción de escritura)– entonces estamos ya ante el gran edificio construido por Piglia a la manera de una catedral de citas e invocaciones, bajo la perspectiva de un canon y como foco permanente y movetizo para situar en una nivel efectivo de ficción todos estos juegos esquivos con las traducciones y correspondencias. En ese sentido, narración, dinero, sexo, tecnologías y poéticas de la literatura, son para Piglia formas de circulación que definen propiamente lo literario.

En ese sentido (aparte del tributo que esto le asigna a la llamada “novela negra”) se puede apreciar el modo en que Piglia trata el concepto de “metaficción”. El crítico James B. Wolcott, en una entre-

vista que puede leerse en *La forma inicial*, inserta la obra de Piglia dentro de la perspectiva de la “metaficción”. Esto es, una ficción que contuviese en su propio despliegue una reflexión sobre su propia condición de tal. Piglia responde que no le convence ese concepto, en la medida en que toda literatura, toda ficción, es a la vez metaficción.

Uno puede encontrar metaficción en los narradores que parecen más ingeniosos, y más en ellos que en otros. Me parece que los narradores populares son narradores de metaficción pura, porque dicen: “ahora te voy a contar una historia” (...) Siempre digo que ojalá yo hubiera inventado ese uso de la crítica en la ficción, porque a veces algunos me reprochan que trabaje con reflexiones en la novela y me dicen: como puede ser que en un diálogo se pongan a hablar de estas cosas. Yo digo: me sentiría muy contento si lo hubiera inventado yo, pero lamentablemente no fui yo quien lo inventó, porque eso está, por supuesto, en Cervantes, en el Ulises de Joyce.

Piglia se refiere a la discusión sobre Hamlet que figura en uno de los capítulos del *Ulises*, donde los protagonistas se enredan en un arduo debate sobre si en la obra de Shakespeare encontramos una resolución de temas que son propios de la “autobiografía de Shakespeare” o pertenecen por el contrario al nivel autónomo de la ficción literaria. Esta opinión nos permite dar un justo paso en relación a la interpretación del conjunto de la obra de Piglia, tanto en la dirección de la importancia “metaficcional” que le otorga al diario personal del escritor, como a la capacidad de la ficción de absorber –hasta convertirse ella misma en lo que absorbe–, el zumo

vital de la conversación literaria y su oculto destino “teórico”.

Si ponemos entre comillas la palabra teórico, es para conferirle la posibilidad de ubicar en su seno la novelística de Piglia, siempre que esa expresión admita su disolución progresiva en un conjunto de operaciones narrativas o metanarrativas (en el sentido en que Piglia rechaza: “toda literatura es metanarrativa” y en el sentido que admite implícitamente: entonces la suya también lo es), y siempre que sus momentos más emotivos (por ejemplo, la saga del comisario Croce, uno de sus grandes personajes, vinculada a la metafísica del investigador como víctima propiciatoria del “sistema”), se presten asimismo a liberar lo que toda teoría impide finalmente que se cierre: la melancolía en la historia, negándose a sí misma.

De este modo, nos parece que un nombre al parecer más cercano a la práctica literaria de Piglia lo liga a un efecto de melancolía. Se trata de una remota transfiguración del original problema juvenil de “literatura y sociedad”, ahora transformado en un estilo que no abandonaba un eco distante de los problemas literarios que habían tratado los “estructuralistas” o los “formalistas rusos”, pero remitidos a una “poética”. Con este vocablo Piglia resume una suerte de teoría de los signos convertida en literatura ficcional, que pone como salvaguarda del relato a la figura de Hemingway y como amenaza inminente la de Macedonio, en un contraste que hace a la transfiguración de planos que siempre se avizora en la propia obra de Piglia. Del mismo modo, en el extremo de una larga meditación literaria sobre las identidades propias sometidas a la máxima expresión irónica (es decir, casi poniendo toda identidad al borde de la burla y la desaparición), Piglia comenta

en *El escritor como lector* la famosa conferencia de Gombrowicz sobre la poesía: “Básicamente, lo que Gombrowicz dice ese día de agosto de 1947 es que no existe ningún elemento específico que pueda determinar un texto como poético. En realidad, su conferencia podría leerse como una crítica implícita a la noción de *literaturidad*, que viene de los formalistas rusos y recorre toda la crítica del siglo XX, esa cualidad que haría de un texto un texto literario (y del que la poesía o la función poética sería su punto más claro)”.

Piglia escribe estas reflexiones en la última década, aunque son sus persistentes temas. Interesa especialmente lo que admite como una crítica a “la noción de literaturidad”, a la que le atribuye amplios alcances. Debemos entender que Piglia se halla muy cercano a lo que en un tiempo anterior, por la época de la publicación de su libro *Las palabras y las cosas*, Foucault ubicaba como un problema, el de la inexistencia de la “literatura”. Es que en primer término solo habría obra y lenguaje, y la “literatura” sería una construcción artificial, propia de la “modernidad”, por la cual se constituiría en un “vértice por el cual pasa la relación con la obra y la obra con el lenguaje”. Sería apenas un punto forzado donde una incómoda historicidad también edificada por los modernos, permitiría hablar de esa construcción que no es otra cosa que “la oquedad del lenguaje”, aquello que la “literatura” quiere atrapar y aun creyendo que lo logra, no lo consigue captar en su vacío esencial, que es de algún modo *inefable* —si se entiende bien a Foucault—, de lo que no siempre puede estarse seguro.

Ricardo Piglia ha arribado a estas mismas conclusiones pero se ha detenido un poco antes de consumarlas

enteramente, pues desea escribir su obra y dar su tributo de crítica a la *literaturidad*, sin abandonar enteramente la noción de literatura. A la distancia, como en un eco lánguido, se reactivan en sus páginas, tramos lejanos de Joyce o de Macedonio. En su decisivo estudio sobre *Ernesto Guevara, el último lector*, Piglia escribe:

En Pasajes de la guerra revolucionaria (...) Guevara piensa como un personaje de Jack London en "To Build a Fire", del libro Earther North, los cuentos del Yukón. En ese cuento aparece el mundo de aventuras, el mundo de la exigencia extrema, los detalles mínimos que producen la tragedia, la soledad de la muerte. Y parece que Guevara hubiera recordado una de las frases finales de London. Cuando hubo recobrado el aliento y el control, se sentó y recreó en su mente la concepción de afrontar la muerte con dignidad (entertained in his mind the conception of meeting death with dignity). Guevara encuentra en el personaje de London el modelo de cómo debe morir. Se trata de un momento de gran condensación. No estamos lejos del Quijote, que busca en las ficciones que ha leído el modelo de la vida que quiere vivir...

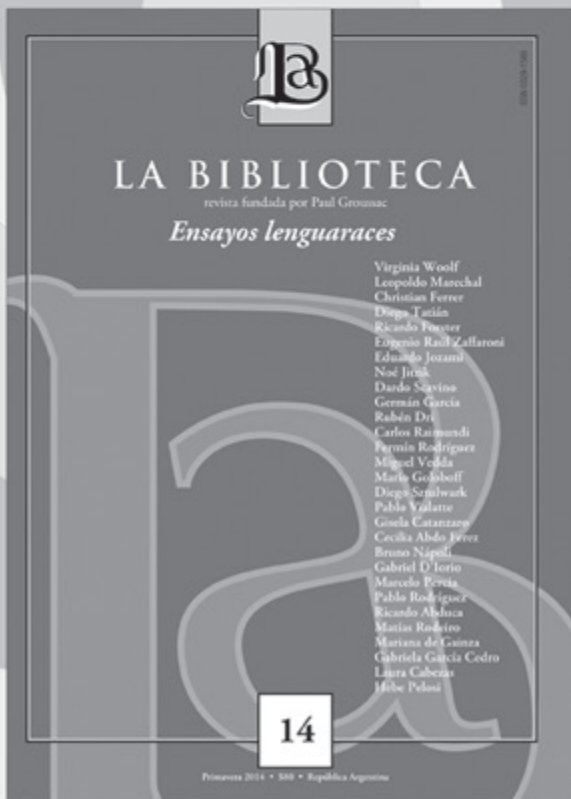
Sin duda, Piglia obtiene aquí, por la vía de la misma *condensación* que le atribuye a Guevara, una excelente síntesis de su concepción de la literaturidad: escribir bajo la influencia del tiempo desplazado del lector, cuyos recuerdos de lo leído obran como ejemplos de su propia vida al mismo tiempo que necesariamente fundan una forma definitoria de la ficción. Ese último lector, es un lector de fronteras, entre la melancolía y la conversación, un

aventurero entre la vida y la muerte y el que disipa la línea demarcatoria entre ficción y acto real de lectura. Al parecer, también disipa ese trazo que unía y separaba literatura y sociedad, allá en sus comienzos. Pero Piglia muy pronto encontró la manera, poniendo en la dimensión ficcional la praxis del lector, de hacer sobrevivir sus primeras lecturas como crítico e historiador inconcluso en una literatura ("una poética") que los *condensara* en otro plano. Condensación, aquí, es memoria truncada, voz indirecta. También, lo que aquí dimos en llamar objetividad tenue. Estas sucintas visiones de la obra de Piglia quedarían confirmadas ahora por la publicación de sus *Diarios*, que al igual que el *Borges* de Bioy (que de las diferencias se ocupen otros; aquí podemos evocar apenas las semejanzas) trazan el trasluz o el reverso empírico de la vida del escritor, y dirigen indirectamente la atención hacia toda su obra. El efecto involuntario, quizás, es el de anular el pasado. Como si *Literatura y sociedad*, el vagabundeo por pensiones estudiantiles, la antigua confitería *La Victoria* de Medrano y Corrientes, la editorial Jorge Álvarez, el ganapán lleno de obstáculos de quien se propone ser escritor, los dilemas morales de la relación con su padre y el propio conflicto de lo que significa un *Diario*, esto es, hacer de una "vida" una suscitación de la escritura, estuvieran ocurriendo, ahora, en este mismo momento, o si fueran apenas repeticiones calcadas, proyecciones de una tesitura siempre latente que deja a la obra pública con la compañía de sus tinieblas y a una confesión que se insinúa y no ocurre, junto a una teoría literaria que se detiene poco antes, frente al abismo, en el mismo momento en que amenazaría tragarse una vida.



LA BIBLIOTECA

revista fundada por Paul Groussac



Números anteriores en www.bn.gov.ar

EDICIONES BIBLIOTECA NACIONAL

