

Edición de
Rose Corral



EL COLEGIO DE MÉXICO

Juan José

**S
A
E
R**

**Entre
ficción
y reflexión**

Ricardo

**P
I
G
L
I
A**

60 AÑOS
CELL

ENTRE FICCIÓN Y REFLEXIÓN
JUAN JOSÉ SAER Y RICARDO PIGLIA

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
XLIX



CÁTEDRA
J A I M E
T O R R E S
B O D E T

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

ENTRE FICCIÓN Y REFLEXIÓN
JUAN JOSÉ SAER Y RICARDO PIGLIA

Edición de
Rose Corral



EL COLEGIO DE MÉXICO

A863.409

E6124

Entre ficción y reflexión : Juan José Saer y Ricardo Piglia / edición de Rose Corral. --
1a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos
y Literarios , 2007.
312 p. ; 22 cm. - (Serie Estudios de Lingüística y Literatura ; 49)

ISBN 968-12-1288-6

1. Saer, Juan José, 1937 -- Crítica e interpretación. 2. Piglia, Ricardo, 1941 --
Crítica e interpretación. 3. Novela argentina -- Siglo xx -- Historia y crítica.
I. Corral, Rose, ed. II. t.

Primera edición, 2007

DR © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 968-12-1288-6

Impreso en México

ÍNDICE

Prólogo, II

CONFERENCIA INAUGURAL

El escritor como lector, 17

Ricardo Piglia

TESTIMONIOS

Juani, 35

Laurence Gueguen

Juan José Saer, 37

Hugo Gola

CRUCE DE LECTURAS

La literatura de una nación pequeña:

Juan José Saer y Ricardo Piglia, 51

Arcadio Díaz Quiñones

Diálogo/s Saer / Piglia, 75

Jorgelina Corbatta

Los lectores de la tribu, 97

Ana Rosa Domenella

¿Literatura comprometida o literatura de la memoria?, 113

Karl Kohut

RICARDO PIGLIA

La práctica literaria, entre la pérdida y la restauración, 137

Adriana Rodríguez Pérsico

El último lector: otro escenario para una tradición, 149

Jorge Fornet

La máquina de escribir, 161

Liliana Weinberg

Entre política y tradición:

Ricardo Piglia, la filología y el lenguaje, 177

Laurette Godinas

Itinerarios de lectura (y escritura), 193

Rose Corral

JUAN JOSÉ SAER

¿Cómo ser escritor? El caso Saer, 209

Julio Premat

Poéticas de *El arte de narrar*, 223

Daniel Balderston

“Costumbre de intemperie”

(o el sujeto de la heteronomía: un entenado), 235

Silvana Rabinovich

Hospitalidad a lo antagónico.
Mito y ficción en la literatura de Saer, 249
Dardo Scavino

Representaciones erróneas:
espacios invadidos y políticas de la palabra, 267
César A. Núñez

Saer y Onetti: algunas notas sobre las sagas narrativas, 285
Enrique Foffani

PRÓLOGO

Este libro, fruto de un Coloquio Internacional dedicado a la obra de dos destacados escritores argentinos contemporáneos, Juan José Saer y Ricardo Piglia, fue organizado por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México los días 3 y 4 de noviembre de 2005. El encuentro se propuso reunir en México a un grupo de estudiosos de las obras de Saer y Piglia, siguiendo con una línea de trabajo iniciada en nuestro centro hace algunos años con la publicación de *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México* (2000). En un momento en que todavía pesa una noción estrecha de lo “nacional” (y de las literaturas nacionales), esta mirada crítica “extraterritorial” es una práctica saludable que permite salir de los confinamientos y que contribuye también a fortalecer el diálogo entre dos zonas culturales, México y el Río de la Plata, que tuvieron en el pasado múltiples contactos.

El primer bosquejo de este coloquio nació en febrero de 2005. Desde aquel momento, Juan José Saer y Ricardo Piglia —dos amigos que han dialogado en público en la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe (la “zona” de Saer) y han asimismo impartido clases al alimón en anfiteatros repletos de estudiantes en la Universidad de Buenos Aires— fueron invitados a inaugurar el coloquio. Piglia estuvo en El Colegio hace algunos años, impartió una conferencia, en realidad la primera versión de su ensayo “Nuevas tesis sobre el cuento”, que integró después a su libro *Formas breves*. En cuanto a Saer, aunque no pudo asistir a una reunión que se organizó en El Colegio de México en 1999, envió para su publicación el texto que había pensado leer en México, “La narración-objeto”, un texto en el que reflexiona sobre tres autores que pertenecen precisamente a ambas zonas culturales —Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Antonio Di Benedetto—, y que se convertiría en

el título de su último libro de ensayos. En medio de los preparativos del coloquio y cuando él mismo pensaba que se estaba recuperando de su enfermedad, Juan José Saer murió el 11 de junio de 2005 en París, ciudad en la que vivía desde 1968. A pesar del golpe que significó su desaparición, decidimos de todos modos seguir adelante con la reunión porque ésta sería una forma de recordarlo y homenajearlo.

El pasado, la tradición o las tradiciones literarias, no son, como bien sabemos, algo estático o inamovible, un canon establecido de una vez por todas, sino que se construyen y reconstruyen desde el presente. Los escritores contemporáneos, en estrecha relación con la tradición, inventan, transforman o “crean”, como dijo Borges, a sus precursores. Abrir entonces un espacio de discusión sobre dos notables escritores argentinos contemporáneos, que han reflexionado como pocos sobre sus propias tradiciones y sobre el arte de narrar, es abrir también la reflexión y la discusión en torno a obras exigentes y complejas que han encontrado una voz propia y han modificado sustancialmente las lecturas del pasado.

Escritores pertenecientes a la misma generación, Piglia y Saer se forman por los mismos años (a finales de los años 50) y publican sus primeros libros de relatos en la década siguiente. Comparten autores e intereses literarios como lo demuestran los brillantes diálogos públicos que sostuvieron y que se publicaron en la década pasada. Ambos han profundizado sobre lo que Saer llama el “concepto de ficción”, mostrando que no hay una oposición entre ficción y verdad. La ficción, dirá Piglia, trabaja con la verdad “para construir un discurso que no es verdadero ni falso”. Y en este “matiz indecible —sigue diciendo Piglia— entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción”. También ambos trabajan la noción de “narración”, una forma que para Saer existe “como un modo de relación con el mundo” y que Piglia concibe como una forma “que hay que buscar más allá del relato literario establecido”.

Sobre el mercado y la cultura de masas han abundado tanto Saer como Piglia desde ópticas complementarias. Piglia distingue clara-

mente entre la producción y la circulación de las obras, “dos mundos incompatibles y en esa diferencia se asienta, toda la paradoja del valor”. La escritura tiene otro ritmo, otro tiempo, otro espesor que preserva el espacio experimental del artista, su libertad e independencia. Para Piglia muchos de los mejores textos de la literatura latinoamericana “se autonomizan” del vínculo con el mercado. En Saer hay una crítica muy dura y frontal contra ese mundo mercantil y sus leyes, que revela un hondo malestar. El mercado (esto es muy claro en el prólogo a *La narración-objeto*) confunde el valor de las obras y por ello Saer destaca la necesidad de una “verdadera crítica”, una crítica alerta, que no baje la guardia.

En este volumen la ficción y la crítica (o ambas) de Saer y Piglia se convierten en el centro de múltiples reflexiones, de renovadas lecturas que amplían consideraciones y estudios anteriores sobre los autores. El coloquio se inició con una conferencia de Ricardo Piglia dedicada a un escritor polaco que vivió un exilio de veinticuatro años en la Argentina: Witold Gombrowicz. A la sección de “Testimonios”, que gira en torno a Saer, sigue “Cruce de lecturas”, que propone una revisión y un diálogo con textos de Piglia y Saer. Las dos últimas secciones son estudios sobre distintos aspectos de la obra y poética de ambos autores. Hemos respetado las elecciones de los críticos en cuanto a formato y presentación de sus trabajos, algunos más ensayísticos que otros.

Por último, sólo queremos agregar que más allá de fronteras o determinaciones geográficas, la obra de los escritores convocados en este libro está situada —como dijo alguna vez el propio Piglia al referirse a Saer— “en esa tierra de nadie (sin propiedad y sin patria) que es el lugar mismo de la literatura”.

Agradecemos sinceramente a Aurelio González, director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, su generoso apoyo que hizo posible que el Coloquio Internacional sobre las obras de Saer y Piglia, origen del presente libro, fuera tomando cuerpo y forma. La Cátedra Jaime Torres Bodet, de

nuestro Centro, fue también esencial para llevar a buen término el proyecto. Asimismo, agradecemos a todos los participantes su respuesta entusiasta y a Laurence Gueguen, con quien Saer compartió treinta años de su vida, la hermosa página que aceptó escribir para este libro.

ROSE CORRAL
El Colegio de México
Octubre de 2006

CONFERENCIA INAUGURAL

EL ESCRITOR COMO LECTOR

Ricardo Piglia

Princeton University

Muy buenos días a todos, me siento muy honrado y muy emocionado de estar aquí; quiero agradecer a Javier Garciadiego, presidente de El Colegio de México, a Aurelio González, director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, y especialmente a Rose Corral —una extraordinaria lectora de Roberto Arlt, por lo tanto una suerte de hermana para muchos de nosotros—, porque ella ha hecho posible este coloquio.

Es difícil expresar lo que significa que Saer no esté hoy aquí. Estará, desde luego, presente, como debe ser, en lo que ha escrito; y sabemos que lo que ha escrito permanecerá mientras dure esta lengua. He mantenido un diálogo con él a lo largo de los años y las notas que voy a leerles forman parte de ese diálogo. Su tema es un escritor, una clase de escritor, habría que decir, a quien Saer, estoy seguro, también admiraba.

EL ESCRITOR COMO LECTOR

El 28 de agosto de 1947, Witold Gombrowicz dio una conferencia en Buenos Aires que nos puede servir de base para discutir algunas características de lo que hemos llamado “la lectura del escritor”. La conferencia es ahora un texto célebre, “Contra los poetas”, y Gombrowicz la incluyó, años después, como apéndice en su *Diario*.

Gombrowicz era un completo desconocido en aquel entonces. Vivía, pobremente, en oscuras piezas de pensión. Había llegado a la

Argentina casi por casualidad, en 1939, y lo sorprendió la Guerra y ya no se fue. En verdad, los años de Gombrowicz en la Argentina son una alegoría del artista tan extraña como la alegoría de los manuscritos salvados de Kafka. Luego de unos primeros meses difícilísimos, de los que casi no se sabe nada, Gombrowicz va entrando de a poco en circulación en Buenos Aires. Su centro de operaciones es la confitería Rex, en lo alto de un cine, en la calle Corrientes, donde juega al ajedrez y va ganando un grupo de iniciados y de adeptos, entre ellos al poeta Carlos Mastronardi y al gran Virgilio Piñera. Ha empezado a anunciar a quienes puedan oírlo que es un escritor del nivel de Kafka, pero, por supuesto, todo el mundo piensa que es un farsante: nadie lo conoce, nadie lo leyó. Además sostiene que es un conde, que su familia es aristocrática, aunque vive en la indigencia. Borges, con su malicia habitual, lo cristalizará, años después, con esta imagen:

A ese hombre, Gombrowicz, lo vi una sola vez. Él vivía muy modestamente y tenía que compartir la pieza, una azotea, con otras tres personas y entre ellas tenían que repartirse la limpieza del cubículo. Él les hizo creer que era conde y utilizó el siguiente argumento: los condes somos muy sucios, con esa argucia consiguió que los demás limpiaran por él.

Entonces, en 1947 Gombrowicz sale a la superficie. Estaba por ahogarse, pero logra salir a flote, aunque volvió a hundirse varias veces después. Ese año aparece la traducción al castellano de *Ferdydurke*, y se publica, también en español, su obra de teatro *El matrimonio*. Pero, como sabemos, esas obras no tienen la menor repercusión. Son pequeñas ediciones que nadie lee, aunque quienes las leen nunca lo olvidan. La conferencia está ligada a la aparición de esos textos. Es un intento de hacerse ver, el inicio de una campaña de larga duración. Cualquiera que lee los testimonios o la correspondencia de esos años, lo ve a Gombrowicz intrigando y armando redes y conspiraciones microscópicas. Redes de amigos, de jóvenes, que intentan dar a conocer su obra.

Cómo llegó a dar esa conferencia, quién la organizó, cuántos asistieron, es algo que no sabemos bien. Sólo sabemos que fue en la librería Fray Mocho, en la calle Sarmiento, casi Callao, en el centro de Buenos Aires. Una librería pequeña, muy buena. Se trataba de un lugar ajeno a los circuitos prestigiosos de las conferencias de aquellos años, como el Colegio Libre de Estudios Superiores, donde Borges empezó a dictar sus conferencias en 1946, o el Centro de Amigos del Arte, donde Ortega y Gasset daba sus multitudinarias conferencias en esa época.

El 28 de agosto de 1947, entonces. Las siete de la tarde, ésa es la hora de la conferencia, la hora del crepúsculo. Pleno invierno en Buenos Aires. Gente con sobretodo, con abrigos, mujeres con tapados de piel quizá. Gombrowicz con su perramus gris y su sombrero, el conde como pordiosero elegante.

Hay un primer dato que nos interesa especialmente. Gombrowicz da esa conferencia en castellano, en ese castellano áspero, de gramática incierta, que hablará siempre. No da la conferencia en francés, lengua que conocía y hablaba fluidamente, como era habitual en Buenos Aires. Victoria Ocampo daba sus conferencias en francés, y también lo hacía, con gran éxito, Roger Caillois, otro europeo en Buenos Aires. Una conferencia dicha en castellano, entonces, por un escritor polaco desconocido, en una oscura librería de Buenos Aires.

EL CASTELLANO COMO LENGUA PERDIDA

El castellano de Gombrowicz es el idioma de la desposesión. Nada que ver con el inglés de Nabokov, aprendido de chico con las institutrices inglesas. Gombrowicz aprende el castellano en Retiro, en los bares del puerto, con los muchachos, con los obreros, los marineros que frecuentaba; una lengua que está cerca de la circulación sexual y del intercambio con desconocidos. Retiro, con ese nombre tan significativo, es la zona del bajo, del llamado Paseo de Julio, la zona por donde va a

vagar Emma Zunz, la recova, los bares de mala vida, los piringundines. El español aparece ligado a los espacios secretos y a ciertas formas bajas de la vida social.

Desde luego, Gombrowicz lo vive como una iniciación cultural, como una contraeducación. “Me bastaba con unirme espiritualmente por un momento con Retiro para que el lenguaje de la Cultura empezara a sonarme falso y vacío”, escribe. Y de eso trata la conferencia: una crítica al lenguaje estereotipado, cristalizado en la poesía. Una crítica a la sociabilidad implícita en esos lenguajes falsamente cultivados.

Por su lado, Gombrowicz elige la inferioridad, la carencia, como condición de la enunciación. Y a eso se refiere de entrada en la conferencia. Cito la versión original conservada por Nicolás Espino, que no aparece luego en la edición del texto en su *Diario*.

Sería más razonable de mi parte no meterme en temas drásticos porque me encuentro en desventaja. Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas ni finas, pero ¿quién sabe si esta dieta obligatoria no resultará buena para la salud? A veces me gustaría mandar a todos los escritores al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigrana verbales para comprobar qué quedará de ellos entonces.

El escritor siempre habla en una lengua extranjera, decía Proust, y sobre esa frase Deleuze ha construido su admirable teoría de la literatura menor referida al alemán de Kafka. Pero la posición de Gombrowicz me parece más tajante. Lo inferior, lo inmaduro, se cristaliza en esa lengua en la que se ve obligado a hablar como un niño. Desde su primer libro, los cuentos que llamó *Memoria de la inmadurez*, Gombrowicz se colocó en esa posición. Y la inmadurez será el centro de *Ferdydurke*: el adulto que a los treinta años debe volver a la escuela, infantilizado.

Pero, ¿una lengua menor para decir qué? Quizá, como escribe Gombrowicz el 30 de octubre de 1966 en su *Diario*, viviendo ya en Europa como un escritor consagrado, “el escándalo es que no tenemos todavía una lengua para expresar nuestra ignorancia”. En Buenos Aires ha encontrado ese lenguaje. La lengua como expresión de una forma de vida. La pobreza de la lengua duplica la falta de dinero, la precariedad en la que vive. El conde como pordiosero es simétrico del gran estilista que no sabe hablar. La desposesión como condición de la gran literatura. La opción Beckett, Céline, Néstor Sánchez; el escritor como *clochard*, el escritor en el borde.

El balbuceo de Gombrowicz está siempre cerca de la afasia. Mejor sería decir, Gombrowicz trabaja sobre la afasia como condición del estilo. El afásico es un infante crónico. Estamos otra vez en *Ferdydurke*.

Roman Jakobson ha señalado que el yo es el primer signo que pierde el afásico y el último que adquiere el niño. El artista está entre el afásico y el niño. Hay ahí una conexión clave ligada a los derechos de la enunciación personal. Recordemos la primera página del *Diario* de Gombrowicz. Empieza así: “Lunes Yo. Martes Yo, Miércoles Yo, Jueves Yo”. Adquiere el yo. Puede salir de la afasia. Antes que nada debe garantizar la enunciación, su entrada personal en el lenguaje.

Gombrowicz hace de la inferioridad, del anonimato, de la carencia, una ventaja y una posibilidad. No sé hablar, hablo como un chico y me refiero por eso a la más alta expresión del lenguaje: la poesía. Y sé lo que digo porque soy un gran artista.

Segunda cuestión, el castellano como lengua perdida de la cultura. El castellano una lengua menor en la circulación cultural a mediados del siglo xx. Circuitos débiles de la influencia y la difusión literarias. Gombrowicz tiene muy claros los efectos retrasados, la marcha lenta. Y a la vez los desvíos. Y las sorpresas. Porque Gombrowicz tiene mucho que agradecerle al castellano.

En principio, a la lectura de *Ferdydurke* que hace François Bondy, el director de la revista *Preuves*, el primer gran difusor de Gombrowicz en Francia. “En 1952 leí *Ferdydurke* en español”, cuenta Bondy. Fue a

partir de esa lectura que se interesó por él y lo hizo traducir al francés. Una lectura que le va a cambiar la vida a Gombrowicz. Porque además Bondy es quien le consigue la invitación a Berlín en 1963, que va a permitir el regreso de Gombrowicz a Europa y su triunfo final. Cómo le llegó a Bondy ese libro en español es una intriga. Un ejemplar de *Ferdydurke* en castellano, editado en Buenos Aires, llega a París. Cuando Gombrowicz conoce personalmente a Bondy en 1960 en Buenos Aires, durante un congreso del Pen Club, lo primero que quiere saber es en qué circunstancias ha llegado a leer *Ferdydurke* en castellano.

Los libros recorren grandes distancias. Hay una cuestión geográfica en la circulación de la literatura, una cuestión de mapas y fronteras, ciertas rutas que lleva tiempo recorrer. Y quizá algo de la calidad de los textos tiene que ver con esa lentitud para llegar a destino. Por ejemplo, la conferencia de Gombrowicz es contemporánea del texto de Sartre *¿Qué es la literatura?* Los dos son de 1947. Los dos se plantean la misma pregunta y sus respuestas son simétricas y antagónicas. Y los dos tienen en común ser panfletos contra el arte (contra cierta noción aceptada sobre el arte y su autonomía). Ejemplos claros [textos] del escritor como crítico que interviene en una coyuntura precisa y produce un efecto. Y podemos decir que la conferencia de Gombrowicz, como síntesis de su poética, tiene hoy tanta (o mayor) influencia que la intervención de Sartre. (Y sería interesante comparar las dos concepciones de la poesía que están en juego en esos textos, porque para Sartre la poesía no se puede comprometer).

La lectura del escritor actúa en el presente, está siempre fechada y su presencia en el tiempo tiene la fuerza de un acontecimiento, pero a la vez es siempre inactual, está desajustada, fuera de época.

Lenguas, tiempos, espacios. Puntos ciegos de la lógica literaria, inversiones. Del polaco al francés pasando por el español: otro circuito de difusión. Habría que hacer una historia de la lengua española y de las circulaciones culturales. El castellano no suele estar en esa red, pero Gombrowicz lo pone en una red central.

Por eso la conferencia en castellano dicha por Gombrowicz en Buenos Aires debe ser vista como un gran acontecimiento, casi invisible pero extraordinario. Uno de los grandes acontecimientos de nuestra historia cultural. Un gran paso adelante en la historia de la crítica literaria. Un panfleto legendario, una de las grandes provocaciones artísticas contra el arte. “Me acuerdo de la conferencia que di hace unos años en Fray Mocho (publicada luego en *Kultura* con el título “Contra los poetas”) —escribe Gombrowicz en su *Diario*—. Intentaba demostrar a aquellos argentinos, a fin de cuentas tan alejados de Europa, la necesidad de renovar nuestra actitud frente a la poesía”.

DE 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). Es decir, una crítica a la teoría del lenguaje poético tal cual ha sido enunciada por Jakobson, a la noción de función poética del lenguaje, una función específica que se manifestaría en la actividad poética y que implica una distancia respecto del uso normalizado del lenguaje, una transgresión de la norma y el uso común.

Ciertamente, como la literatura trabaja con el lenguaje natural se ve obligada a preguntarse por su especificidad. Y Gombrowicz sostiene que la respuesta no puede ser una diferencia interna ni una esencia. Se opone a la idea de que existiría algún elemento en el lenguaje que haría posible esa función poética. En el centro de la conferencia está la idea de que la poesía es también una operación que nosotros realizamos con los textos, una disposición y no una esencia.

La disposición a leer poéticamente, según Gombrowicz, es lo que constituye como poético a un texto. Borges dice algo parecido en esos años. En un texto de 1952 sobre la metáfora, incluido en *Historia de la eternidad*, escribe: “He sospechado siempre que la distinción radical entre la poesía y la prosa se encuentra en la diferente expectativa del que lee”. Esa frase podría sintetizar la conferencia de Gombrowicz. El texto genera una expectativa de lectura determinada y esa expectativa define la diferencia y el valor. Para Gombrowicz, cuando nos presentan un texto “poético” nos disponemos a un momento de pura belleza y por lo tanto experimentamos lo que esperamos.

Ya sabemos que Borges ha definido del mismo modo un texto clásico: “Clásico no es un libro que necesariamente posee tales o cuales méritos: es un libro que las generaciones de los hombres leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (“Sobre los clásicos”, 1962). El previo fervor en Borges es simétrico a la disposición poética en Gombrowicz.

La misma concepción aparece en la conferencia de Borges sobre el género policial de 1977. “Los géneros literarios dependen menos de los textos que del modo en que estos son leídos”. No hay una esencia de los textos ni de los géneros, sólo hay modos de leer. De hecho, Borges define así la literatura. En uno de sus textos fundamentales, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, de 1951, dice: “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera en que es leída; si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán en el año dos mil, yo sabría como será la literatura en el año dos mil”.

Y en el 2000 estamos cerca del modo de leer que Borges y Gombrowicz definían a fines de los años cuarenta. La literatura es un modo de leer, ese modo de leer es histórico y es social, y se modifica.

Primera conclusión, entonces. Se define otro modelo de historia literaria: lo histórico no está dado, se construye desde el presente y desde las luchas del presente. Recordemos “Kafka y sus precursores”. Al cambiar el modo de leer, la disposición, el saber previo, cambian también los textos del pasado.

Segunda conclusión: aparece la hipótesis de que el valor no es un elemento interno, inmanente, sino que hay una serie de tramas sociales previas sobre las cuales el artista debe intervenir. Y esas tramas definen lo artístico. Por eso, a menudo, la práctica consiste en construir la mirada artística al mismo tiempo que la obra. Obviamente Duchamp, Macedonio Fernández, Gombrowicz, han hecho eso: actuar sobre los modos de usar una obra de arte.

El escritor como crítico se ocupa de lo que Brecht llamaba los *modos de producción de la gloria*, modos sociales de producción que definen una economía del valor. Hay que atacar esos regímenes de propiedad y de apropiación que son el resultado de relaciones de fuerza y de una lucha que impone ciertos criterios y anula otros.

Todo el debate literario ya no pasa por la especificidad del texto sino por sus usos y sus condiciones. Lo que sabemos del texto antes de leer es tan importante como el texto mismo; se trata entonces de actuar sobre las condiciones que van a generar la expectativa y a definir el valor de la obra. La poesía es una forma —en el sentido en que Gombrowicz entiende esa expresión—, una cristalización de convenciones. La forma no sería sólo un rasgo clave de la obra de arte, sino una categoría privilegiada de la experiencia artística.

“Me he servido, por ejemplo, de esta idea de forma en el arte —escribe en el *Diario*—, tratando de demostrar (en el ensayo ‘Contra los poetas’) que es ingenuo creer que nuestro embelesamiento ante una obra de arte proviene de la obra misma, que este embelesamiento en gran parte nace no de los hombres, sino entre los hombres, y que es como si nos obligáramos mutuamente a embelesarnos (aunque nadie está ‘personalmente’ embelesado)”.

Su preocupación por la forma (o por su disolución) no debe confundirse con la noción interna a la obra sino con un modo de ver lo social como una construcción de actitudes y de relaciones. En ese punto, su noción de forma se asimila con la noción de *formas de vida* en Wittgenstein.

Frente a las formas cristalizadas, Gombrowicz defiende la inmadurez, la inferioridad como modos de vida y usos del lenguaje que permiten renovar la percepción y la experiencia.

UN BANCO POLACO

Ese día de agosto de 1947, entonces, Gombrowicz da esa conferencia explosiva, que produce un pequeño escándalo, según el testimonio de los que asistieron. Sorpresa general, estupefacción. Pero lo más divertido (lo más gombrowcziano) es que entre el público está el presidente del Banco Polaco de Buenos Aires, y algo cambiará en la vida de Gombrowicz. Porque el presidente del Banco, después de escuchar la conferencia, le ofreció trabajo.

Gombrowicz ha realizado un gambito perfecto, se sacó de encima a los poetas y se ganó a un banquero. A partir de entonces, sale de la indignancia en la que ha vivido y trabaja siete años en el Banco. Allí escribe, a escondidas, *Transatlántico*. Tenía el manuscrito en un cajón de su escritorio para poder cerrarlo frente a cualquier presencia inoportuna.

Me parece que la relación entre la conferencia contra los poetas y el banquero polaco es una alegoría (una de las tantas alegorías a las que nos convoca Gombrowicz) y abre una línea para pensar la conexión entre poesía y dinero, entre los escritores y los banqueros.

Podríamos decir que los banqueros entienden a los poetas; en todo caso, hay una relación que habría que pensar. Ya sabemos que Eliot trabajó en un banco, Joyce trabajó en un banco y en un sentido también Kafka (en una compañía de seguros); lo mismo el gran poeta argentino Raúl Gustavo Aguirre y tantos otros. "*Money is a kind of poetry*", escribió Wallace Stevens, otro banquero. También, a su manera, está Pound, el antibanquero, obsesionado por la usura. Los poetas como economistas.

En el caso de Gombrowicz, la teoría económica se basa en la adicción. "A la humanidad le han sido dados ciertos vicios y sobre estos

vicios ha creado un mercado”, escribe. En eso se parece a Burroughs, que también ha hecho de la adicción la clave de la economía. La droga es la mercancía por excelencia, decía Burroughs, es la realización plena de la economía capitalista porque crea un consumidor que no puede dejar de consumir.

El banco, entonces, como escenario de los poetas. La circulación, el intercambio, los préstamos, el crédito, el interés, el carácter arbitrario del dinero, que es una convención, como la poesía diría Gombrowicz. El dinero como equivalente general; el dinero como máquina metafórica que se transforma siempre en otra cosa. Borges ha escrito un texto bellísimo sobre este asunto en “El Zahir”: “El dinero es abstracto, repetí, el dinero es tiempo futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto, que enseñan el desprecio del oro; es un Proteo más versátil que el de la isla de Pharos”.

El dinero actúa como la poesía, es decir, establece equivalencias, es un sistema metafórico de canjes y prestaciones. Y así es como define la poesía Gombrowicz, una convención y un lazo social; un sistema de crédito, esto es, de creencias. La economía poética, digamos, el sistema de valor, el fondo que garantiza la forma, se sostiene sobre una convención.

La poesía circula, se desvaloriza, se atesora; hay valores, hay inflación, hay escasez. Muchas veces he pensando que la obsesión de Pound por la usura se liga con su tendencia a considerar el despojamiento como la clave del valor poético (Hemingway fue en esto su gran discípulo): la escritura deliberadamente literaria como inflación del lenguaje. En el mismo sentido, Joyce establecía una conexión entre su escritura y el derroche de dinero. Conocido por las desmesuradas propinas que dejaba (incluso en tiempos de miseria), ante la queja de Nora y de sus amigos, decía que el flujo de dinero estaba secretamente ligado con su creatividad. Hay que investigar las relaciones de Gombrowicz con el dinero para entender mejor su literatura.

EL DIARIO COMO LABORATORIO

La situación de Gombrowicz comienza lentamente a mejorar, y en 1952 la economía y la literatura se cruzan de otra manera. Empieza a colaborar en la revista *Kultura* que los exiliados polacos publican en francés en París, y luego en *Preuves*. Le proponen una colaboración periódica y tiene una idea luminosa. Envía sus artículos bajo la forma de un *Diario*. Así, puede dejar el banco y dedicarse exclusivamente a escribir. Pero además el *Diario* se convierte en el gran laboratorio de Gombrowicz. Descubre una forma amplia y existencial, como él la llama.

El *Diario* de Gombrowicz (como el de Kafka o el de Musil) es un ejemplo de la lectura de los escritores. “Alguien que no lleva Diario no es capaz de valorar un Diario correctamente”, escribió Kafka.

Fue la lectura del *Diario* de Gide, publicado en esos años, lo que decidió a Gombrowicz a usar esa forma. Obviamente, quería ser el anti-Gide y por lo tanto usar sus escritos íntimos para intervenir públicamente. El de Gombrowicz es un diario en público, para decirlo con Vittorini. Escribe sus lecturas, sus opiniones, interviene, polemiza, habla de su vida en Buenos Aires.

Desde luego, en esa obra única, en esas páginas que lo darán a conocer, registra el azar y la pobreza que definen sus lecturas. “Estoy condenado a leer únicamente los libros que me caen en las manos, ya que no puedo permitirme el lujo de comprarlos; me rechinan los dientes al ver a industriales y comerciantes que se compran bibliotecas enteras para adornar sus despachos, mientras yo no tengo acceso a las obras de las que haría un uso diferente”.

Me hizo pensar en Auerbach, en las condiciones precarias que hicieron posible *Mimesis*, el gran texto de crítica del siglo xx, escrito en el exilio. Auerbach, el erudito sin bibliotecas; el crítico sin libros, que quizá por eso pudo escribir la obra maestra que escribió.

El *Diario* de Gombrowicz está unido al exilio, a la desposesión. El *Diario* es el resultado de esa desposesión: el anti-Gide, el anti-Bioy

Casares. Ninguna renta, ninguna propiedad territorial. El *Diario* define su poética. “Mi diario quiere ser lo contrario de la literatura comprometida, quiere ser literatura privada”.

Lo privado en Gombrowicz es el centro de su poética. Y a la vez no hay nada menos privado que ese *Diario*. En Gombrowicz lo privado es un espacio de tensión con el mundo, centrado en una idea antisentimental de la vida personal. Mantenerse siempre a distancia, ser el observador de sí mismo y de los otros, no permitir nunca que nadie se acerque demasiado. Lo que Gombrowicz llama los “sentimientos entre comillas”.

Hace unos años en Buenos Aires circulaba una historia que contábamos siempre y que habíamos convertido en una consigna, una historia que nos permitirá, creo, acercarnos a la relación entre escritura y vida cotidiana en Gombrowicz. Todas las tardes, Gombrowicz se encontraba con el poeta Carlos Mastronardi, en un bar de Buenos Aires que se llama El Querandí. Carlos Mastronardi, uno de los grandes poetas argentinos, muy amigo de Gombrowicz, un hombre muy discreto, muy sutil; un noctámbulo, un admirador de Valéry. Cuando Mastronardi llegaba al bar, Gombrowicz ya estaba tomando el té y Mastronardi, muy calmo, muy tranquilo —no es posible imaginarlo de otro modo—, le decía “Buenas tardes, Gombrowicz”. Entonces Gombrowicz le contestaba “Calma, Mastronardi”, porque ya decirle “buenas tardes” le parecía un exceso de sentimentalismo latinoamericano. Cada vez que Mastronardi le decía “¿Cómo le va, Gombrowicz?”, le respondía siempre “¡Calma, Mastronardi!”. Y nosotros usábamos esa expresión, “¡Calma, Mastronardi!”, como una consigna política, como una especie de remedio para las pasiones desatadas en la Argentina.

Pequeños experimentos con la forma y la experiencia que van y vienen de su obra a su vida. El *Diario* es eso, una suerte de experimentación continua con la experiencia, con la forma, con la escritura. Y será el *Diario*, básicamente, el que dará a conocer a Gombrowicz. Y es uno de los grandes documentos de lo que podemos llamar el escritor como lector. Porque es también la historia de sus lecturas, de esos pocos

libros que conseguía por azar, de los cuales hace un uso extraordinario y en ese sentido es, yo diría, una obra única, quizá su obra mayor.

Recién ahora el *Diario* se ha publicado completo en castellano, por fin. Estaba completo en inglés, en francés, en italiano y en polaco desde luego pero no en español hasta este año, y me parece que es una deuda que tenía nuestra lengua con ese libro. Porque para volver a la relación de Gombrowicz con el castellano, que está en el origen de esta conferencia, y para terminar estos apuntes, hay una escena que me gustaría recordar. Es otra vez una escena lateral, menor, que sin embargo condensa redes múltiples de la cultura argentina, y no sólo de la cultura argentina.

En 1960, Gombrowicz tiene una entrevista con Jacobo Muchnik, uno de los grandes editores en la Argentina, el director de Fabril Editora, que publicó lo más interesante de la literatura europea y norteamericana de esos años, como *El cazador oculto* de Salinger o *La modificación* de Butor y también *El astillero* de Onetti. Entonces, por recomendación de Ernesto Sábato, que iba a publicar *Sobre héroes y tumbas* en esa editora, Muchnik recibe a Gombrowicz y le propone publicar *Ferdydurque*, que no se había reeditado desde 1947, en Los Libros del Mirasol, una de las primeras colecciones de libros de bolsillo en América Latina, una colección popular muy buena, donde entre otras cosas habían aparecido *El sonido y la furia* de Faulkner y *El largo de adiós* de Chandler. Muchnik, que cuenta esta historia con mucha sinceridad en sus recuerdos de Gombrowicz, le propone hacer una edición de 10 000 ejemplares y le ofrece como anticipo un tercio de los derechos. “Eso es lo de menos”, le contesta Gombrowicz. “Yo estoy dispuesto a autorizarle esa edición, si usted se compromete a editar otro libro muy importante que estoy escribiendo. Ustedes me hacen un contrato de edición del *Diario argentino*, y yo les autorizo a editar *Ferdydurque*”. Muchnik le responde que no puede comprometerse sin haber leído el libro. Y entonces, cuenta Muchnik, “sin quitarme los ojos de encima, Gombrowicz se llevó las manos al bolsillo del saco, extrajo un par de páginas escritas a máquina y me las alcanzó por enci-

ma de mi escritorio”. Muchnik le sugiere que se las deje para leer. “No”, insiste cortante Gombrowicz. “Dos páginas se leen en un momento, léalas ahora, yo espero”. Entonces Muchnik se pone a leer, con Gombrowicz delante, y “ese texto”, dice Muchnick, “me atrapó desde la primera frase. Pero cuando terminé de leerlo le dije, bueno, es extraordinario, pero no puedo comprometerme a publicarlo sin conocer todo el libro. Gombrowicz no me respondió, se puso de pie. Por encima del escritorio me quitó sus dos hojas, murmuró algo que no sé si fue un insulto o un saludo de despedida, y sin más giró sobre sus talones y se fue”. Prefirió no reeditar *Ferdydurke*, no recibir el dinero del anticipo que seguro necesitaba porque quería ver publicado el *Diario argentino*. Y están esas dos páginas escritas en castellano. Un pequeño enigma. ¿Qué páginas eran esas, quién las había traducido, o Gombrowicz las escribió directamente en castellano?

Algo de la ética de nuestra literatura está en esa escena. Y algo que nos incumbe a todos nosotros y a nuestra tradición literaria está en la historia de la relación de Gombrowicz con la lengua argentina. Muchas gracias.

TESTIMONIOS

JUANI

Laurence Gueguen

Unos amigos mexicanos me pidieron escribir un testimonio sobre Juan José Saer, lo que acepté, pero en el momento de cumplir con mi promesa tengo que aclarar que la escritura no forma ni formó nunca parte de mis actividades, y menos aún sabiendo que en casa había un escritor en serio: ¡Él!

A Juan lo conocí cuando tenía veinte años y vivimos juntos treinta años. Estoy un poco peleada con las cifras, pero éstas dos me gustan, sin duda porque son redondas —“final cero” hubiese dicho Saer que era jugador—, como lo son también las fechas de nacimiento de sus hijos, 1970, 1980, y, sobre todo, porque me parecen ilustrar hasta qué punto son indisolubles mis años de juventud y su progresión hacia la madurez, en tanto hombre y en tanto escritor.

No tengo —probablemente no la tendré nunca— la distancia suficiente como para comentar nuestra relación: el ejercicio me resulta totalmente imposible. Por lo tanto, voy a tratar de contestar a una pregunta que ahora no puedo sino plantearme de forma recurrente: ¿qué queda del hombre en sus escritos?

Es obvio que la respuesta ha de ser variable según los autores y los textos.

Respecto a Saer, puedo afirmar, por haber vivido tanto tiempo con él —y no dudo que todos los que lo conocieron lo pueden comprobar—, que se reconocen en sus libros su humor cáustico y su inteligencia, que daban tanto sabor a su conversación, su honestidad y su generosidad que explican el afecto que le tenían sus amigos y, más que todo, su rigor y exigencia hacia sí mismo pero también hacia los otros, incluyendo a su lector que valoraba suponiéndolo inteligente y abierto.

Nada en la vida lo dejaba indiferente y no había tiempo al lado suyo para el aburrimiento o la pasividad. Todo lo transformaba, lo elaboraba para que se volviera materia para su literatura, pero nunca decía —probablemente no lo sabía hasta que «entraba» en la escritura— qué charla, qué gesto, qué observación de la vida pública, privada o íntima pasaría al texto.

Juani no se dedicó a la literatura: ésta formaba parte de su persona hasta tal punto que me pregunto, con un poco de asombro, muchísima ternura y admiración, si incluso él mismo no se habrá dejado superar, de vez en cuando, por su escritura.

JUAN JOSÉ SAER

Hugo Gola

Poeta, Argentina

Aunque preferiría no hacerlo, para referirme a Saer tendré que acudir más de una vez a anécdotas personales, a sucesos en los que ambos participamos o a informaciones que pude tener por una relación que se prolongó por casi cincuenta años. No estoy en condiciones de hacer un estudio crítico sobre su obra. Soy también —como dice Borges de sí mismo— un lector hedónico que leí siempre con muchísimo placer todo lo que Saer escribió. Me limitaré entonces, con los precarios auxilios de mi memoria, a mencionar algunos momentos compartidos, que nos ayuden a comprender la compleja personalidad del autor, e igualmente algunos testimonios ocasionales que configuran una conducta que Saer fue construyendo a lo largo de toda su vida.

Solíamos discutir con pasión temas de interés común, particularmente en nuestra juventud, un período sin duda espinoso, aunque nunca llegamos a la ruptura. Con los años nuestras diferencias se fueron atenuando pero no desaparecieron del todo. Saer estaba dispuesto siempre a defender aquello que pensaba, sin medir las consecuencias. Apreciaba mucho la amistad pero no deponía, ni aún ante amigos muy próximos, sus propias ideas y convicciones. Yo mismo pude comprobarlo personalmente. A pesar de ser la nuestra una amistad fluida y prolongada, hubo períodos en que estuvimos bastante alejados. Fue, creo, entre los años 1973 y 1979. Los primeros de su estada en Francia. Fueron años difíciles para todos nosotros. Saer había salido de Argentina en 1968, con una beca otorgada por el gobierno francés. Esos seis meses iniciales se convirtieron en treinta y ocho años, más de la mitad

de su vida. Sobre ese tiempo, en una entrevista realizada en el año 2003 dice Saer: “Fui por seis meses a París. Luego fui profesor en Rennes. Después sufrí descabros en mi vida privada”, y más adelante: “Los peores años fueron entre 1974 y 1980, fue muy duro para mí. Yo estaba escribiendo *Nadie nada nunca*, una de mis novelas más experimentales. Me llevó cuatro años de trabajo, en un aislamiento completo. Se juntaron muchas cosas: la influencia de estar en el extranjero, mis vicisitudes personales, y al mismo tiempo el sentimiento de que no tenía más un país, que no tenía más un lugar mío”.

Por esos años muchos de nosotros experimentamos un sentimiento semejante. Los que salieron de Argentina voluntariamente, un poco antes de la gran diáspora, como fue su caso, y los que salimos exiliados, porque no teníamos otra opción.

Con el tiempo, porque seguramente Saer pudo comprobar que aunque ya no tuviera un país, como igualmente sucedió con algunos de nosotros, nadie podía despojarlo de un lugar propio. Toda su obra transcurre en ese lugar donde comenzó su vida y al que permaneció unido con lazos más profundos que los meramente administrativos. Sobre este asunto en aquella entrevista dice también: “Es que la patria, eso que queremos, no son el gaucho, el himno nacional y la bandera. Lo que queremos son las primeras experiencias constitutivas de nuestro ser. Ciertas personas poco escrupulosas intentan confundir esa experiencia auténtica del lugar, del nacimiento y del comienzo del lenguaje, con una pasión abstracta, una serie de valores que no, necesariamente, estamos obligados a compartir”.

Después de aquellos años de cierto alejamiento a los que me referí, hubo un reencuentro que quiero relatar. Fue durante mi primer viaje a Europa desde México. En 1979 algunos amigos habíamos decidido reunirnos en España donde residían dos o tres de ellos. Yo viajé a París y pasé allí sólo el día siguiente al de mi llegada. Seguí luego el viaje, en tren, hasta Madrid. Saer, a quien no veía desde hacía por lo menos siete u ocho años, me esperó en su casa del Boulevard Voltaire, con una muy buena carne al horno y con un vino excelente. Habla-

mos toda la noche. Fue una especie de repaso general sobre esos años pasados. Los dos queríamos saber de la vida del otro. Verificar nuestras lecturas actuales, nuestros gustos, nuestras preferencias, nuestros entusiasmos. No era cuestión, simplemente, de dejar atrás lo que había pasado sin hacer un balance. Los dos queríamos comprobar si aquello que nos había aproximado en otro tiempo seguía vivo. Si todavía queríamos a los mismos escritores y cuáles eran los nuevos que preferíamos. Si teníamos semejantes ideas políticas, algo no secundario entre nosotros, y también lo que cada uno pensaba de los horrorosos sucesos de la Argentina de entonces. La amistad para Saer no era sólo el vínculo creado por una corriente afectiva. Siempre fue también un conjunto de afinidades vinculadas a los gustos, a las ideas, a las convicciones.

Aquella noche en París tuvimos una conversación intensa, detallada, franca. Hablamos hasta que la claridad del alba se filtró por las ventanas de la sala. Yo debía viajar, como ya dije, a Madrid. Saer, que no tenía pensado hacer ese viaje, después de esa noche, cambió de idea y decidió viajar él también a España. La semana que pasamos en un pueblito donde vivían nuestros amigos, permanece muy viva en mi memoria. Hubo asados y vinos en abundancia. Al grupo se unió también Antonio Di Benedetto, que por entonces vivía exiliado en Madrid.

Aunque habíamos vivido en la misma ciudad, Santa Fe, que por entonces no tenía más de trescientos mil habitantes, con Saer no nos conocíamos ni siquiera de nombre. Creo que fue en el año 1956, durante la lectura pública de poemas que realizaron algunos amigos de Buenos Aires, donde nos encontramos por primera vez. Después de la lectura hubo un diálogo muy vivo en el cual participó, con posiciones radicales e intransigentes, un joven de menos de veinte años. Era Juan José Saer. Su intervención causó mucho revuelo. Su tono cortante impresionó al público, así como su detallado conocimiento de la poesía contemporánea. A partir de entonces nuestra

relación se fue haciendo más estrecha. Compartíamos muchos intereses. La ciudad, pequeña todavía, facilitaba nuestros encuentros cotidianos.

Los temas que nos inquietaban no eran tanto los locales, ni aún los nacionales, sino más bien el descubrimiento de escritores italianos, norteamericanos o franceses. Aquellos escritores llegaron a Santa Fe por caminos imprevisibles. En el año 1956, por ejemplo, un poeta de Buenos Aires, Rodolfo Alonso, se fue a vivir a Santa Fe. En seguida me propuso traducir a Cesare Pavese, a quien yo apenas conocía. Trabajamos arduamente durante unos seis meses, cinco o seis horas diarias en la versión de sus luminosos ensayos que integraron el libro *El oficio de poeta*, editado por la editorial Nueva Visión en 1957. Desde ese momento Pavese fue para nosotros, también para Saer, un escritor de culto. Leímos con creciente asombro toda su narrativa, sus ensayos, sus poemas. Nos sentíamos, en aquella distante ciudad de provincia, los depositarios de un pensamiento que nos exaltaba.

Otro autor que llegó temprano a Santa Fe, extrañamente, fue Ezra Pound. En uno de sus frecuentes viajes a Buenos Aires, Saer consiguió la edición última de *The Cantos*, todavía incompleta, pues faltaban los poemas finales que se publicaron algunos años después. Descifrar esos poemas fue para nosotros una empresa compleja que estuvo a cargo de Saer. Fuimos los tempranos beneficiarios de esas versiones improvisadas. Pound despertaba en nosotros desde los primeros años de la década del sesenta un real interés. Conocíamos parte de sus ensayos y la versión de algunos poemas anteriores a los Cantares. Nos atraía la novedad de su escritura y la radicalidad de sus propuestas. Dejábamos de lado sus vínculos con el fascismo, que condenábamos, pero acogíamos la ilimitada energía que provenía de sus búsquedas y descubrimientos.

Saer ya había traducido para sí mismo y para sus amigos, poemas de la etapa anterior a los Cantares, que nunca fueron publicadas. Recuerdo todavía ahora la segunda estrofa del poema titulado “Una muchacha”, que decía así:

Árbol eres
 musgo eres
 eres violeta arrasada por el viento.
 Una niña —así de alta eres—
 y todo esto
 es locura para el mundo.

Esto sucedió, como digo, al comienzo de la década del sesenta. Saer ya había publicado su primer libro de cuentos, pero la poesía era entonces, como lo fue durante toda su vida, su principal desvelo. Vivíamos en una ciudad de provincia, alejada de la capital, alimentándonos con nuestras lecturas y muy alertas para resistir los peligros de una mentalidad provinciana.

Quiero señalar igualmente que nosotros no fuimos los primeros en enarbolar esa resistencia. Nos había precedido y animado un poeta que vivía muy cerca de Santa Fe, en Paraná, Juan L. Ortiz, a quien sus amigos de Santa Fe le debemos mucho de lo que luego fuimos. Paraná distaba sólo treinta kilómetros de nuestra ciudad, y estaba separada, o mejor, unida, por el río del mismo nombre. Nuestros viajes en lancha o en balsa eran muy frecuentes, así como los de Ortiz a Santa Fe. Admirábamos su poesía, pero también su lucidez, la diversidad de sus intereses, la renovada curiosidad de sus lecturas, su generosidad. Intercambiábamos libros, traducciones, entusiasmos. Escuchábamos de viva voz la lectura de sus poemas, interrumpida por sus explicaciones puntuales. Aunque para nosotros él era el maestro, no teníamos hacia Ortiz una actitud discipular. Juan L. nunca permitió esa distancia. Era uno más entre nosotros. Su actitud, que mantuvo hasta el final, fue siempre la de un aprendiz, en el sentido oriental del término. Sin proponérselo nos transmitió a todos una ética rigurosa. Saer escribió, en distintos momentos, algunas páginas excepcionales sobre la significación y el lugar de su poesía, así como sobre las virtudes de su existencia retirada.

Hay algunos sucesos que ahora que estoy evocando aquel tiempo vienen a mi memoria. Este, por ejemplo: Saer trabajaba por aquellos años como periodista en un diario local. Un hijo del dueño de ese diario, José Luis Vittori, también un escritor joven, fue animado por nosotros para que se hiciera cargo del suplemento literario que aparecía los domingos, y que era realmente deplorable. Intentábamos, mediante un golpe de estado palaciego, asumir la dirección y modificar radicalmente el rumbo del suplemento. Cambiar el diseño, las ilustraciones, la calidad de las notas bibliográficas, introducir en sus páginas los problemas del arte y la literatura contemporáneos. Naturalmente, estas propuestas causaron la activa resistencia de algunos escritores locales, de los plásticos que prodigaban sus imágenes folclóricas, de las fuerzas vivas de la ciudad, siempre dispuestas a respaldar las actitudes más rutinarias y convencionales. La aventura duró sólo tres meses. Se repetían las protestas de los afectados que culminaron con una visita de los notables de la ciudad, encabezados por el arzobispo, para pedirle al director del diario el cierre de ese suplemento subversivo. Hubo momentos de tensión y suspenso. Nuestro amigo, el hijo del dueño, se asustó, dio un paso al costado y el suplemento volvió a su cauce anterior. Cuando el conflicto estaba en su apogeo nosotros cometimos un indudable error táctico. Incluimos en sus páginas un cuento de Saer, "Solas", en el que había un inocente diálogo sentimental entre dos muchachas jóvenes. Fue, como se dice, la gota que derramó el vaso. Nuestra "revolución" llegó a su fin. Saer fue expulsado del diario y a nosotros se nos prohibió toda colaboración. Algunos meses después Saer cobró su indemnización por despido. Ese mismo día fuimos a celebrar nuestra victoria. Cenamos en un viejo restaurante de la ciudad una comida excelente acompañada de abundante vino. Alegremente dejamos atrás aquel ruidoso tropiezo.

Su primer libro fue *En la zona*. Saer tenía entonces veintitrés años. Se publicó en Santa Fe y reunió trece cuentos. A pesar del título, su escritura nada tenía que ver con la literatura costumbrista de la época. Saer definía desde el principio, un lenguaje, una entonación, utilizan-

do los registros de la oralidad y la sintaxis de la lengua hablada que serán también la característica de toda su obra posterior. Se introducía, igualmente, en ese primer libro, un escenario geográfico y humano en donde actuarán, posteriormente, todos sus personajes. Su “zona” era un lugar preciso, pero allí sucedían conflictos universales. Algo semejante a lo que fue el Piamonte para Pavese o Dublín para Joyce.

Se podría decir que desde su primer libro Saer supo que estaba arrancando astillas de un núcleo único y que la suma de ellas conformarían ese universo verbal complejo que fue su obra. Aquellos cuentos reunidos eran sólo una mínima parte de lo que Saer había escrito hasta ese momento. La narrativa no era el único género al que se dedicaba, ni siquiera el más asiduo. A esa altura llevaba escritos, como él mismo dijo, toneladas de poemas. Se ejercitaba constantemente en las formas clásicas de la poesía española, conocía al detalle a los poetas del Siglo de Oro, a los que a veces imitaba con depurada pericia. Eran ejercicios y creo que para él también fueron sólo un aprendizaje. Los poemas que reunió luego en su libro *El arte de narrar* (1988) tuvieron una característica distinta. Aunque en las referencias figure que estos poemas fueron escritos entre 1960 y 1975, los de la época inicial son más bien escasos. Las formas tradicionales quedaron atrás. Estos poemas fueron escritos en versos libres, cuidadosamente elaborados. En alguna parte dice utilizando una expresión vallejana: “En *El arte de narrar* hay poemas en los que aparecen personajes también presentes en mis narraciones. Creo que un escritor —sea narrador o poeta— tiene que lograr el máximo de intensidad y altura”. En otra parte, al cuestionar las formas heredadas, dice: “Ya no vale la pena escribir si no se lo hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan nuevos procedimientos”.

No toda la poesía de Saer fue “eminente mente narrativa”, como alguna vez sugirió. Hay textos, en *El arte de narrar*, en donde se olvida de su intención narrativa y escribe poemas líricos puros, diría, donde la palabra no narra, no cuenta nada, simplemente está allí en la página blanca, rodeada de silencio, entregándonos su densidad, su peso

propio, su sonoridad, irradiando una significación múltiple como sucede siempre en la mejor lírica contemporánea. Doy un ejemplo. El poema se titula “De duelos largos”:

De duelos largos emerjo
 adormecido, a muertes frescas.
 Sol cegador, alguna vez
 fuiste fiesta y verdad única
 —quién lo diría
 de esta luz
 indiferente en la que, ya sin voz,
 como flor en la lluvia,
 me deshago.

A partir de cierta época la escritura de poemas empieza a ser cada vez más espaciada, hasta interrumpirse totalmente en los últimos diez o quince años: “Ya no puedo escribir poemas” solía decirme con cierto tono de resignación.

Saer no era un escritor metódico. No trabajaba con regularidad y disciplina. Solía pasar largos períodos sin escribir, aunque nunca, creo, dejara de pensar en su próximo texto. Tal vez su mecanismo entraba en funcionamiento cuando el material que tenía entre manos alcanzaba el punto de claridad que exigía la escritura. Cuando esto sucedía, escribía con bastante rapidez. Alguna vez me dijo que para él una exigencia externa, en ocasiones, solía obrar como estímulo y hasta la consideraba bienvenida. Hace muchos años pude comprobar cómo actuaba en su dinámica interna un reclamo exterior. Fue, creo, alrededor del año 1968 y tiene que ver con la redacción de los últimos tramos de su novela *Cicatrices*. Un concurso internacional en el que deseaba participar fue el factor estimulante. No sé exactamente el tiempo que le insumió la escritura completa de la novela, pero el límite de su terminación estaba dado por la fecha del concurso. El ritmo

de la escritura de los últimos capítulos dependía, entonces, de esa circunstancia. Lo que recuerdo bien es que en esas últimas semanas necesitó la ayuda de dos personas, muy próximas a él, para que fueran pasando en limpio las hojas manuscritas que les iba entregando, sin interrupción, por lo menos durante diez horas diarias. No cabían, ante esa premura, titubeos ni reescritura. La fecha fija del concurso no lo permitía. Sobre la hora *Cicatrices* quedó terminada y pudo remitirla a tiempo.

Entre un libro y otro a veces transcurrían varios años, aunque siempre —como dije— tuviera en gestación trabajos futuros. Escribirlos, para él, no era un simple trámite. En cada libro se proponía resolver nuevos problemas formales. En alguna parte dice “el autor se va instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. La obra entonces es una especie de móvil en el que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión”, y luego, “en mis textos la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) que comprimen el tiempo estirado en otros fragmentos (novelas), o viceversa. Este es un proyecto que siempre tengo en vista cuando escribo”. Esta construcción elaborada, al parecer, de una manera tan minuciosamente racional, sólo comienza a materializarse, sin embargo, por una decisión no voluntaria; tampoco, como él mismo dice, “por una intervención del Espíritu Santo”. Para Saer la obra literaria “es el resultado de un conflicto dialéctico entre referencias inconscientes e imperativos prácticos propios de la escritura” y sigue diciendo: “lo sorprendente en la obra de arte es que esas referencias inconscientes y puramente individuales del autor se transforman en objetos sociales, no solamente inteligibles, sino más bien ultrainteligibles, en la medida en que emiten como radiaciones continuas y siempre renovadas de sentidos a través de las generaciones, de las culturas y de las civilizaciones. La permanencia de *La Divina Comedia*, por ejemplo, no está dada por los proyectos políticos de Dante sino por la intensidad de sus pasiones”.

Este modo de concebir la escritura, que se inicia a partir de un germen no voluntario, o inspiración, coloca su obra en el ámbito de la poesía. Quizá no en el de la poesía puramente lírica, más espontánea e imprevisible, pero sí en el de la poesía como visión. Esta visión se despliega y articula en cada uno de los sucesivos fragmentos que componen la totalidad de su obra.

Este universo verbal es, además, el resultado de una gran perplejidad de su autor frente al mundo. Acumuló textos con el ánimo de descifrar enigmas, de aprehender lo inaprensible, de introducir nuestros precarios instrumentos de conocimiento en esa Realidad que se ofrece, y no, y de la cual no podemos prescindir. Saer sintetiza así su situación ante los problemas de la realidad: “El mundo es difícil de percibir. La percepción es difícil de comunicar. La descripción es imposible. Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas y astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada”.

Lo que podríamos llamar intimidad en una relación amistosa, quiero decir aquella libertad que incita al diálogo, que lo hace espontáneo, suelto, desaprensivo, no siempre era fácil con Saer. Junto al hombre de ingenio, de humor permanente y sutil, estaba el crítico vigilante que sopesaba cada una de las palabras de su interlocutor. Algunos, ante ese celo persistente, se sentían cohibidos, otros se contraían silenciosos. Agazapado estaba en él, siempre, el lúcido polemista. No dejaba pasar ningún descuido y todas las frases podían tener repercusiones a menudo impensadas por quienes las emitían. No había que descuidar nunca el lenguaje, no confiarse a un abandono desprevenido. Todas las expresiones podían conducir, sin que nadie se lo propusiera, —como se dice— a un callejón sin salida. Y hasta a una ruptura. Los temas políticos, en ese sentido, eran particularmente vidriosos. Uno podía deslizarse, sin atenuantes, hacia una zona pantanosa. Aunque sólo parcialmente entrara la política en su literatura, más bien como el sustrato básico donde transcurría la vida de sus personajes, la reflexión política era en él constante. Sin embargo, hay que subrayar, porque ese

era un rasgo saliente de su actitud, que no confundió nunca la posición ideológica de un escritor con el valor de su obra literaria. La actitud conservadora de Borges, por ejemplo, no le restó admiración por su literatura. Y aún en escritores como Céline, cuyas ideas políticas Saer condenaba, éstas no pesaban para la valoración de su obra. Su deslinde riguroso confundía a muchos, ya que es costumbre generalizada juzgar la escritura a partir de las ideas políticas de un autor.

Habría que agregar todavía que ese tono polémico y vigilante no era sólo una modalidad que él practicaba con sus interlocutores. Era, antes que nada, un cuestionamiento que él se formulaba a sí mismo, un modo personal de permanecer alerta, de no dejarse invadir por un entorno que él cuestionaba hasta en sus menores detalles. No quería adormecerse, no quería transigir, ni dejarse envolver tampoco por los halagos del mundo, que en los últimos años no le faltaron.

Alguna vez me pregunté de dónde deriva la atracción que siempre tuvo para mí toda la escritura de Saer. Me atrevo a conjeturar una hipótesis. Aunque su obra responda a una minuciosa elaboración objetiva, hay algo que para mí la hace más atrayente y es probablemente el hecho de que toda ella lleva la marca insoslayable de una individualidad. Algo que está más allá de cualquier elección y que se manifiesta hasta en las entrevistas o en las colaboraciones periodísticas de estos últimos años. Una coherencia que surge naturalmente de una subjetividad muy diferenciada, que unifica el conjunto de su obra y que actúa indistintamente, tanto en la energía lírica de sus poemas como en la reflexión unitaria de sus ensayos. Esa individualidad se filtra, además, en los rasgos morosos de su prosa y en el uso personalísimo de la lengua hablada en su región de origen.

Para algunos de nosotros Saer fue el escritor de nuestra lengua en el que pensábamos cuando un texto nuestro tomaba forma. Su juicio era la referencia externa que más apreciábamos. No pensábamos en él antes de escribir. En ese momento uno está solo y se preocupa por ser fiel al impulso incierto que recibe. Pero luego su juicio era esperado con ansiedad, como si de él dependiera el valor de lo escrito.

Su vida fue plena y gozosa, aunque no por ello menos dramática. Se interrumpió antes de terminar el último libro. No obstante su obra, pienso, quedó totalmente cumplida. Cada nuevo libro abría y cerraba al mismo tiempo, un nuevo escalón. Hubiera podido seguir escribiendo, pues disponía aún de una gran energía, pero los libros publicados entre los veintitrés y los sesenta y siete años, conforman una suma absolutamente integrada y dan testimonio de una visión que Saer fue desplegando con enorme sensibilidad y en un lenguaje único. Se podría decir de él algo que dice Valéry de Mallarmé: “Su obra fue la justificación de su existencia, fin único y único pretexto del universo que habitaba”.

Extranjero en todas partes, Saer fue un exiliado esencial; vivió para develar una inquietud extrema. Construyó un mundo paralelo al nuestro, bien articulado, mediante un gesto absoluto que lo hizo reiterar, con una fe desesperada, intentos radicales en cada nuevo texto escrito.

CRUCE DE LECTURAS

LA LITERATURA DE UNA NACIÓN PEQUEÑA: JUAN JOSÉ SAER Y RICARDO PIGLIA

Arcadio Díaz Quiñones

Princeton University

Por encima del entretenimiento que supone y el ejercicio de memoria y deducción que obliga a practicar a los jugadores, no es difícil percibir en el juego de ajedrez la cristalización mítica de la amistad entre dos hombres, relación que parece purificada y serena en la contienda intelectual desinteresada de la que se aceptan las leyes y la ceremonia (silencio, expectación, vuelco del rey). El ajedrez es, por lo tanto, una metáfora de la amistad, aunque su curso sea una batalla.

JUAN JOSÉ SAER, *El concepto de ficción* (p. 259).

I

Kafka hace la siguiente anotación en su *Diario* del 25 de diciembre de 1911: “La memoria de una nación pequeña no es menor que la memoria de una nación grande, de ahí que se dedique más atención al material de que dispone”.¹ La Argentina, como es sabido, es una pequeña nación. Al igual que otras, ha logrado nacionalizar una larga memoria de su literatura que se ha usado como instrumento de educación nacional y en algunos casos como ejemplo de virtud patriótica. Desde ese punto de vista, no hay nada excepcional. Es una nación moderna:

¹ *Diarios, Obras completas II*, traducción de Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras, prólogo de Nora Catelli, edición dirigida por Jordi Llovet, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 255.

cuenta con un complejo entramado político-cultural-institucional, con estudiosos, refinadas periodizaciones, mitos de origen, y nutridos archivos que forman parte del “material del que dispone” y que incluso hacen posible lo que Nietzsche llamó “historia anticuaria o arqueológica”. Esa memoria tiende a convertirse en una narración coherente y su canonización no tarda en ser utilizada por el Estado o explotada por las exigencias del mercado. En ella se minimizan la violencia, las contradicciones internas y la heterogeneidad cultural y lingüística que están en su origen. El principio unificador tiende a estabilizar tradiciones múltiples bajo la rúbrica “nacional”, convirtiéndose para muchos en una verdad segura.

En esa pequeña nación, Ricardo Piglia y Juan José Saer han llegado a ser un punto de referencia obligado cuando se habla de la tradición o del reordenamiento del territorio de la literatura. La duradera amistad entre ambos escritores y el diálogo que entablan entre sí y con textos anteriores, resultan especialmente atractivos para seguir de cerca las tensiones generadas en la construcción de esa memoria. Ambos se formaron y maduraron como escritores en un contexto político que incluye, entre tantas otras cosas, la caída y proscripción del peronismo, los renovados núcleos de la cultura contestataria de las izquierdas, con sus cambios de frente, de aliados y de enemigos, y la relación tensa entre literatura y política de izquierda. Después, el exilio y la destrucción del tejido cultural debido al terror instaurado por la dictadura militar marcaron su visión y dejaron una profunda huella en su escritura. Por otro lado, ambos se han dedicado, aunque no exclusivamente, a la docencia, con todo lo que esa práctica supone para el diálogo y la reflexión. Saer lo fue en Francia, y Piglia lo ha sido en la Argentina y en los Estados Unidos. Piglia, además, ha hecho una importante labor como antólogo y editor de series policiales y de clásicos, otra manera de replantear y redefinir las tradiciones.²

² Para una bibliografía abarcadora de las series y antologías de Piglia, véase Arcadio Díaz Quiñones, Paul Firbas, Noel Luna y José A. Rodríguez-Garrido (eds.),

Es importante subrayar un aspecto que suele pasarse por alto. Piglia y Saer nacieron entre dos idiomas —aunque circunscritos al ámbito familiar— el italiano y el español en el caso del primero, y el árabe y el español en el segundo. Algo más estaba ahí en juego, y cuenta mucho en la ordenación y la construcción de una tradición así como en la recepción de determinados autores. Para decirlo de forma concisa: en Saer y Piglia está presente la conciencia de una nueva clase social de hijos de inmigrantes que ellos y otros representaban. Es el mismo Saer —hijo de inmigrantes sirios de Damasco— quien lo explicita con claridad en 1993 precisamente en uno de sus diálogos públicos con Piglia, y a propósito de Roberto Arlt: “Arlt probó que cualquiera podía escribir. Hasta Roberto Arlt sólo podían hacerlo en la Argentina aquellos que pertenecían a cierta clase social. Incluso en el caso de Sarmiento, con una identidad nacional muy arraigada. Arlt es hijo de inmigrantes, es hijo de analfabetos, no ha hecho estudios, tiene faltas de ortografía. Es el anti-Borges, por supuesto, pero también es el anti-Sarmiento. Y sin embargo esa literatura aparece, y para mí ya Arlt es un clásico en el mismo plano que lo es Borges”.³ Esa afiliación “de clase” no es una abstracta o conciliadora “tradición de ruptura”. Es asimismo uno de los ejes centrales de la brillante lectura que hace Piglia de *El juguete rabioso*: “Arlt supo ver en la desigualdad del acceso a los bienes de la cultura el modelo concentrado de la injusticia política (a la inversa de Sarmiento que veía en la disposición de los bienes culturales la solución de la injusticia política)”.⁴

La obra de Saer y Piglia, en diferentes tonos, trabaja desde adentro estos enfrentamientos, desde la pasión por la particularidad de la *zona* en los textos de Saer y el mapa que dibuja en *El río sin orillas* hasta su novela póstuma *La grande*; y por supuesto en “Homenaje a Roberto

Ricardo Piglia: *conversación en Princeton*, 2a. ed. revisada, PLAS Cuadernos, Princeton, 1999, pp. 69-70.

³ “Piglia y Saer”, en *El Cronista Cultural* (Buenos Aires), 5 de abril de 1993, p. 3.

⁴ Cito de su introducción a *El juguete rabioso*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993, p. 10.

Arlt”, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* de Piglia. También aparecen fortalecidos en artículos de prensa y conferencias ahora recopilados en libros, y en declaraciones públicas, prólogos y entrevistas. Hoy vemos con más claridad que existe una relación esencial entre la obra narrativa y la pluralidad de sus intervenciones críticas, una relación que es decisiva para el estudio de sus poéticas y para la memoria de la pequeña nación. Habría que estudiar su especificidad y sus diferencias, cómo sus posiciones se entrelazan, cómo convergen, o, al contrario, cómo se oponen. Recordemos el título de Piglia, *La Argentina en pedazos*, textos breves que se publicaron originalmente en 1984 y 1985 en una sección de la revista de historietas *Fierro*, con dibujos de Alberto y Enrique Breccia, Carlos Nine, Solano López y otros. O *El concepto de ficción*, de Saer, que junto a otras recopilaciones de sus últimos años sirve para paliar la dispersión de sus textos críticos. Y, muy particularmente, el *Diálogo* entre Piglia y Saer editado por Sergio Delgado y publicado por la Universidad Nacional del Litoral. Me interesa relacionar sus textos, tan distintos unos de otros, la forma en que los propios escritores exponen sus ideas sobre la literatura y sus prácticas de lectura, cómo definen su relación con sus antecesores y van ofreciendo su canon personal y heterodoxo a la vez que defienden una tradición vigorosa y continua.

La cuestión que quiero poner en primer plano es que se trata del diálogo de una de las más significativas amistades literarias de la literatura contemporánea. Saer y Piglia se acompañaron como amigos a lo largo de los años, con todo lo que una fecunda amistad intelectual tiene de íntima familiaridad, admiración recíproca, conversaciones exaltadas y chistes privados, y de sustento de la fe en el propio trabajo. Piglia decía en 1990: “En un sentido los escritores nos hacemos amigos para poder aprender”.⁵ Ello ha dejado una marca indeleble en la forma en que pensaron las tradiciones literarias. “Se trata, escribe Sergio Del-

⁵ “Ricardo Piglia”, entrevista en *Babel* (Buenos Aires), núm. 21, diciembre de 1990, p. 37.

gado, de dos escritores que se leen mutuamente, y dialogan, con una particular atención, y con un particular respeto”.⁶ Graciela Speranza ha observado con gran agudeza que es posible reconstruir un diálogo velado entre los ensayos de Saer incluidos en *La narración-objeto y Formas breves* de Piglia: “más allá de la armoniosa convivencia en el centro del canon argentino contemporáneo, Saer y Piglia dirimen sus diferencias y afirman su propia poética. Si el género es tiranía alienante para Saer, es en cambio un desafío para la innovación formal en Piglia”.⁷ Podríamos añadir que la lectura simultánea de *El último lector* de Piglia y de los *Trabajos* de Saer —publicado póstumamente— permitiría ver maneras distintas de acercarse a las prácticas literarias.

En un ensayo como éste es difícil reconstruir esa historia con la minuciosidad requerida. Para tratar al menos de esbozarlas, sí me interesa pensarlos desde el marco que ofrece Kafka sobre la memoria de la pequeña nación. Deseo, sobre todo, insistir en un hecho que tiene una significación muy particular: las voces de Saer y Piglia, a pesar de las diferencias de poética y de política, aparecen juntas. No se trata necesariamente de sintonía en gusto y opiniones. Pienso más bien en amistades literarias como la de Pedro Salinas y Jorge Guillén, la de Joyce y Beckett, la de Ezra Pound y T.S. Eliot, la de Hannah Arendt con Auden, la de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña.

La intimidad de esa amistad —con su carga de afectos y complicidades— sobrepasa cualquier interpretación. Por ello prefiero subrayar su dimensión literaria e intelectual. Piglia mismo se ha expresado sobre los límites del conocimiento de la otra persona, el misterio como rasgo esencial, aún en la amistad. En la presentación que hizo de la novela *Lo imborrable* de Saer se refiere a esa reticencia que sirve para ocultarse: “Forster decía que jamás podremos conocer a los seres que tenemos más

⁶ En la introducción al *Diálogo Piglia-Saer*, edición e introducción de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995, p. 9.

⁷ “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia”, en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, p. 32.

cerca, a nuestros amigos, a las personas más queridas como conocemos a los personajes de una novela. Porque de un personaje conocemos sus pensamientos secretos, sus maquinaciones, lo que cree y lo que finge, mientras que en el mundo sólo tenemos de los otros destellos parciales y visiones remotas”.⁸ La amistad respeta el secreto y el enigma de los amigos, lo cual no impide la fidelidad.

Por otra parte, no podríamos encontrar una imagen más viva de esa amistad que la que nos ofrece el propio Saer en su ensayo sobre Chandler y que sirve de epígrafe a este trabajo: el juego de ajedrez como metáfora. Es una bella imagen del diálogo y sus reglas. En el tablero las piezas se mueven vertical, horizontal o diagonalmente, pero sujetas a reglas escrupulosamente aplicadas: “El ajedrez es, por lo tanto, una metáfora de la amistad, aunque su decurso sea una batalla”.⁹ El juego es la tensión entre opuestos simultáneos y equivalentes. Los amigos no se funden, no sacrifican su nombre propio. Saer pensaba la amistad en términos de movimiento y de reglas, un movimiento que a la vez integra y diferencia. Se identificaba a sí mismo como partícipe de la magia de un antiguo juego que para Huizinga era “el ejemplo más puro de un triunfo que no se transforma en nada visible”.¹⁰

Piglia, por su parte, confiesa: “En una época era fanático del ajedrez. Jugaba todo el tiempo y cuando no jugaba analizaba partidas. Cuando uno aprende a jugar no puede creer que el juego sea tan bello y que no tenga fin”.¹¹ Ajedrez, y también humor para relacionarse, que es una muestra de afecto entre amigos. En otro contexto, Saer decía:

En nuestra vida, en nuestro grupo de amigos, el humor ha tenido siempre un papel importante en la manera de relacionarnos. En el fondo puede ser una especie de pudor, una muestra de afecto o de

⁸ “Juan José Saer: el rechazo de lo real”, en *Cultura y Nación*, suplemento del periódico *Clarín* (Buenos Aires), 8 de abril de 1993, p. 12.

⁹ *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 259.

¹⁰ *Homo ludens*, trad. de Eugenio Ímaz, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 68.

¹¹ Entrevista en *Babel*, p. 38.

emotividad, digamos, indirecta. Y al mismo tiempo un juicio sobre el mundo. Creo que, efectivamente, el humor puede contribuir a relativizar los falsos valores del mundo.¹²

II

En la lucha por los linajes, sobre la obra literaria de Saer y de Piglia planean algunas figuras literarias argentinas y otras “extranjeras”. Sus nombres y el lugar que ocupan evidencian cómo ambos rompen con algunas formas de leer la tradición, pero al mismo tiempo reafirman y radicalizan otras. Por ejemplo, las figuras de Sarmiento, Roberto Arlt, Gombrowicz, Borges, Macedonio Fernández y Juan L. Ortiz. Por otra parte, las poéticas de James Joyce y Faulkner corren por sus libros, libremente asimiladas, a menudo con reconocimiento explícito. Hay otras. Piglia, por ejemplo, declara: “En un sentido yo diría que Brecht ha sido el autor más importante en mi formación. (La prosa de Brecht sobre todo y su escritura teórica)”¹³ Macedonio Fernández y Roberto Arlt aparecen como homenaje y referencia vital en ambos. Piglia y Saer enérgicamente subvierten el orden jerárquico y los prejuicios de la tradición nacional institucionalizada, e intencionadamente se proponen ensanchar su memoria.

El atractivo de Kafka para la lectura de Saer y Piglia radica en su capacidad de plantear tan agudamente el debate sobre la función y el poder social de la literatura. En la rápida y aguda reflexión en su *Diario Kafka* ofrece un iluminador nudo de paradojas. La entrada de su *Diario* es un sutil diagnóstico de la contradictoria situación de la literatura en el mundo moderno. Kafka se propuso quitarle cualquier aura de verdad absoluta a las reivindicaciones de la memoria de las pequeñas naciones, pero se guardó muy bien de juzgarlas con desprecio. Postulaba una relación subjetiva con la comunidad nacional que alimentaba

¹² *Diálogo Piglia-Saer*, p. 84.

¹³ Entrevista en *Babel*, p. 36.

la ambigüedad y los interrogantes y ponía en duda la validez de la “historiografía literaria”. A pesar de todas las preguntas sin respuesta clara, establece enfáticamente que una vez que la imaginación se ha apoderado de la idea de la “pequeña nación” obliga a comportarse como si la vida misma dependiera de la existencia de su literatura. Veamos el texto:

La memoria de una nación pequeña no es menor que la memoria de una nación grande, de ahí que se dedique más atención al material de que se dispone. Es cierto que da ocupación a un menor número de expertos en historia de la literatura, pero la literatura no es tanto cosa de la historia de la literatura, cuanto cosa del pueblo, y por ello se encuentra, si no en manos limpias, sí en manos seguras. Pues las exigencias que, dentro de un pueblo pequeño, la conciencia nacional plantea al individuo comportan que cada uno tenga que estar dispuesto a conocer la parte de la literatura que a él le toca, a sostenerla, a abogar por ella, y a abogar por ella en cualquier circunstancia, aunque no la conozca ni la sostenga.¹⁴

Kafka percibió con claridad que la literatura es propiedad social y, por tanto, pertenece a una comunidad de bienes. El peso social de la literatura en un pueblo “pequeño” implica un saber del que no se puede prescindir. Es mucho más que la acumulación de conocimientos. De entrada, establece una distinción muy importante: la literatura es una *paideia* al servicio de la nación, no del Estado. En sus palabras se perciben ecos de la concepción de Renan: “Una nación es un alma, un principio espiritual”. La literatura se identifica no con una élite sino con la memoria colectiva, con la subjetividad. Es el *diario íntimo*, y por tanto inconcluso, de la nación pequeña, que es la sustancia misma de la literatura. De hecho, es lo único que queda indiscutido: “el orgullo y el sostén que la nación obtiene, para sí y

¹⁴ *Diarios*, pp. 255-256 (entrada del 25 de diciembre de 1911).

frente al entorno hostil, de una literatura; esa especie de diario íntimo de una nación que es algo completamente diferente de la historiografía [...]”¹⁵

Es bueno preguntarse, como hace Piglia cuando lee a Oscar Masotta: “¿Quién era yo cuando estaba leyendo a Roberto Arlt. Es decir, qué condiciones sociales estaban definiendo mis condiciones de lectura?”¹⁶ ¿Quién era Kafka cuando pensaba la literatura de las pequeñas naciones? Su lengua literaria era el alemán, pero hablaba el checo, y entendía el yídish. En 1910 y en 1911 tuvo los primeros contactos con el teatro yídish y con su amigo el actor Jizchak Löwy, e inicia sus estudios sobre el judaísmo. Sus *diarios* despliegan ese entusiasmo, y permiten adivinar sus posiciones ante las múltiples tradiciones que lo rodeaban en Praga, y la subordinación y las jerarquías entre unas y otras en el seno de un mismo Estado. A la hora de pensar el problema, la mirada de Kafka está atenta a los actores del teatro yídish, y el campo social se va dejando ver cada vez más ampliamente como escenario complejo. Por los debates sobre la memoria literaria circulan las disputas estéticas y políticas y los cruces generacionales, con líneas divergentes. También está siempre presente su amistad con Löwy.

Implícitamente, Kafka reconoce que la noción de una literatura nacional es elusiva o siempre provisional, como el género *diario íntimo*. No era una ficción tranquilizadora: en la pequeña nación la conciencia nacional se construye en la literatura. Esa respuesta lleva a otra, paradójica. Hay que “sostenerla, aunque no la sostenga”. Kafka habla como si de ella no tuviese necesidad, pero a la vez se empeñó en describir las condiciones para su existencia e incluso sus ventajas. Por un lado, postula la necesidad de ese lugar imaginario de singular importancia en la constitución de la comunidad. Pero, por otro, reconoce la imposibilidad de justificarlo plenamente. ¿Es paradoja o vacilación? ¿Cree en la posibilidad de sostener esa literatura? En cambio, su

¹⁵ *Ibid.*, p. 254.

¹⁶ Ricardo Piglia, “Improvisaciones sobre un tema de Oscar Masotta”, en *Oscar Masotta. Lecturas críticas*, Atuel, Buenos Aires, 2000, p. 121.

planteamiento sobre la nación es radical y conciso: lo nacional es un acto de voluntad, una tensión que trasciende al individuo y contribuye a formarlo. De ahí la especialísima función y la utilidad de la literatura.

No tiene importancia que el número de expertos sea menor, agrega Kafka, porque en las pequeñas naciones su transmisión se encuentra en manos del pueblo. Todo el peso de esa reflexión se siente cuando comprobamos que para Kafka donde hay *pueblo*, hay demanda de literatura. Ello impone un compromiso básico y firme del cual se derivaba autoridad. De hecho, la entrada en su diario se abre con una comparación favorable a la vivacidad de la literatura en la pequeña nación que la defiende frente al “entorno hostil” y, politizada, hace también posible la “exposición de los defectos nacionales”. La asimetría con las naciones grandes tiene sus ventajas:

Lo que conozco, por medio de Löwy, y de la actual literatura judía en Varsovia, y lo que conozco, por mi propia visión parcial, de la actual literatura checa, apunta a muchas ventajas del trabajo literario, como la agitación de los espíritus, la cohesión unitaria de la conciencia nacional, que a menudo permanece inactiva en la vida pública y se desintegra permanentemente; el orgullo y el sostén que la nación obtiene, para sí y frente al entorno hostil, de una literatura; esa especie de diario íntimo de una nación que es algo completamente diferente a la historiografía y que tiene por consecuencia un desarrollo más rápido examinado desde muchos puntos de vista; la minuciosa espiritualización de la vida pública en su sentido más amplio [...] el creciente respeto a las personas activas literariamente [...] la inclusión de los acontecimientos literarios entre las preocupaciones políticas; el refinamiento de la antítesis entre padres e hijos y la posibilidad de discutirla; la exposición de los defectos nacionales en una forma dolorosa, desde luego, pero disculpable y liberadora [...]¹⁷

¹⁷ *Diarios*, p. 254.

Lo peculiar de la pequeña nación es que en ella se juega todo, públicamente. Kafka subraya que no puede pensarse según los parámetros de la nación grande, o como su reflejo inverso y subordinado. Es algo singular, no porque la pequeña nación sea fallida, sino porque en la lucha el estatuto social de la literatura no ha disminuido. En su doble mirada, recurre a la metáfora del sótano, el mundo subterráneo y normalizado en el que ocurren las pequeñas intrigas de las naciones grandes. En contraste, como indica en otra entrada del 26 de diciembre de 1911, lo que ocurre en las pequeñas ocurre “a plena luz”, la cruda luz que hace visible los enfrentamientos: “Lo que sucede en la parte de abajo de las grandes literaturas, formando un sótano no indispensable para el conjunto del edificio, aquí ocurre a plena luz; lo que allí surge de la concurrencia momentánea, aquí acarrea nada menos que la decisión sobre la vida o la muerte de todos”.¹⁸ La literatura hace posible ese círculo luminoso. Lo que resplandece es la guerra.

III

La nación pequeña suele estar dominada por el fantasma de su propia inadecuación. Los debates en torno a su memoria demuestran que la literatura no discute sólo sobre inventarios y autores. Tampoco es un mero depósito de conocimientos que dependa de un cuidadoso aprendizaje escolar. La memoria está formada también por preferencias, creencias y convicciones. En la Argentina, como en otras naciones de América, hay que agregar la particular ansiedad producida por la conciencia de que lo “nacional” sea, no una versión “original”, sino la “copia” colonial de un modelo europeo o norteamericano, y, por consiguiente, una imagen especular de base ambigua. Detrás de esas cuestiones se enfrentan distintas maneras de pensar el pasado y de identificar los sujetos y las fuentes de la memoria. Una de ellas es la persistencia de “Europa” como fundación y como referente silencioso de las historias coloniales y postcoloniales.

¹⁸ *Ibid.*, p. 260 (entrada del 26 de diciembre de 1911).

En este contexto, y siguiendo a Kafka, citaré el gran ensayo que Piglia publicó en 1986, “¿Existe la novela argentina”, una provocación que también puede ser interpretada como un manifiesto desde el cual es posible leer retrospectivamente textos como su “Homenaje a Roberto Arlt”. El tono del ensayo es decisivo. Piglia escribe con una ironía capaz de infringir las reglas de cualquier orden, y con carácter de desafío: “Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot”.¹⁹ En el ensayo celebraba la tensión y la contraposición de las novelas y la figura de Gombrowicz: “¿Qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria? ¿Qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal?”

El interés de Piglia en la escritura y en la burlona curiosidad de Gombrowicz, en el robo y en el plagio, gira en torno a una concepción de la tradición que articula una poética afirmadora de valores culturales nuevos. Sus consideraciones sobre Gombrowicz, Macedonio Fernández y Roberto Arlt, son una réplica al Borges de “El escritor argentino y la tradición”. Piglia va mucho más lejos. Concluye asumiendo que la argentina es “una cultura nacional dispersa y fracturada, en tensión con una tradición dominante de alta cultura extranjera. Para Borges, como para Gombrowicz, este lugar incierto permite un uso específico de la falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esa sería la tradición argentina”.²⁰ La ruptura representada por Gombrowicz (y por Piglia) se abre camino a través de la continuidad con Macedonio Fernández, Arlt y el propio Borges. Una vez puesta en marcha la tradición “clandestina” postulada por Piglia, ya no será posible detener la búsqueda, que se vuelve parte del relato en su *diario íntimo*.

A este respecto también es ilustrativo lo que Piglia escribe con voluntad polémica sobre la idea de modernidad encarnada por la revista *Sur*, la prestigiosa revista dirigida por Victoria Ocampo: “*Sur* representa la

¹⁹ *Critica y ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 36.

persistencia y la crisis del europeísmo como tendencia dominante en la literatura argentina del siglo XIX. En más de un sentido habría que decir que es una revista de la generación del 80 publicada con 50 años de atraso. Llega tarde a esa tradición y eso explica sus excesos, su provincianismo”.²¹ Naturalmente, detrás de esa polémica hay una larga tradición.

En clave distinta, pero no opuesta, Saer toma posición frente al “occidentalismo” del fundamental ensayo de Borges, al que inscribe en la tradición de ensayos sobre “el ser nacional”. La posición de Saer es un *sí* y un *no*; afirma y niega; hace un reconocimiento pero propone una rectificación. Significativamente, insiste en que lo que universaliza la tradición es su lectura interna, la apropiación en contextos particulares, “locales”. Saer toma posición: la tradición occidental, y argentina, es la violencia, silenciada en el ensayo de Borges:

Hace ya casi medio siglo, en 1953, Borges dio una conferencia sobre *El escritor argentino y la tradición*. Ese texto ampliamente conocido es una contribución tardía al debate sobre la esencia del ser nacional, en boga en los años treinta sobre todo, y marca el regreso definitivo de su autor, de las posiciones nacionalistas que había defendido en su juventud hacia una concepción más universal de la literatura. La conclusión de Borges es correcta pero incompleta; para él, la tradición argentina es la tradición de Occidente [...] es incompleta porque parece ignorar las transformaciones que el elemento propiamente local le impone a las influencias que recibe. La propia literatura de Borges es un producto de esa interacción. No es el caso hoy de explicar ese proceso. Pero hay un punto que debería inducir a la reflexión.

La tradición literaria argentina se forjó siempre en la incertidumbre, en la violencia y bajo la amenaza del caos; en muchos casos hizo de ellos su materia. *Y es justamente por eso que pertenece a la tradición de Occidente.*²²

²¹ *Ibid.*, p. 98.

²² *Trabajos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006, pp. 65-66.

Saer va mucho más allá que Borges, quien disuelve el problema en clave liberal. El énfasis en la violencia confirma que en la pequeña nación, la exposición de los defectos nacionales es liberadora. De ahí que la literatura constituya su salvaguardia. Piglia y Saer coinciden en que el principio era la guerra, aunque despojada de cualquier carácter épico. Saer escribe sobre una línea de continuidad que arranca en el siglo XIX:

En ese terreno de violencia, más o menos explícita según los períodos, floreció la literatura argentina. La materia misma de nuestros clásicos es la violencia política. De las guerras civiles del siglo XIX que, podríamos decir casi sin exagerar, se nutrieron de conflictos muy semejantes a los que nos desquician hoy en día, salieron esos textos fundadores que son las obras de Sarmiento y de José Hernández. La carrera política de Leopoldo Lugones, que escribía en verso refinadas escenas modernistas, lo llevó en sus textos en prosa del socialismo juvenil a finales del siglo XIX hasta el fascismo en 1930, cuando proclamó, en un panfleto famoso, *La hora de la espada*. Y las novelas de Roberto Arlt, en los mismos años, están sacudidas por las grandes mitologías del siglo, el fascismo, la revolución social, la angustia de los individuos asfixiados en las grandes ciudades por la alienación capitalista, la amenaza de la guerra total.²³

Para Piglia, la literatura es una institución utópica: no suplanta la tenebrosa realidad, pero permite hablar oblicuamente de ella. Él también sitúa sus orígenes en la guerra “local”, no con el modelo europeo, y consideró necesario proceder a una relectura de sus *beginnings*. Lo hace con asombrosa economía en el primer texto de *La Argentina en pedazos*, un libro que marca un hito en la crítica de los escritores, y en la colaboración con la historieta. Se trata del texto “Echeverría y el lugar de la ficción”. Allí Piglia establece el marco de

²³ *Ibid.*, pp. 63-64.

los orígenes violentos y su propia genealogía dentro de una gran tradición:

Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es ésta? La historia 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. [...] 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.²⁴

La Argentina en pedazos, como vio bien Pablo de Santis, “encontró los núcleos más violentos de nuestra literatura (descubrió que la violencia es nuestro clásico), y los dibujó”.²⁵

IV

Saer y Piglia se propusieron discutir la tradición, negándola y afirmándola, anexando nuevos territorios. Pero no querían abolirla. Piglia ha reflexionado largamente sobre la relación entre vanguardia y tradición, contraposición que para él es especialmente productiva, pero que exige un ir y venir continuo entre la alta cultura y la cultura popular, y la cultura de masas, así como una reflexión sostenida sobre la asincronía en la historia de las tradiciones literarias y los géneros, o la creación de géneros híbridos y formas mixtas. En sus ensayos y entrevistas, retoma varias veces los dilemas de la tradición, casi siempre subrayando la antinomia del Estado y la utopía literaria. Es el vínculo profundo que une sus novelas *Respiración artificial* (título que adquiere aquí otras connotaciones) y *La ciudad ausente*.

²⁴ *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 8.

²⁵ Pablo de Santis, *Historieta y política en los años 80*, 2a. ed., El Albañil Disidente, México, 1995 (Suplemento de *Gallito Comics*), p. 32.

La guerra simbólica continúa, y atraviesa como un hilo conductor las lecturas de Piglia. Para él la literatura es un campo de batalla en el que se razona lo político y lo cultural, y en el que con frecuencia se postula una visión no estatal de la sociedad o incluso contra el Estado “nacional”. En medio de intrigas y conspiraciones, relatos y contrarrelatos —uno de los temas favoritos de Piglia—, la memoria efectivamente se hace larga y complicada. Su defensa de ciertas zonas de la literatura nacional postula una vanguardia que es como una retaguardia perfecta donde retirarse, como ocurre con la pasión de la literatura en *La ciudad ausente*. Una de sus declaraciones se convierte en aforismo característico. En 1990, a la pregunta “¿Cómo definiría la argentinidad?”, contesta: “Como una tradición literaria”.²⁶

Es una guerra de posiciones. Piglia es un lector asiduo de Gramsci, y sabe que los derrotados pueden y deben replegarse para avanzar, en diálogo con la tradición. Esa batalla —lo señaló agudamente ya en 1981 José Sazbón en su lectura de *Respiración artificial*— “puede asumir la forma del homenaje admirativo, del sarcasmo urgente o de la tolerante ironía”.²⁷ Piglia asume la pérdida: “La literatura se construye sobre las ruinas de la realidad. Las ciudades de la literatura han existido pero ya están destruidas. Son como la Ítaca de Odiseo, lugares reales que se han perdido”.²⁸ En esa guerra, sugiere, se trata de buscar independencia, fuera de los límites de la nación, o por lo menos de un concepto estable y centralizado de la “tradición”. A propósito de las lecturas de Faulkner, Piglia dice: “El canon de un escritor tiene que ver con lo que escribe (o con lo que quiere escribir)”.²⁹ Piglia también explora el canon en los seminarios que imparte en las universidades.

²⁶ Entrevista en *Babel*, p. 38.

²⁷ José Sazbón, “La reflexión literaria”, en Jorge Fornet (comp.), *Ricardo Piglia. Valoración múltiple*, Casa de las Américas, La Habana, 2000, p. 130.

²⁸ En Beatriz Vegh (coord.), *Faulkner desde el otro Sur*, “Entrevista a Ricardo Piglia”, de María del Carmen Hernández, Joseph Urgo y Beatriz Vegh, Cal y Canto, Montevideo, 2000, p. 46.

²⁹ *Ibid.*, p. 47.

En Princeton, por ejemplo, ha ofrecido cursos sobre Sarmiento y Borges, sobre las formas que adquiere la narración en un contexto de represión política, sobre la ficción paranoica o el género policial, y en varias ocasiones sobre las vanguardias, en las que estudia conjunta e innovadoramente a Saer, Puig y Rodolfo Walsh. El tema es retomado en otros seminarios sobre el “peronismo y la cultura argentina” y sobre “el tango y la tradición argentina”. Lo mismo ocurre en sus ficciones, como señala con acierto Rose Corral al concederle el rango que le corresponde a su conciencia extremadamente intensa del tema: “Este trabajo con la tradición recorre, a partir de los años setenta, prácticamente toda la obra de Piglia: no sólo sus textos de ficción sino también los textos críticos, prólogos, entrevistas, fragmentos de un diario, antologías”.³⁰

V

El cambio en la recolocación de escritores como Manuel Puig y Roberto Arlt que llevó a cabo Piglia desde comienzos de los años setenta y la firme batalla por la independencia que caracteriza a Saer remiten a las luchas que ocurren a plena luz en la pequeña nación. El autor de *La Argentina en pedazos* parece representarse un lector al cual debe mantenerse constantemente alerta sobre la necesidad de no olvidar algunas figuras que pueden quedar fuera, y entabla una batalla a la luz pública. En parte es también una disputa con la crítica académica. Piglia hace una defensa de la crítica de los escritores (y del Borges lector) frente a las pretensiones de la crítica académica. Aborda la cuestión de la siguiente manera: “Yo he insistido mucho en la necesidad de recomponer una tradición de la crítica escrita por escritores, porque ha renovado el debate sobre la literatura. Por supuesto Valéry, o Pasolini o Auden son críticos importantísimos. Esa tradición no se debe asimi-

³⁰ Cf. “Los ‘usos’ de Arlt”, en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, p. 250.

lar a la crítica escrita por los investigadores, los críticos profesionales, los historiadores de la literatura”.³¹ En esa cita se esboza todo un programa, que recuerda la exhortación de Kafka a no confundir la literatura con la historia de la literatura.

¿Cómo huye Saer de los discursos de la historia literaria y otras clasificaciones? En una conversación en Princeton en 1991 afirmaba: “Hay tradiciones electivas y otras obligatorias. Un escritor no puede ignorar las obligatorias, aunque sea para atacarlas”. En 1979 y 1980, en Francia, rebelándose a ser encasillado, Saer reclamaba la libertad de la literatura de cualquier supuesta identidad “latinoamericana” definida de antemano por la retórica del *boom* y por las ideologías literarias nacionalistas o de izquierda. Se apropiaba del título de la inacabada novela de Musil para subrayar la intensidad de su resistencia: “El escritor debe ser un “hombre sin atributos”, es decir, un hombre que no se llena, como un espantapájaros, con un puñado de certezas adquiridas o dictadas por la presión social, sino que rechaza *a priori* toda determinación”.³² En “La selva espesa de lo real” declaraba: “No escribo para exhibir mi pretendida argentinidad, aunque la expectativa de muchos lectores, especialmente no argentinos, se sienta frustrada. No hablo como argentino, sino como escritor”.³³

Paralelamente, en el *Diálogo* con Piglia, Saer reivindica la región, la *zona*, el lugar específico de la provincia argentina de Santa Fe, y quizás una suerte de “provincialización” “un pequeño mundo que va a emerger a la escena literaria, a la conciencia literaria, a la lectura”: “Pienso que muchas regiones del mundo tienen su literatura. París tiene su literatura, el sur de Estados Unidos tiene su literatura. Entonces, ¿por qué el litoral argentino no puede tener su literatura?”.³⁴ Al mismo tiempo, se afilia a la tradición del exilio, otra pequeña nación: “Los más grandes

³¹ *Crítica y ficción*, p. 158.

³² *Una literatura sin atributos*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986, p. 18.

³³ *Ibid.*, p. 8.

³⁴ Ver *Diálogo*, pp. 66-67.

escritores argentinos son exiliados, aun si jamás salieron de su lugar natal”.³⁵ ¿Dónde termina una tradición y dónde comienza la otra?

Saer mantuvo ese reclamo de independencia hasta su muerte. Así lo demuestra *Trabajos*, el libro póstumo que incluye precisamente los artículos periodísticos publicados en los últimos años de su vida en la *Folha* de São Paulo, *La Nación* de Buenos Aires y *El País* de España. Ahí aparece Saer de nuevo como lector y crítico, siempre en busca de su propia escritura a través de los textos de otros, y en busca de los cruces y los pasos que forjan una literatura, como hace en los textos sobre la relación entre Genet y Sartre, o en “El soñador discreto”, un ensayo luminoso sobre Onetti. Aquí me interesa destacar cómo, apoyándose en la “novela familiar” freudiana, contrapone la figura de Dostoievski al determinismo de las tradiciones. El pasaje puede ser leído como un autorretrato:

Los momentos más fecundos de la cultura son aquellos en los que, separándose de la fatalidad biológica o de una tradición demasiado rígida que a veces se pretende tan inexorable como esa fatalidad, ciertos grupos o individuos reivindican una filiación novedosa. Para que ningún etnólogo profesional se indigne con estas extrapolaciones, limitémonos a la narrativa y tomemos el caso, por ejemplo, de Dostoievski. Es sabido que su padre, que murió asesinado, fue para él una fuente inagotable de problemas morales, psicológicos y físicos. A esa fatalidad familiar, en tanto que novelista, le opuso una filiación propia, personal, una filiación cultural semejante a la del cazador de Guimarães. Sus tíos narradores se llamaban Gogol, Balzac, Cervantes, Shakespeare, Homero. Transportándolo a un mundo más grande y más flexible que el de su fatalidad biológica y familiar, no solamente lo salvaron, sino que lo hicieron uno de los suyos, apto a transmitir no únicamente una visión propia, sino también, como ellos, una tradición renovada. Él mismo se convirtió a su vez en la divergencia posible capaz de arrancar al mundo de su estúpido determinismo.³⁶

³⁵ En el ensayo “Exilio y literatura”, *El concepto de ficción*, p. 279.

³⁶ “Mis tíos narradores”, en *Trabajos*, pp. 76-77.

Detrás de esas palabras está la expresión de una individualidad que se quiere personal e irreductible, consecuente con la defensa que hizo de la autonomía del sujeto estético en sus poemas y narraciones. Es difícil leer a Saer prescindiendo de esa defensa. Ello no impidió, sin embargo, que en otras ocasiones pusiera de manifiesto su fidelidad a una tradición argentina que veneraba, y en la que encontraba una manera de vivir, de pensar y de sentir:

[...] existe en Argentina desde la primera mitad del siglo XIX, una tradición original y vigorosa. Basta citar los nombres de Sarmiento, Hernández, Lugones, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Borges y Bioy Casares, Cortázar y Silvina Ocampo, Juan L. Ortiz, Oliverio Girondo o Antonio Di Benedetto, para comprobar que tanto en la poesía como en el ensayo, en la novela o en la literatura fantástica, esa tradición, de la que aparecen aquí únicamente los nombres principales, es rica y diversa, creadora y viviente.³⁷

VI

La amistad, escribe Agamben en su comentario al texto de Aristóteles, sería el con-sentimiento de la existencia del amigo en la existencia propia.³⁸ Pero esto significa que la amistad tiene también un rango político. La amistad es, en efecto, una comunidad. Piglia, en “Literatura y tradición” y en otros textos, formula una radical y poética definición de la tradición: “Las musas, decía Schlovski, son la tradición literaria. No hay otra inspiración cuando se escribe, ni otra identidad, ni otra voz que nos dicte la palabra justa. Podemos definir la tradición como la prehistoria contemporánea, como el residuo de un pasado cristalizado que se filtra en el presente. En este sentido un escritor es

³⁷ *Trabajos*, pp. 61-62.

³⁸ Giorgio Agamben, “La amistad”, trad. de Flavia Costa, Suplemento cultural de *La Nación* (Buenos Aires), 25 de septiembre de 2005.

como el rastreador del *Facundo*, busca en la tierra el rastro perdido, encuentra el rumbo en las huellas confusas que han quedado en la llanura. Siempre se trabaja en la tradición cuando no está. Un escritor trabaja en el presente con los rastros de una tradición perdida”.³⁹ Curiosamente, Saer, en una de sus bellas parábolas sobre el exilio del artista, también describe la búsqueda de rastros que son formas: “Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo ha olvidado [...] Todo lo que se manifiesta en la luz ardua se vuelve signo, rastro, y para algunos, incluso mensaje. El cónsul busca su patria en las formas, que indiferente, por los simples cambios que derivan de su crecimiento, el día deja entrever”.⁴⁰ En efecto, cada esfuerzo es como una entrada en el *diario íntimo*: una diferente modulación de un relato cuya realización no se completa nunca. Acaso en la delicada reconstrucción que exige esa búsqueda se esté mucho mejor acompañado por el amigo que con-siente, como en el ajedrez, el juego que permite la individualidad y la relación.

³⁹ “Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria”, *Página/30* (Buenos Aires), enero de 1991, p. 59.

⁴⁰ “La poesía de lo visible”, *Diario de Poesía* (Buenos Aires), núm. II, verano 1988-1989, p. 26.

OBRAS CITADAS

- AGAMBEN, Giorgio, “La amistad”, trad. de Flavia Costa, Suplemento cultural de *La Nación* (Buenos Aires), 25 de septiembre de 2005.
- CORRAL, Rose, “Los ‘usos’ de Arlt”, en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, pp. 249-258.
- HERNÁNDEZ, María del Carmen, Joseph URGO y Beatriz VEGH, “Entrevista a Ricardo Piglia”, en Beatriz Vegh (coord.), *Faulkner desde el otro Sur*, Cal y Canto, Montevideo, 2000, pp. 45-53.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, trad. por Eugenio Ímaz, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- KAFKA, Franz, *Diarios. Obras completas II*, trad. de Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras, prólogo de Nora Catelli, edición dirigida por Jordi Llovet, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000.
- , “Improvisaciones sobre un tema de Oscar Masotta”, *Oscar Masotta. Lecturas críticas*, Atuel, Buenos Aires, 2000, pp. 120-132.
- , *Conversación en Princeton*, Arcadio Díaz Quiñones, Paul Firbas, Noel Luna, José A. Rodríguez-Garrido (eds.), 2a. ed. revisada, PLAS Cuadernos, Princeton, 1999.
- , “Introducción”, Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993, pp. 9-27.
- , *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1993, (Colección Fierro).
- , “Juan José Saer: el rechazo de lo real”, en *Cultura y Nación*, suplemento del periódico *Clarín* (Buenos Aires), 8 de abril de 1993, p. 12.
- , “Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria”, *Página/30* (Buenos Aires), enero de 1991, pp. 59-62.
- , “Piglia y Saer”, entrevista de Sylvia Hopenhayn, *El Cronista Cultural* (Buenos Aires), 5 de abril de 1993, pp. 1-3.
- , “Ricardo Piglia”, entrevista en *Babel* (Buenos Aires), núm. 21, diciembre de 1990, pp. 36-38.
- PIGLIA, Ricardo y Juan José SAER, *Diálogo*, edición e introducción de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995.

- SAER, Juan José, *Trabajos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006.
- , *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.
- , *Una literatura sin atributos*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986.
- , “La poesía de lo visible”, *Diario de Poesía* (Buenos Aires), núm. 11, verano 1988-1989, p. 26.
- SANTIS, Pablo de, *Historieta y política en los años 80*, 2a. ed., El Albañil Disidente, México, 1995 (Suplemento de *Gallito Comics*).
- SAZBÓN, José, “La reflexión literaria”, en Jorge Fornet (comp.), *Ricardo Piglia. Valoración múltiple*, Casa de las Américas, La Habana, 2000, pp. 119-139.
- SPERANZA, Graciela, “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia”, en Adriana Rodríguez Pésico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, pp. 29-40.

DIÁLOGO/S SAER / PIGLIA

Jorgelina Corbatta

Wayne State University

I

Pasan las circunstancias, pasan los hechos, pasa la erudición de los hombres versada en el pelo de los caballos; lo que no pasa, lo que tal vez será inagotable, es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad. Ese placer, quizá no menos raro en las letras que en este mundo corporal de nuestros destinos, es en mi opinión la virtud central del poema.

JORGE LUIS BORGES, *Obras completas* (p. 187).

Esa cita, ya ustedes la habrán reconocido, es de Borges y se refiere a la amistad de los dos gauchos en el *Fausto* de Estanislao del Campo. Citándome a mí misma, la recobro de un reportaje que le hiciera a Ricardo Piglia en 1996 y en el que uno de los temas fue precisamente la amistad y, más precisamente, su amistad con Juan José Saer de la cual da cuenta un libro que yo acababa de comprar.¹ Allí yo le señalo ciertas coincidencias y Piglia responde: “Somos amigos, ¿no? Yo creo —él lo dice también y la verdad es que es así—, yo creo que él es el único con el que puedo hablar”. Y explica: “Es un poco excesivo, digamos así,

¹ Me refiero a Ricardo Piglia y Juan José Saer, *Diálogo* (edición e introducción de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995), que reúne conversaciones entre ambos desde 1986 a 1993. El reportaje que le hice a Piglia en Buenos Aires está publicado con el título: “Ricardo Piglia o la pasión de una idea” (*Nuevo Texto Crítico*, núm. 18, julio-diciembre de 1996, pp. 153-173).

pero me parece que tenemos un diálogo y que somos muy amigos y que nos entendemos mucho y que tenemos una poética —muy diferente en lo que escribimos— pero común en relación con la literatura, ¿no es cierto? Me parece que hay una cosa, una mirada que es bastante común”. Y tomando velocidad sentimental se explaya: “Nos gustan algunas cosas, las mismas, a los dos. No sé cómo decirlo, yo creo que una de las mejores cosas que produce la literatura son los amigos, ¿no?” Y cita, para corroborar, “Urondo decía ‘los amigos son lo mejor de la poesía’. Hay un poema de Urondo que decía eso... Digo, las amistades que surgen de las admiraciones y de los libros”.² El propósito de esta presentación hoy ante ustedes es entonces retomar esa amistad y esos diálogos, y trabajar algunos temas desde esa perspectiva.

II

JAMES JOYCE, LA LITERATURA Y EL PSICOANÁLISIS

Empecemos por aquellos autores por los que ambos profesan admiración. “Nunca sabremos cómo fue James Joyce” escribe Saer en la apertura de “El concepto de ficción” para luego referirse a su tratamiento en las biografías de Gorman y Ellman y detenerse en lo que califica “[e]l episodio más doloroso de la vida de Joyce, la enfermedad mental de Lucía” y enjuiciar “la pretensión demencial de Joyce —como la califica— de que únicamente él es capaz de curar a su hija”.³ En *Crítica y ficción*, Piglia echa mano de las mismas fuentes y amplía la referencia en una cita que se volverá recurrente:

Richard Ellmann cuenta que Joyce nunca quiso admitir que su hija Lucía estaba psicótica. Se adaptaba a las manías de la muchacha y trataba de entenderla y la seguía durante horas en extrañas conversaciones en las que parecían usar una lengua desconocida. Pero no podía

² “Ricardo Piglia o la pasión de una idea”, p. 157.

³ *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997, pp. 9-10.

soportar que Lucía no lo reconociera y que lo insultara y lo llamara Mr Shit. Por eso le pidió una entrevista a Carl Jung, que admiraba su obra y había escrito un artículo exaltando el *Ulises*. Joyce, que en ese momento escribía *Finnegans Wake*, le mostró varios de los textos de Lucía. Usa el lenguaje igual que yo, le dijo. Sí, le contestó Jung, pero ahí donde usted nada, ella se ahoga.⁴

No hay duda de la veneración de Saer y Piglia por Joyce, como innovador y artesano indiscutible pero lo que me interesa destacar es cómo ambos simpatizan con ese aspecto *doloroso* de la vida de Joyce y, sobre todo, cómo aceptan la inclusión del saber y del vocabulario psicoanalítico en el terreno de lo literario. En un análisis de *Tierras de la memoria* de Felisberto Hernández, Saer se detiene en la función de recordar al interior del texto, su asociación y descripción (cita a Sartre “El orden del recuerdo es el orden del corazón”),⁵ y subraya la abundancia de elementos oníricos en el texto. Esto lo lleva a preguntarse “¿Felisberto leyó a Freud?” y da una respuesta afirmativa, que amplía en nota al pie. “Por ‘leer a Freud’ debe entenderse —dice— algo más que una simple lectura de información. Se trata más bien de la creencia por parte de Felisberto en la *posible utilidad poética del pensamiento freudiano*”.⁶ Saer se ha servido de esa *utilidad poética del pensamiento freudiano* en el doble sentido

⁴ *Crítica y ficción*, Siglo Veinte / Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, p. 78. Transcribo a continuación la referencia original de Richard Ellmann: “Her father had several discussions with Jung. When the psychologist pointed out schizoid elements in poems Lucia had written, Joyce, remembering Jung’s comments on *Ulysses*, insisted they were anticipations of a new literature, and said his daughter was an innovator not yet understood. Jung granted that some of her portmanteau words and neologisms were remarkable, but said they were random; she and her father, he commented later, were like two people going to the bottom of a river, one falling and the other diving.” *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1959, p. 692.

⁵ *El concepto de ficción*, p. 133.

⁶ *Ibid.*, p. 136. El énfasis es mío. En el capítulo que dedico a Saer en *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina* (Corregidor, Buenos Aires, 1999, pp. 72-74) transcribo la misma cita y analizo extensamente el sueño de Tomatis en *Nadie nada nunca*.

de poiesis (sueños, lapsus, asociaciones y negaciones que traman sus textos) y de lírica (los ritornellos de *El limonero real*, las negaciones de *Nadie nada nunca* o su novela *Glosa*, de la que dice: “Y la novela, de algún modo, con cinco versos que aparecen como epígrafe, opera un sistema de reincorporación del sentido de ese poema diseminado en el texto”).⁷ En “Freud y la glorificación del poeta” Saer se detiene en varias razones de esa glorificación por parte de Freud, para concentrarse en aquella que reside “en el reconocimiento explícito de que el análisis es una actividad esencialmente verbal, y que la palabra es el único instrumento terapéutico con que cuenta”. Y agrega: “El psicoanálisis no investiga los fenómenos psíquicos sino el discurso que estima representarlos”. Termina estableciendo lo que llama el “material específico” del análisis y su correspondencia con la poesía: “Los juegos de palabras, la trasmisión oral de los sueños, el diálogo analítico, la asociación libre, son el material específico del trabajo analítico, después de haberlo sido, durante siglos, para la poesía”.⁸ Otro elemento común a ambos: “Tejidas con la misma materia histórica, narración y alucinación elaboran, cada una a su manera, esa materia en un sistema que la trasciende”.⁹

Piglia, por su parte, reconoce que el psicoanálisis “es una de las formas más atractivas de la cultura contemporánea”¹⁰ y, citando a Manuel Puig, habla “del inconsciente estructurado como un folletín”¹¹ así

⁷ Véase Ricardo Piglia y Juan José Saer, *Diálogo*, p. 13. El libro de Dardo Scavino, *Saer y los nombres* (El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2004), es una lectura filosófica y psicoanalítica de la obra de Saer que subraya desde la introducción la extrañeza de semejante conjunción: “Que la conjunción de la literatura y la filosofía, o la poesía y el pensamiento, resulte poco frecuente cuando de un escritor latinoamericano se trata, no lo ignoramos” (p. 13). En el capítulo uno se analiza un poema de tres versos (“Sed que no para / de una fruta / que ya es leyenda”) que “podría considerarse —leemos— como un estribillo cuyas glosas, o variaciones, serían sus otros escritos, ya sea en verso o en prosa” (p. 14).

⁸ *El concepto de ficción*, p. 161.

⁹ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰ *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999, p. 72.

¹¹ En *Crítica y ficción* ya había anticipado, en forma más sintética, esas ideas: “¿No es el psicoanálisis una gran ficción? Una ficción hecha de sueños, de recuerdos,

como también de “una épica de la subjetividad” y de “unos sujetos trágicos” —resultantes de la teoría psicoanalítica:

... en medio de nuestras vidas secularizadas y triviales, nos seduce admitir que en un lugar secreto experimentamos o hemos experimentado grandes dramas, que hemos querido sacrificar a nuestros padres en el altar del deseo y que hemos seducido a nuestros hermanos y luchado con ellos a muerte en una guerra íntima y que envidiamos la juventud y belleza de nuestros hijos y que también nosotros (aunque nadie lo sepa) somos hijos de reyes abandonados al borde del camino de la vida.¹²

Para Piglia, Joyce, presente en toda su obra crítica y de ficción, fue “... quien mejor utilizó el psicoanálisis, porque vio en el psicoanálisis un modo de narrar [...], leyó en Freud una técnica narrativa y un uso del lenguaje”.¹³ Afirma que su conocimiento de *La interpretación de los sueños* y *Psicopatología de la vida cotidiana* se traduce en un nuevo sistema de relaciones en la narración y en el uso del monólogo interior tramado en “asociaciones inesperadas, juegos de palabras, condensaciones incomprensibles, evocaciones oníricas”.¹⁴ Para refrendar lo dicho cita una anécdota de Joyce quien, cuando le preguntaban por su relación con Freud, contestaba “Joyce en alemán es Freud”, en el sentido de que ambos significan “alegría”.¹⁵ Y concluye: “Me parece que lo

de citas que ha terminado por producir una suerte de bovarismo clínico. Se podría decir, además, que hay muchos elementos folletinescos en el psicoanálisis; las sesiones, sin ir más lejos, ¿no parecen repetir el esquema de las entregas? El psicoanálisis es el folletín de la clase media diría yo” (p. 14).

¹² *Formas breves*, p. 73.

¹³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ La fuente es de nuevo Ellmann: “... he spoke about books; he commented that the name Joyce meant the same thing in English as Freud in German, a remark he usually left to his friends...” (p. 505). Un interesante paralelo entre los descubrimientos de Freud y las innovaciones de Joyce se encuentra en el libro de Jean Kimball, *Joyce and the Early Freudians* (University Press of Florida, Gainesville, 2003); cf. con referencia al juego de palabras entre el nombre y su significado, p. 6 y ss.

que Joyce decía era: yo estoy haciendo lo mismo que Freud. En el sentido más libre, más autónomo, más productivo”.¹⁶ Reitera el episodio de Jung, Joyce y la psicosis / escritura de su hija Lucía en una versión ampliada de la ya vista, a la que agrega la atención que Joyce prodigaba a la “voz de las mujeres que tenía cerca” (Nora, su mujer; Lucía, su hija).¹⁷ Trayendo “agua para su molino”, Piglia enfatiza la capacidad de Joyce de “leer el psicoanálisis” como otro modo de narrar. En esa línea, su reiterada defensa de una literatura que incluya todos los tipos de lenguajes (crítico, político, popular, etc).

En otra ocasión Piglia, refiriéndose al entrecruzamiento entre crítica y ficción y, en especial a lo que llama “crítica de artista”, dice en su libro homónimo: “La discusión sobre Shakespeare en el capítulo de la biblioteca en *Ulises*, y ese capítulo es para mí el mejor del libro, es un buen ejemplo de esa lectura un poco excéntrica y siempre renovadora”.¹⁸ Joyce como el autor que teoriza y juzga la literatura desde el interior de una obra literaria (ya lo hizo Cervantes en el *Quijote*) sirve de modelo tanto a Piglia como a Saer quien, a partir de *La vuelta completa*, pone en boca de un grupo de amigos largas disquisiciones sobre arte y literatura, ficción y verdad, legitimidad y autoría de manuscritos encontrados, tradición e innovación, centro y margen, etc.

No podía faltar la presencia, en este uso de Joyce por parte de Piglia y de Saer, de la famosa frase que cierra el *Retrato del artista adolescente*. Dice Saer: “Para el joven Joyce, las tres armas del escritor perdido en la penumbra del extranjero debían ser ‘el silencio, el exilio y la astucia’”,¹⁹ y en un “apunte” titulado “Las armas de Joyce” se explaya curiosamente sobre el tema:

El silencio y el exilio pueden ser voluntarios o forzados y únicamente en el primer caso pueden constituir armas. El problema con la astucia

¹⁶ *Formas breves*, p. 78.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 78-80.

¹⁸ *Crítica y ficción*, p. 16. El énfasis es mío.

¹⁹ *El concepto de ficción*, p. 80.

es diferente, porque la astucia supone, por un lado, elementos morales y, por el otro, condiciones innatas. Es decir, que la astucia no está al alcance de todos los ingenios y por lo tanto no se la puede proponer como un arma universal.²⁰

Piglia, menos preocupado por la cuestión moral y más pragmático, en *Conversación en Princeton* cita la frase en relación con ese “espacio contra-público” (como lo llama): “He encontrado ese espacio, paradójicamente, en las universidades norteamericanas [...], una suerte de lugar neutro en el que es posible trabajar y seguir la consigna de Joyce, de Dedalus: ‘silencio, exilio y astucia’”.²¹

En el capítulo de la biblioteca del *Ulises* hay un párrafo que me llama la atención: “Mallarmé, como ustedes saben, ha escrito esos maravillosos poemas en prosa [...] El que se refiere a Hamlet dice: ‘*il se promène, lisant au livre de lui-même*’, ¿comprenden? leyendo el libro de sí mismo”.²² Esto lo retoma Piglia en *El último lector*: “Hamlet entra leyendo un libro inmediatamente después de la aparición del fantasma de su padre, y el hecho es percibido enseguida como un signo de melancolía, un síntoma de perturbación”.²³ La pregunta ante la afirmación de Piglia sería: ¿percibido por quién? La respuesta pareciera ser, percibido por nosotros, los lectores espectadores que identificamos a Hamlet con el carácter melancólico y la perturbación mental. Todo ello expresado en forma indirecta y sintética en la cita de Joyce: lee el libro de sí mismo, lee un libro que es su espejo, se lee y lee su destino en ese libro. En “Líneas del Quijote” de Saer (cuya mención del tema de la lectura y su rastreo en Dante, en la vida de los santos, y en el Quijote constituye un antecedente importante de *El último lector* de Piglia), reaparece Hamlet “simulando leer un libro” y quien —ante la pregunta de Polonio (enviado por el rey para verificar la locura de

²⁰ *La narración-objeto*, Planeta, Buenos Aires, 1999, pp. 184-185.

²¹ *Conversación en Princeton*, Princeton University Press, Princeton, 1998, p. 5.

²² *Ulises*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1966, p. 214.

²³ *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 27.

Hamlet) acerca de lo que lee— responde “*Palabras, palabras, palabras*”. Y sigue elaborando Saer: “Intrigado, Polonio insiste: *¿Y de qué se trata?* Y Hamlet: *¿Entre quiénes?* como si no entendiese del todo el significado de esa jerga profesional que tiene que ver con la lectura”.²⁴ Y la conclusión: “la aparente ingenuidad de Hamlet que simula no comprender las ‘convenciones de lectura’” de lo cual Polonio —según Saer— deduce que Hamlet no está “tan loco como pretende”.²⁵ En síntesis: se trata de una especie de *cadena dialógica* entre los textos en la cual se destaca la importancia de la lectura (y/o su simulación) al interior de un texto, presente en el original de Shakespeare, reinterpretado por Joyce citando a Mallarmé, parafraseado por Piglia, contrariado por Saer.

El apartado final de *El último lector* se titula “Cómo está hecho el *Ulysses*” y allí Piglia se explaya acerca de los formalistas rusos quienes, más interesados por “los problemas de la construcción” de un texto que por “los problemas de la interpretación”, son capaces de leer desde la perspectiva del autor y de sus elecciones en el momento de escribir: “Se trata de un uso práctico de la literatura, una lectura técnica que tiende a desarmar los libros, a ver los detalles, los rastros de su hechura”²⁶ y de la cual Joyce, según Piglia, sería el máximo ejemplo en su uso de los modelos homéricos, de los diferentes estilos de la literatura en lengua inglesa, etc. La lectura que hace Piglia de Joyce tiene que ver con la persistencia de ciertas palabras y objetos (*metempsychosis* y *papa*, por ejemplo), la calidad de ensueño de los personajes y las múltiples asociaciones que traman el texto. Asimismo Piglia subraya el carácter erótico corporal que asume la lectura por parte de Molly Bloom: “[lectura] vinculada al erotismo, a los restos de la noche, a la pasión, al sadismo, la infidelidad”.²⁷ Y sintetiza: “Un uso extraordinario de la lectura como

²⁴ *La narración-objeto*, p. 39.

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ *El último lector*, p. 167.

²⁷ *Ibid.*, p. 176.

clave del desciframiento del secreto”,²⁸ lo que, en “otra vuelta de tuerca” en la relación literatura / psicoanálisis, nos conduce al género policial, nuevo campo de afinidades con Saer.

Antes de pasar a ese nuevo campo quiero abordar otro aspecto de Joyce que interesa tanto a Piglia como a Saer: la relación entre historia y ficción y, más puntualmente, una frase del *Ulysses* retomada por ambos. Me refiero a “la historia es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar” dicha por Stephen Dedalus y que Maggi reescribe a la inversa, al revisar los archivos de Enrique Ossorio, como “la historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar”.²⁹ Saer, en el encuentro “La historia y la política en la ficción argentina” organizado en 1995 por la Universidad Nacional del Litoral, analiza esa frase minuciosamente y plantea varias interpretaciones que ayudan a entender su propia concepción de la historia en relación con la ficción. Dice Saer:

Una: quiero olvidarme de la historia. La segunda, que es una consecuencia de ésta: quiero olvidarme de la historia porque la historia es terrible, porque sabemos que está llena de violencia, de injusticia, de errores, de sangre, para abocarme a la vida contemporánea. Cosa que, efectivamente, encontramos en la literatura sobre todo del siglo XIX. Pero me parece que también hay una interpretación mucho más radical de esta frase y es que “la historia es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar, incluso la historia contemporánea”, para abocarme a una contemplación más profunda de la realidad en su conjunto y no meramente la realidad histórica.

Una contemplación, digamos, del ser del mundo como una totalidad a través de una experiencia mucho más personal y profunda que la del mero cronista. Desbrozando la experiencia histórica, quiero tener una experiencia esencial de mi situación en el universo, de este

²⁸ *Ibid.*, p. 188. El énfasis es mío.

²⁹ *Respiración artificial*, Tercer Mundo, Bogotá, 1980, p. 21.

conjunto que formamos yo y el universo, a través de lo que Joyce llamaba una epifanía. A esta epifanía, la epifanía de Joyce, podemos compararla con el mito. Entonces lo que quiere decir Joyce es que el camino de la ficción es salir de la historia para dirigirse al mito. En esa combinación de elementos, entre lo que es historia y lo que es mito, encuentra su lugar el relato, o la poesía. El objetivo nunca es histórico. El objetivo no es restituir o interpretar la historia sino crear una dimensión mítica que tenga valor en todo tiempo y lugar.³⁰

Para terminar este apartado en el que se explora la presencia de Joyce y el psicoanálisis en la teoría y en la práctica de Saer y Piglia, una última referencia a *El último lector* en donde Piglia vuelve a dos fuentes recurrentes, Joyce y Ellmann, o mejor dicho a Joyce tal como aparece en la biografía de Ellmann. Dice Piglia: “Richard Ellman (*sic*) en un momento de su biografía muestra a Joyce interesado por esas cuestiones. ‘Dime, Bird’, le dijo a William Bird, un frecuente compañero de aquellos días, ‘¿has soñado alguna vez que estabas leyendo?’ ‘Muy a menudo’, dijo Bird. ‘Dime pues, ¿a qué velocidad lees en tus sueños?’”³¹ Y en el original de Ellmann leemos:

Joyce wished also to invade the world of dreams. From his youth in Dublin, in spite of his distaste for Freud, he had taken a great interest in dreams, his own and other people’s, and in their interpretation. In Zurich he often talked about dreams with Budgen, and in Paris with

³⁰ Sergio Delgado (ed.), *La historia y la política en la ficción argentina*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995, pp. 77-78. En esa misma ocasión, y para rematar, Saer destaca el interés de Joyce por lo cotidiano sin importancia, por la minucia. Cita el comentario de Joyce acerca de un encuentro de *cinco minutos* entre Proust y él: “no podemos entendernos porque a él le interesan las duquesas y a mí me interesan exclusivamente las mucamas”. Y agrega que esto es muy significativo respecto del método de Joyce y de la idea que preside el *Ulysses*: “que la epopeya ya no es posible y que entonces hay que elevar a material noble lo ahistórico, lo cotidiano, lo insignificante, lo marginal, lo oscuro de un día que pasa” (*Ibid.*, p. 85).

³¹ *El último lector*, p. 23.

other friends. He said to Edmond Jaloux that his novel would be written “to suit the esthetic of the dream, where the forms prolong and multiply themselves, where the visions pass from the trivial to the apocalyptic, where the brain uses the roots of vocables to make others from them which will be capable of naming its phantoms, its allegories, its allusions.” He astonished his friends by the minuteness of his interest in dream phenomena. “Tell me, Bird,” he said to William Bird, a frequent companion in these days, “do you ever dream you are reading?” “Very often”, said Bird. “Ah. Now at what speed do you read in your dreams?” Bird said that he seemed to read slowly and with difficulty, because of bad light or poor print. Joyce leaped at this. “Do you know that when we dream we are reading, I think it’s really that we are talking in our sleep. But we cannot talk as fast as we read, so our dream invents a reason for the slowness”.³²

III

NOVELA DE ENIGMA, NOVELA NEGRA, RAYMOND CHANDLER

Piglia ha escrito a menudo sobre el género policial, lo ha enseñado en diferentes ámbitos universitarios, ha dirigido colecciones³³ y se demora en su análisis en *El último lector*. En la parte final del artículo de *Formas breves* que comenté en el apartado anterior contrapone el héroe trágico —y su tensión con la palabra de los dioses— con el detective que interpreta la verdad desde fuera de toda institución: “En la tragedia un sujeto recibe un mensaje que le está dirigido, lo interpreta mal, y la tragedia es el recorrido de esa interpretación. En el policial, el que interpreta ha podido desligarse y habla de una historia que no es la de él, se ocupa de un crimen y de una verdad de la que está aparte pero en la que está extrañamente implicado”.³⁴ En “Sobre el género policial”, incluido en *Crítica*

³² *James Joyce*, pp. 559-560.

³³ *Conversación en Princeton*, pp. 9-13.

³⁴ *Formas breves*, pp. 86-87.

y ficción, compara el policial clásico o novela de enigma (cuyo origen sería “El doble crimen de la calle Morgue” de Poe) con la serie dura norteamericana que, a su juicio, se inicia con el cuento “Los asesinos” de Hemingway. Caracteriza a ambos subgéneros —el policial de enigma y el policial duro— mediante pares de opuestos: reflexión *vs* experiencia; lógica y análisis *vs* acción; distanciamiento y desinterés material *vs* materialismo; gratuidad *vs* dinero. En *El último lector* vuelve sobre el tema, centrándose sobre todo en la figura del detective (coincide con Borges en la afirmación de que el detective es la clave formal del relato policial), en quien ve otra forma de lector y al que incluye, junto con Kafka, Borges o el Quijote en “esa serie de célibes fascinados por el deseo de saber”.³⁵ Reiteración ésta que, por su carácter obsesivo, pareciera expresar al mismo Piglia. Otros rasgos del detective serían su carácter marginal: “Porque es libre y no está determinado, porque está solo y excluido, el detective puede ver la perturbación social, detectar el mal y lanzarse a actuar”;³⁶ también la melancolía —como elemento psicológico— y el ámbito urbano —como el contexto social en el que se mueve. Refina: “La tensión entre el enigma y el monstruo es trabajada continuamente por el género”.³⁷ Enigma que se inserta al interior de una cultura en tanto que el monstruo viene siempre del exterior, es el *otro* puro. En cuanto a la serie dura, considera *El largo adiós* como “la mejor novela policial que se haya escrito nunca”³⁸ y se concentra en la transformación de Marlowe que acepta casarse con una heredera rica contraviniendo las reglas de conducta del detective duro que evita a las mujeres por saber que son “la amenaza máxima, encarnan la destrucción”. Retorna aquí el *leit motiv* antes apuntado: “Estar sin mujeres es la condición de la independencia masculina. El género policial lleva al límite ese imaginario”.³⁹

³⁵ *El último lector*, p. 78. El énfasis es mío.

³⁶ *Ibid.*, p. 80.

³⁷ *Ibid.*, p. 85.

³⁸ *Ibid.*, p. 88. En un artículo titulado justamente “El largo adiós” (*El concepto de ficción*, pp. 252-259), Saer decía lo mismo.

³⁹ *Ibid.*, pp. 92 y 93. El énfasis es mío.

Saer, por su parte, ha abordado el género policial en el mencionado artículo sobre *El largo adiós*. Comienza, como le es habitual, clarificando y negando supuestos generalizados acerca del género: el uso no innovador de categorías ya consolidadas y la calificación de literatura de evasión asignada al género, sosteniendo que “la literatura [en general] no puede ser considerada más que como evasión”.⁴⁰ A continuación se refiere a Chandler de quien dice: “Todo hombre tiene un escritor para el uso privado de su imaginación, un escritor cuyos textos le vuelven como recuerdos personales”,⁴¹ y rescata el humor y la melancolía como rasgos característicos de su obra. En cuanto a su contribución al género, la obra más representativa es *La pesquisita*, dedicada a Piglia, quien, en el reportaje mencionado en un principio, dice verla como una vuelta a “la tradición de Sherlock Holmes, a la tradición clásica de la novela policial”.⁴² Esa novela es también expresión del exilio, recurrencia de la amistad y el diálogo, denuncia cifrada de la situación política argentina bajo la dictadura militar. En cuanto al proceso de escritura de *La pesquisita* Saer reconoce, en las líneas explicatorias incluidas en *La narración-objeto*, que “... el hecho de escribir un relato policial me otorgó, por el tiempo que duró la redacción, una especie de equilibrio entre la tensión de un trabajo adulto y el placer del abandono a una imaginación infantil”.⁴³

Piglia gusta referirse a toda su literatura como a *la investigación de un enigma*, de un secreto: en esa línea estarían “Homenaje a Roberto Arlt”, *Respiración artificial* o *La ciudad ausente*. *Plata quemada*, por su parte, sería su contribución más ortodoxa al género policial duro en la medida en que se inscribe en la línea de *A sangre fría* de Capote, basada en hechos y documentos extraídos de la crónica policial, con personajes masculinos en soledad que se mueven sin leyes ni moral, al margen de toda institución social y cuyo motor es el dinero que va

⁴⁰ *El concepto de ficción*, p. 254.

⁴¹ *Ibid.*, p. 259.

⁴² “Ricardo Piglia o la pasión de una idea”, p. 157.

⁴³ *La narración-objeto*, pp. 160-161.

desde el título hasta el acápite de Brecht (recurrente en Piglia): “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”⁴⁴

IV

Una de las cosas que siempre ha estado presente en mis conversaciones con Saer es la relación con William Faulkner.

RICARDO PIGLIA, *Diálogo* (p. 41).

En esas conversaciones Faulkner sirve, en parte, como dice Piglia, de “comodín” (“A menudo en las conversaciones literarias los nombres de los escritores funcionan como los comodines en el poker”)⁴⁵ para permitirles explayarse sobre sus poéticas y a la vez definirse mutuamente: escritor realista con elementos poéticos (Saer) y escritor ensayista con cierta dimensión fantástica y de ciencia-ficción (Piglia). Según Saer, la lectura de Faulkner lo llevó al descubrimiento de sí mismo ya que, a su juicio, la función de todo gran escritor es “la evocación de la propia experiencia” en la lectura. A ambos los une, sin duda, la creación de un territorio que toma en Saer el nombre de la “zona” y que es recurrente en toda su obra, ya sea por presencia directa o por evocación. También lo que denomina cierta “rusticidad en la literatura de Faulkner” o “literatura bruta”.⁴⁶ Y, al descubrimiento de la obra de Faulkner cuando lee *Mientras yo agonizo*, sigue el deslumbramiento por la complejidad formal de su obra.

Piglia, por su parte, borgianamente preocupado por la relación lectura / escritura cita palabras del prólogo de *El sonido y la furia* donde Faulkner afirma: “Yo escribí este libro y aprendí a leer”. Se trata, según Piglia, de

⁴⁴ En la conferencia inaugural a este congreso, Piglia abundó en nociones como banco, banquero, préstamo, robo; hizo asimismo referencia a otros autores que fueron también banqueros y poetas (Kakfa, Stevens, R.G. Aguirre).

⁴⁵ *Diálogo*, p. 41.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

una “metáfora perfecta de la relación del escritor con la herencia y la tradición”.⁴⁷ Basta pensar en la obra del propio Piglia y su filiación con la obra de Borges (volveré sobre esto), de Macedonio Fernández, de Roberto Arlt. Otro rasgo de Faulkner que Piglia rescata es la posición del narrador, a la vez apasionada y distanciada: “autonomía en el hecho de narrar” la llama y que Faulkner decía haber tomado de “los narradores de pueblo, de los borrachos, de aquellos que van contando historias que empiezan a deshilvanarse”⁴⁸ y donde lo que interesa no es el tema sino el modo en que se desarrolla. También se siente atraído por el uso que hace Faulkner de las historias familiares: “Alrededor de esa suerte de tejido de historias ya dadas, pero que tienen siempre ese elemento enigmático que tienen las historias familiares, pareciera que Faulkner empezó a construir eso que yo llamaba el mapa de las narraciones que estaba tratando de entender y de contar”.⁴⁹ Ejemplo de ello es, sin duda, *Respiración artificial*.

Saer, volviendo a la noción de “arte bruto” de Faulkner, lo opone al arte de Joyce en donde todo está planeado y en expansión controlada, un universo para cuyo entendimiento es preciso poseer toda una serie de instrumentos culturales previos; lo que no sucede con Faulkner: “Hay un aspecto expresionista en la obra de Faulkner que la pone inmediatamente a nuestro alcance y al alcance de cualquier lector (sea culto o no, conozca o no la historia de la literatura, conozca o no sus antecedentes literarios)”.⁵⁰ Piglia, por su parte, califica a Faulkner de marginal (en el sentido que da Borges a lo marginal en “El escritor argentino y la tradición”). Otro aspecto que resalta es el concerniente al *mito de escritor*: “Hay algunos escritores —explica— que han sabido generar, y a menudo con una óptica que no necesariamente debe ser considerada autobiográfica, y proponer de sí mismos una imagen que es una toma de posición ética”.⁵¹ En el caso de Faulkner, el mito se

⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁵¹ *Ibid.*, p. 52.

nutre de su rechazo de los círculos literarios, el cultivo de una imagen de campesino que se emborracha por la noche y escribe durante el día. Rescata la generosidad de Faulkner, su “capacidad de compasión” que lo mantiene vigente.

En el triángulo Piglia / Saer / Borges, Piglia recuerda la traducción que hace Borges de *Las palmeras salvajes* como ejemplo de dos estilos en pugna: “Porque en un sentido lo que uno encuentra en esa traducción es una lucha entre el estilo de Borges y el estilo de Faulkner”.⁵² Y Saer recuerda lo que Borges dijera a menudo: “En las novelas de Faulkner no sabemos lo que pasa pero sabemos que lo que pasa es terrible”.⁵³

V

TRIÁNGULO BORGES / PIGLIA / SAER

Borges es evidentemente el maestro de todos los escritores argentinos que le son posteriores.

JUAN JOSÉ SAER, *Diálogo* (p.33).

Los escritores argentinos escribimos siempre en una cierta relación con Borges, aunque esa relación sea el olvido o el rechazo. Con él uno debe alejarse o huir.

MARCO ANTONIO CAMPOS,
“Entrevista a Ricardo Piglia” (p. 98).

Sabemos de otros autores que concitan la atención de Saer y Piglia y promueven el diálogo: Macedonio, Arlt, Onetti, Proust, Musil, Pavese, Svevo, Thomas Bernhard y muchos más en los que no me detendré ahora. Para terminar quiero explorar un diálogo entre tres actores: Borges, Piglia y Saer. En dos artículos recientes he explorado la relación de cada lado del triángulo (Borges / Saer y Piglia / Saer),⁵⁴ pero

⁵² *Ibid.*, p. 58.

⁵³ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁴ Se trata de los artículos: “Presencia de Borges en la obra y en la poética de Juan José Saer” (en *Literatura y otras artes en América Latina*, University of Iowa, Iowa, 2004,

ahora me interesa ver cómo funciona el triángulo y para ello esbozaré un análisis que tiene en su origen “El Aleph” de Borges, un relato que se reescribe, de acuerdo a sus respectivas poéticas, en el “Prólogo” de *El último lector* de Piglia y en *Lo imborrable* de Saer.

En una conferencia pronunciada en Brasil, en la Universidad de San Pablo en 1999 y titulada “El arte de narrar”, Piglia se refiere a “El Aleph” de Borges, al que define como modelo ejemplar del extrañamiento u “ostranenie” presente en sus relatos. Dice:

En ese universo en miniatura vemos un acontecimiento que se modifica y se transforma. El cuento cuenta un cruce, un pasaje. Es un experimento con el marco y con la noción de límite. Hay un mecanismo mínimo que se esconde en la textura de la historia y es su borde y su centro invisible.

Se trata de un procedimiento de articulación, un levísimo engarce que cierra la doble realidad. La verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en otra trama.⁵⁵

En el citado “Prólogo” la réplica de la ciudad de Buenos Aires, construida por un fotógrafo en el barrio de Flores y a la que el narrador tiene acceso, sería una versión del aleph hecho por un demiurgo que también (o a causa de ello) está loco: “Russell cree que la ciudad real depende de su réplica y por eso está loco. Mejor dicho, por eso no es un simple fotógrafo. Ha alterado las relaciones de representación, de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es sólo un espejismo o un recuerdo”.⁵⁶ Se enfatiza así la ausencia de lo real que cede lugar a lo fantástico en la medida en que se borran los límites entre

pp. 277-287) y “Borges / Piglia: diez puntos de encuentro / desencuentro” (*Revista de Estudios Hispánicos*, 38 (2004), pp. 1-25).

⁵⁵ Cf. *Borges. El arte de narrar*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, p. 16.

⁵⁶ *El último lector*, pp. 11-12.

objeto real y objeto imaginario (cita a Onetti y a Felisberto). Experiencia que el narrador, en primera persona y como el Borges de “El Aleph”, enumera con la repetición del verbo ver: “Vi una puerta y un catre, vi un Cristo en la pared del fondo y en el centro del cuarto, distante y cercana, vi la ciudad y lo que vi era más real que la realidad, más indefinido y más puro”.⁵⁷ El cruce, el pasaje, el experimento con el marco y la noción de límite es lo que Piglia recrea en este texto con la intersección de lo real y lo irreal que configura lo fantástico y que lo inscribe en la tradición —reconocida en el texto— de un Borges implícito, de un Onetti o Felisberto explícitos.

En mi artículo “Presencia de Borges en la obra y en la poética de Saer”, señalaba la recurrencia de personajes escritores en la obra de ambos, la oscilación entre un realismo exacerbado y el gusto por la reflexión filosófica en relación con la escritura, el arte, el universo, la percepción y el lenguaje. Y arriesgaba el juicio de que *Lo imborrable* es el texto de Saer más influido por Borges, juicio que ahora reitero para terminar estos diálogos.

En el texto de Saer se reescribe la paródica versión (al cuadrado) del contraste entre la obra de Borges narrador y personaje, y la de Carlos Argentino Daneri (“El Aleph”), en el contraste entre los poemas de Tomatis y *La brisa en el trigo* de Walter Bueno. En ambas narraciones se debate una poética (en sentido amplio ya que en la novela de Saer se incluyen también las artes plásticas ejemplificadas por el accionar de Bueno padre) que incluye dos opciones. La primera sería la del realismo regionalista o costumbrista basado en dos convicciones fundamentales: la existencia indubitable de lo real y la función del arte como mimesis. Dice el Borges-narrador en “El Aleph” respecto de *La Tierra* de Carlos Argentino Daneri: “Este se proponía versificar toda la redondez del planeta”,⁵⁸ en claro contraste con su propia impotencia poética tras la contemplación del Aleph en el sótano de la casa de Carlos Argentino

⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁸ *Obras completas*, p. 620.

Daneri: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor”.⁵⁹ Desesperación ante una experiencia que, comparable con la de los místicos, es inefable tanto por su naturaleza como por la naturaleza del lenguaje ya que: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”.⁶⁰

En *Lo imborrable* el contraste se establece entre la poética que rige a Walter Bueno en la escritura de *La brisa en el trigo* (y la de Bueno padre en sus retratos y pinturas) y la del propio Tomatis (quien escribiera lo que se vuelve un *leit-motiv* en el texto: “La idea que Walter Bueno se forja de la novela y el camino elegido por toda novela lograda son divergentes”).⁶¹ Tanto en Carlos Argentino Daneri como en Walter Bueno existe la convicción de una naturaleza (inanimada y humana) autónoma cuya percepción, y expresión verdadera, son no sólo posibles sino deseables como la máxima expresión del arte. En el caso de Carlos Tomatis (alter ego de Saer como el Borges narrador lo era del escritor) lo único constante —y constatable— es la sensación de un yo evanescente y difuso inmerso en un presente pantanoso y siempre a punto de desintegrarse, sensación que busca expresar en uno de sus sonetos titulado, justamente, “The Blackhole”.⁶² De ese modo, en la creación de esos dos personajes escritores (Carlos Argentino Daneri y Walter Bueno), se hace presente el rechazo que los respectivos autores experimentan hacia aquellos escritores que alientan una fe compulsiva en la capacidad descriptiva del lenguaje; también de su ampulosidad y autosuficiencia así como del afán de halagar la vanidad del lector con el fin de ganar su admiración.⁶³ Por otra parte, tanto Bueno como

⁵⁹ *Ibid.*, p. 624.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 625.

⁶¹ *Lo imborrable*, Alianza, Buenos Aires, 1993, p. 17.

⁶² *Ibid.*, p. 246.

⁶³ Marcos Mayer escribe: “Los adjetivos que usa Carlos Argentino Daneri en ‘El Aleph’ son los mismos que encuentra Borges para criticar a Leopoldo Lugones en la biografía que le dedica”. “Borges por Borges. Relecturas”, en Susana Cella (coordinadora), *La irrupción de la crítica*, volumen 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 95. Una nueva forma del “arte de injuriar”.

Daneri comparten la creencia en la exacta adecuación entre palabra y cosa. Para Borges y para Saer, por el contrario, el lenguaje instauro la realidad, la postula en forma tan precaria como su misma existencia.

OBRAS CITADAS

- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- CAMPOS, Marco Antonio, "Entrevista a Ricardo Piglia", en Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, UNAM, México, 1992, pp. 95-113.
- CORBATTA, Jorgelina, *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*, Corregidor, Buenos Aires, 1999.
- , "Ricardo Piglia o la pasión de una idea", *Nuevo Texto Crítico*, núm. 18, julio-diciembre, 1996, pp. 153-173.
- , "Presencia de Borges en la obra y en la poética de Juan José Saer", *Literatura y otras artes en América Latina*, University of Iowa, Iowa, 2004, pp. 277-287.
- , "Borges / Piglia: diez puntos de encuentro / desencuentro", *Revista de Estudios Hispánicos*, 38 (2004), pp. 1-25.
- DELGADO, Sergio (ed.), *La historia y la política en la ficción argentina*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995.
- ELLMANN, Richard, *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1959.
- JOYCE, James, *Ulises*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1966.
- KIMBALL, Jean, *Joyce and the Early Freudians*, University Press of Florida, Gainesville, 2003.
- MAYER, Marcos, "Borges por Borges. Relecturas", en Susana Cella (coordinadora), *La irrupción de la crítica*, volumen 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pp. 83-99.
- PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*, Tercer Mundo, Bogotá, 1980.
- , *Cuentos con dos rostros*, UNAM, México, 1992.
- y Juan José SAER, *Diálogo*, edición e introducción de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995.
- , *Borges. El arte de narrar*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- , *Crítica y ficción*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1990.

- , *Conversación en Princeton*, Princeton University Press, Princeton, 1998.
- , *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999.
- , *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- SAER, Juan José, *Lo imborrable*, Alianza, Buenos Aires, 1993.
- , *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.
- , *La narración-objeto*, Planeta, Buenos Aires, 1999.
- SCAVINO, Dardo, *Saer y los nombres*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2004.

LOS LECTORES DE LA TRIBU

Ana Rosa Domenella

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

Antes que nada la creación es alegría, pero también
arma y consuelo.

JUAN JOSÉ SAER, *La narración-objeto*.

En un sentido, un escritor escribe para saber qué es
la literatura.

Un escritor es alguien que traiciona lo que lee.

RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción*.

I. PIGLIA Y SAER COMO CRÍTICOS DE LA LITERATURA

En una entrevista Ricardo Piglia afirma que un crítico es “el lector de la tribu”. Se opone al lugar común y a los usos convencionales de la literatura y, por lo tanto, se opone a las formas ideológicas dominantes.¹ Por su parte Juan José Saer sostiene, en un texto de 1979, que “un escritor no se representa más que a sí mismo”.² Añade que no habla como argentino sino como escritor y que todos los escritores viven en la misma patria: “la espesa selva virgen de lo real”.

Ambos resultan convincentes, ambos se ocupan de temas y autores pertenecientes a la historia de la literatura argentina en su contexto rioplatense y en diálogo con otras literaturas y escritores del canon o del margen y problematizan esos lugares, ya que “un escritor es alguien

¹ Marithelma Costa, “Entrevista. Ricardo Piglia”, *Hispanamérica*, núm. 44, 1986, p. 42.

² Juan José Saer, “La selva espesa de lo real”, en *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, Planeta, México, 1997, pp. 268-271.

—según Piglia— que traiciona lo que lee, que desvía y ficcionaliza”.³ Además, para evitar el rasgo patriótico que tanto molesta a Saer, propone a “la literatura nacional como una literatura múltiple, como una literatura que tiene redes variadas, donde los textos circulan de manera múltiple”.⁴

Rescatando el sentido que da Piglia a esta función del crítico, decidí denominarlos “Los lectores de la tribu” y ponerlos a dialogar, como en los encuentros que tuvieron lugar en 1986 y 1993, en la Universidad Nacional del Litoral, en Argentina.

O porque quisiera yo también escribir una ponencia con puras citas...

¿Desde dónde se lee? La crítica habla siempre sobre ese tema.

Pertenezco a una generación universitaria que no leía a Borges por reaccionario (o lo leía criticándolo). Nuestra revista del Centro de Estudiantes se llamaba “Trabajo” y tenía un lema tomado de Arlt: “El futuro será nuestro por prepotencia de trabajo”; por lo tanto, como estudiantes ya habíamos apostado por Arlt.

En las clases de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Córdoba, Noé Jitrik nos presentaba otra lectura del *Facundo* y de los escritores del 80, que difería de los manuales escolares. En Literatura Hispanoamericana leíamos, gracias a la pasión mexicanista de María Luisa Cresta de Leguizamón, a Juan Rulfo, a Carlos Fuentes y a Jorge Ibargüengoitia, pero no a José Revueltas o a Rosario Castellanos.

También leíamos a *Monsieur Teste* de Paul Valéry que, según Juan José Saer, sería el modelo parodiado por Borges en su célebre “Pierre Menard, autor del Quijote”. Eran tiempos de intensa discusión política que se cancelarían, de manera violenta, en la década siguiente. Pero, aún en 1970, en la Escuela de Cine de la Universidad de Córdoba, se leía a *Zama* de Antonio Di Benedetto como posible guión cinemato-

³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986 (Cuadernos de extensión universitaria, 9), p. 10.

⁴ Ricardo Piglia y Juan José Saer, *Diálogo*, edición e introducción de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995, p. 23.

gráfico con el equipo de profesores que viajaba desde la Universidad de Santa Fe.

Tanto a Ricardo Piglia como a Juan José Saer los comencé a leer en México, en ediciones argentinas y como novelistas, con *Respiración artificial* y *El entenado*, respectivamente.

2. UN UNIVERSO DE LECTURAS

Ricardo Piglia piensa que la crítica “es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas [...] El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma post-freudiana de la autobiografía”.⁵ Veamos, entonces, en qué autores se detienen y qué libros analizan Saer y Piglia en sus lecturas críticas.

Ambos se reconocen como lectores voraces desde la adolescencia y son profundos conocedores de la literatura argentina, aunque difieran en el concepto de “tradición”. Para Piglia la pregunta “¿qué es un lector?”, que estructura todo su último libro, “es, en definitiva, la pregunta de la literatura”.⁶ Y Saer asegura que también la lectura —al igual que la escritura y la totalidad del arte— “es una actividad pulsional”.⁷

Detengámonos en ciertos autores y títulos.

Del siglo XIX argentino releen, posiblemente a partir de las polémicas posiciones de la revista *Contorno* de los años cincuenta, a Sarmiento y a José Hernández, con sus textos fundamentales e “híbridos”, desde el punto de vista del género literario: *Facundo* y *Martín Fierro* y también a partir de las lecturas que de la gauchesca y del tema de la “barbarie” propone Jorge Luis Borges. Mencionan también a Mansilla y su *Excursión a los indios ranqueles* y a Esteban Echeverría con “El

⁵ *Crítica y ficción*, p. 11.

⁶ Ricardo Piglia, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 25.

⁷ *El concepto de ficción*, p. 103.

Matadero”, cuento fundacional de la literatura argentina, que se sigue trabajando desde diversas ópticas metodológicas y teóricas. Del siglo xx releen a Jorge Luis Borges y a Roberto Arlt, aunque en *Respiración artificial* se afirma, en tono de provocación, que Borges cierra la literatura del siglo xix y Arlt inaugura la del xx.

Juan José Saer afirma, en una entrevista, que fue de los primeros en reivindicar la obra de Borges desde el campo de la izquierda, en los años sesenta. En el contexto de un coloquio internacional en su memoria, en la Universidad de Londres, en 1999, preparó una conferencia que titula, atinadamente: “Borges como problema”. En dicho texto propone abordar “puntos problemáticos” en su obra, sabedor que a Borges le molestaría la palabra, como al propio Saer, confiesa, le molestan ciertas palabras del universo borgiano: “patria, caballeros, antepasados, pos-trer o vindicación”.⁸ Y añade: “Y como en no pocos casos de la historia literaria, su obra es la refutación colorida y rugosa de la exangüe teoría que pretende sustentarla”.⁹

Ya en el volumen de crítica titulado *El concepto de ficción*, incluye tres textos dedicados a Borges. El primero —en el orden propuesto por el libro— es “Borges francófilo” (1990), en donde se afirma que la pasión anglófila de Borges sólo puede compararse con su francofobia.

Saer, profesor durante más de treinta años en la Universidad de Rennes, asegura que la idea que tiene Borges de la literatura es opuesta a la de Pierre Menard y que su cuento es una sátira de “las formas parisinas en materia de sentimientos”;¹⁰ el protagonista sería “una caricatura” o “una reducción al absurdo, de Paul Valéry”. Añade luego que Borges consideraba a la literatura francesa “como artificial y frívola”, por tal razón llega “a tratar de frívolo incluso a Pascal”.¹¹ El último ar-

⁸ Juan José Saer, *La narración-objeto*, Seix Barral, Argentina, 1999, p. 20.

⁹ Juan José Saer, “Borges como problema”, en William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis (comps.), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 27.

¹⁰ *El concepto de ficción*, p. 36.

¹¹ *Ibid.*, p. 39.

título dedicado a Borges lleva un título también provocador: “Borges novelista”; fechado en 1981 se detiene más en las características del género novela con relación a la epopeya y al tema de la representación histórica. Comienza aclarando que Borges jamás escribió novelas y propone como algunas de las causales de su hostilidad al género, al mismo Valéry (que la abominaba, según Saer) y a su maestro Macedonio Fernández.

En cuanto a Piglia, también se multiplican las referencias y los artículos dedicados a Borges. En el volumen de entrevistas titulado *Crítica y ficción*, después de un apartado “Sobre Roberto Arlt”, se incluye otro “Sobre Borges”, donde la charla se centra en los vínculos entre política y literatura en Argentina. Allí se discuten los grandes temas de la literatura nacional del siglo XIX y, en torno a “la seducción de la barbarie”, Piglia afirma que se trata del gran tema de la cultura argentina.¹² “Macedonio es la antítesis de Sarmiento”, porque no enfrenta literatura y política como discursos irreductibles y porque con su obra marca “la máxima autonomía de la ficción”.¹³ En la misma línea de relecturas escribe que *El juguete rabioso* puede leerse como una versión “perversa” de *Recuerdos de provincia*.

En *Formas breves* incluye “El último sueño de Borges” que, según Piglia, surge de un sueño que tuvo Borges a los ochenta años, y donde un escritor oscuro, dedicado a la lectura y a la soledad, recibía “la memoria personal de Shakespeare”. En *El último lector*, el libro “más personal y el más íntimo” de los que ha escrito, Piglia incluye un prólogo que es un homenaje a Borges o a la posibilidad de imaginar al “Aleph”. En el primer capítulo, titulado “¿Qué es un lector?”, comienza comentando una imagen de Borges, concretamente una fotografía que muestra al escritor intentando “descifrar las letras de un libro que tiene pegado a la cara”. El último lector podría ser aquel que ha perdido la vista de tanto leer. Luego de afirmar que el Aleph es “el objeto mágico

¹² *Crítica y ficción*, p. 62.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

del miope”, concluye que “en Borges la lectura es un arte de la distancia y de la escala”.¹⁴

No nos detendremos en las respectivas lecturas sobre Roberto Arlt porque son conocidos los “Homenajes”. Pero trazaré una especie de mapa imaginario de lecturas que convergen y las que se notan por su ausencia.

En el ámbito del Río de la Plata, debemos añadir a la lista de ambos críticos, los nombres de Macedonio Fernández, Martínez Estrada, Onetti y Quiroga, en menor grado el de Cortázar (más citado por parte de Saer que de Piglia). Aunque el nombre de escritoras está prácticamente ausente de sus reflexiones (a excepción de un texto sobre Katherine Ann Porter en *La narración-objeto* de Saer), los nombres de Victoria y Silvina Ocampo son mencionados, en especial en relación a la revista *Sur* y a la literatura fantástica.

Las diferencias son los nombres de Felisberto Hernández en Saer, junto a la exaltación de la obra de dos escritores de la provincia, leídos como entrañables y universales: el narrador mendocino Antonio Di Benedetto y el poeta entrerriano Juan L. Ortiz.

En el caso de Piglia está su temprano y sostenido entusiasmo por la obra de Manuel Puig y el cuidadoso estudio que le dedica a la propuesta estética de la “no ficción” en la narrativa de Rodolfo Walsh. Ambos, con relación a Borges y a la literatura nacional, se refieren al escritor polaco Gombrowicz, su vida en Argentina, sus novelas y su *Diario*.

Fuera del Río de la Plata, tanto Piglia como Saer expresan su reconocimiento por la obra de Juan Rulfo y nombran a Octavio Paz, aunque al referirse a los poetas señeros del comienzo de siglo, son los nombres de Neruda, Vallejo y Huidobro los que aparecen y la antipoesía de Nicanor Parra en Piglia. Ninguno de los escritores del *Boom* —con la salvedad de Julio Cortázar— son convocados en estas lecturas tribales. Pero en *Diálogo*, Piglia reconoce su preferencia por la obra de

¹⁴ *El último lector*, p. 20.

Cabrera Infante, Guimarães Rosa y José Emilio Pacheco. Saer se refiere, sin nombrarlo y para expresar su desacuerdo, a un “escritor caribeño” (en el caso de Gabriel García Márquez) y a Alejo Carpentier, por el deslinde con la propuesta de lo “real maravilloso”. En la literatura norteamericana, la voz de William Faulkner, desde “el sur profundo”, les merece numerosas páginas de franca admiración incluyendo las traducciones de Borges. Luego Melville, Conrad y Hemingway, junto a la novela policial, en la que nos detendremos. De los escritores europeos: Joyce, por supuesto, y desde múltiples ángulos, también Kafka, en la lista de imprescindibles. Además, Cesare Pavese y, al pasar, Virginia Woolf y André Gide.

Atrás, en lo cronológico, Baudelaire, Flaubert y Dostoievski. Y más lejos y centrales en el llamado “canon occidental” propuesto por Harold Bloom: Cervantes y Shakespeare (en ese orden); además, en el caso de Saer, la mención de clásicos griegos y latinos.

3. SAER CRÍTICO Y PIGLIA POLEMISTA

Juan José Saer, en el citado ensayo “Borges como problema”, afirma que “para el verdadero crítico todo debe ser sometido a examen, tanto los argumentos propios como los ajenos; para el polemista, en cambio, el asunto consiste únicamente en ganar la discusión”.¹⁵ Esta afirmación me permite ubicar a nuestros escritores en sitios diferenciados con relación a dos temas que ambos abordan: la novela policial y el tango.

Tanto Saer como Piglia suscriben su preferencia por la novela *El largo adiós* (*The Long Goodbye*) de Raymond Chandler con su famoso detective Marlowe.

Juan José Saer, en un texto explicativo sobre *La pesquisa*, recuerda sus vínculos con la novela policial en la etapa de su adolescencia, su posterior abandono y el reencuentro, precisamente a través de la

¹⁵ “Borges como problema”, p. 19.

traducción de la novela de Chandler en los *Libros del Mirasol* en 1964; novela sobre la que escribió un artículo que publicaría treinta años después en *El concepto de ficción* (1997). En el artículo que le dedicó a la novela en 1965, consideraba como necesario estudiar el género policial “desde dentro” y no desde fuera, como hacía la crítica sociológica en boga. Se opone a considerar que el género trabaja con estructuras narrativas que no evolucionan y tampoco acepta que sea sólo literatura de evasión. Se detiene en los méritos de la obra de Chandler, que atribuye al empleo del humor, así como “a la melancolía y a la poesía”.¹⁶

Como crítico sostiene que, a pesar de que la personalidad de Dashiell Hammett sea más atrayente en oposición a aspectos “patéticos” y también “más conmovedores” de Chandler, a su juicio, las novelas de Chandler son mejores que las de Hammett porque Chandler creía en lo que escribía y Hammett no. Asegura que su generación está familiarizada con el género policial y destaca el hecho de que Ricardo Piglia ha dirigido colecciones y traducido novelas de ese género. Para Saer “la novela negra es una forma de realismo crítico, lo cual explicaría su auge en la Argentina en las décadas del sesenta y del setenta”.¹⁷ Reconoce haber regresado a los orígenes del género, no para parodiarlos sino como punto de partida en su novela *La pesquisa* y concluye con la siguiente afirmación: “detrás de la aparente inmutabilidad de los géneros tradicionales, hay un mar de fondo en constante transformación”.

Por su parte Ricardo Piglia se refiere al género policial en prácticamente todos sus libros de crítica, desde diferentes ángulos, y reconoce la influencia que ha tenido en su propia obra. En el excelente estudio de Jorge Fornet en torno a la poética de Piglia, se incluye un apartado sobre “La literatura norteamericana” y su gran influencia sobre el escritor argentino. El crítico cubano asegura que “el homenaje que Piglia tributa a la literatura norteamericana reaparece en *Plata quemada*, tanto en el género de la novela (inscrito dentro de la serie negra y de la

¹⁶ *El concepto de ficción*, pp. 252-259.

¹⁷ *La narración-objeto*, p. 159.

non-fiction) como en descripciones. Situaciones o pequeños detalles que recuerdan momentos célebres de aquella literatura”.¹⁸

En cuanto a *The Long Goodbye*, la considera la mejor novela policial en *El último lector*. Se detiene en el papel que juegan las mujeres en el género policial y asegura que tienen “pocas posibilidades de sobrevivir en el imaginario paranoico y masculino de la sociedad de masas”.¹⁹ En cambio, de la amistad (por supuesto entre varones) que analiza Saer y del ataque de Chandler contra el capitalismo, Piglia afirma que el género policial lleva al límite la fantasía masculina de un mundo sin mujeres en la literatura norteamericana (desde *Moby Dick* de Melville al libro de cuentos de Hemingway titulado *Men without Women*).

En Chandler, desde el principio de su obra, “las mujeres están asociadas con el dinero”: “La prostitución está invertida y la misoginia se disfraza de crítica social. Si la mujer corrompe, la mujer con dinero corrompe por partida doble”.²⁰ Y más adelante añade: “la relación con el dinero es la clave. Las mujeres son sólo el lugar de pasaje”.²¹

En cuanto a la literatura a la que la novela hace referencia, “la poesía” que subrayaba Saer en su lectura, está presente en los versos de Eliot que puede recitar el chofer negro Amos y en la referencia a Flaubert que le hace Marlowe al escritor comercial, provocando su enojo. Piglia afirma, en su estilo contundente, que “de manera secreta, el hombre de letras que surge con Dupin [de Edgar Allan Poe] reaparece en Marlowe y esa es la línea oculta del género”.²²

Con relación al tango seré más breve en los ejemplos.

Juan José Saer en “Las letras de tango en el contexto de la poesía argentina”, preparado para un coloquio organizado por la Universidad de Rennes, explica que muchos de los tangos más exitosos “tienen un

¹⁸ Jorge Fornet, *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, Instituto Cubano del Libro, Colombia, 2005, pp. 116-117.

¹⁹ *El último lector*, p. 92.

²⁰ *Ibid.*, p. 93.

²¹ *Ibid.*, p. 96.

²² *Ibid.*, p. 101.

origen teatral, lo que explica la forma de monólogos narrativos y la atmósfera melodramática de casi todas las letras”. También señala que los tres “idiomas” del tango son “el lunfardo, el criollista y el literario”,²³ y nos informa que el famosísimo “Cambalache” fue estrenado en 1934 en una película.

Por su parte Ricardo Piglia en *Formas breves*, en el capítulo o apartado titulado “Notas sobre Macedonio en un Diario”, se refiere a la tradición del tango y a las mujeres (nuevamente): “el hombre que perdió a la mujer mira al mundo con mirada metafísica y extrema lucidez [...] El hombre engañado, escéptico, moralista sin fe, ve por fin la verdad”.²⁴ Y añade, como el cross a la mandíbula que proponía Arlt para sus cuentos: “En este sentido ‘Cambalache’ de Discépolo es el Aleph de los pobres”.²⁵ Estas son las estrategias discursivas del crítico y las del polemista.

4. REALIDAD Y FICCIÓN. CULTURA Y POLÍTICA

En *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia sostiene: “El crítico es el que registra el carácter inactual de la ficción, sus desajustes respecto al presente. Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas”.²⁶ También, en una de sus afirmaciones luminosas y contundentes dice que “la realidad está tejida por ficciones”.²⁷

Por su parte Saer, refiriéndose a Joyce, plantea: “podemos afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción”, ni es tampoco “la reivindicación de lo falso”²⁸ y añade que quienes usan

²³ *La narración-objeto*, p. 151.

²⁴ “Notas sobre Macedonio en un Diario”, en *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999. p. 36.

²⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁶ *Crítica y ficción*, p. 12.

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁸ *El concepto de ficción*, p. 11.

fuentes falsas en sus escritos, lo hacen “no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de modo inevitable, lo empírico y lo imaginario”.²⁹ A partir de las características e intenciones del relato ficticio, así como de su resolución práctica, el escritor se encuentra “entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad”; por tales motivos Saer considera que se puede definir de un modo global la ficción como una “antropología especulativa”.³⁰ Por cierto, del mismo modo califica a su novela *El entenado*, negándose a que se la lea como “novela histórica”.

A partir del reconocimiento de la autobiografía como “género retórico”, Saer considera que “la exclusión de todo rastro ficticio en la “non fiction” no es de por sí garantía de veracidad”.³¹ Sobre este tema me interesa retomar algunas propuestas de lectura que lleva a cabo Piglia en su conferencia sobre Rodolfo Walsh —víctima de la dictadura y defensor de la corriente de la “non fiction”—. La conferencia se dicta en La Habana, en Casa de las Américas, en el año 2000 y es publicada con el título de *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*,³² donde las propuestas tienen por modelo a las inconclusas de Italo Calvino, y las dificultades a las de Bertold Brecht: “Cinco dificultades para escribir la verdad”.

Piglia se centra en el modo de narrar hechos políticos de gran violencia. Primero analiza el cuento “Esa mujer”, que era el modo que el lenguaje oficial de la dictadura estableció para referirse a Eva Perón. Desde el título Walsh emplea la elipsis: “aludir, condensar, decir lo máximo con la menor cantidad de palabras”.³³ Con relación a *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957) Piglia nos dice que:

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 10.

³² Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

³³ *Ibid.*, p. 17.

va de una voz a otra, de un relato a otro y esa historia es paralela a la desarticulación del relato estatario. 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.³⁴

Continúa su análisis de la obra de Walsh y asegura que 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: sana oír esa voz popular, ese relato que viene de ahí y sobre ese relato trata de acercarse a la verdad[...] 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”.³⁵

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”, afirma Piglia y ese sería el resumen para el crítico: desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo.³⁶

La segunda propuesta está ligada a la noción del límite, es decir, a “la imposibilidad de expresar esa verdad que se ha entrevisto [...] La experiencia del horror puro de la represión clandestina [...] como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el desierto infinito y el silencio”.³⁷ Esta propuesta de Piglia, con relación a la obra de Walsh, puede leerse también en una escritora de la generación de Piglia, Luisa Valenzuela, en su teorización sobre “lo inefable”, en el libro de ensayos *Peligrosas palabras* o en el cuento sobre una “desaparecida” y la tortura: “Cambio de armas”.

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

³⁵ *Loc. cit.*

³⁶ *Ibid.*, pp. 28-29.

³⁷ *Ibid.*, p. 31.

En la tercera propuesta sostiene: “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, 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: «ser absolutamente diáfano» es la consigna que Walsh anota en su diario como horizonte de su escritura”.³⁸

En cuanto a Saer, en una entrevista, afirma: “Estoy contra todo discurso autoritario, contra todo discurso afirmativo, por eso para mí, en tanto escritor, puedo reivindicar la incertidumbre. Mis relatos tienen siempre un final abierto. Yo lo llamo la política de la diserción. La ficción contiene elementos con cierta opacidad [...] Creo que esa opacidad que heredamos de Joyce y Kafka es propia del arte del siglo xx”. También sostiene: “La verdad es que yo no estoy seguro de nada y cada vez estoy seguro de menos cosas, las únicas de las que estoy seguro, me gustaría no estarlo tanto”;³⁹ en otra entrevista, con Guillermo Saavedra en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), le aclara que “el hecho de decir que no hay una verdad unívoca no significa que yo sea relativista”.⁴⁰

Sin embargo, en una entrevista con Daniel Link asegura estar convencido de que la industria de la cultura se ha degradado tanto que ni siquiera es ya cultura para él: “la cultura es de masas y es industrial [...] vivimos una invasión de productos industriales. El modo en que los grandes grupos industriales hegemonizan la cultura es inadmisibile. Esto afecta severamente a la literatura porque afecta a la industria del libro”. También se pronuncia en contra de la literatura comercial que vende “falsa felicidad” (como la de Paulo Coelho). Saer propone diferenciar al público, tratado como “cliente” por la industria y al “lector”

³⁸ *Ibid.*, p. 41.

³⁹ Horacio González, “Reportaje a Juan José Saer”, *Revista Lote* (Argentina), núm. 10, marzo de 1998.

⁴⁰ Guillermo Saavedra, “Entrevista pública a Juan José Saer en el MALBA”, *El poeta y su trabajo* (México), núm. 20, noviembre de 2005, p. 109.

individual.⁴¹ En un debate televisivo en Francia, en el que participó con Pierre Bourdieu, el sociólogo francés dijo que la literatura necesitaba adaptarse al mundo de los medios modernos de comunicación. Saer “rechazó tajantemente este punto de vista: el papel de la literatura era ofrecer una alternativa de experimentar al mundo”.⁴²

Dice Saer que una de las transformaciones más brutales que el mercado ha impuesto a la literatura es la incapacidad de los escritores para analizar políticamente el presente. Por su parte él se define en los 90 (en algunas de sus visitas a la “zona”) como “alfonsinista de izquierda”; y contesta en la entrevista de Daniel Link: “Declararse peronista, imposible, pero veo en Kirshner un modo de superación”. En términos más amplios —¿ideológicos?—, aunque la palabra esté muy cuestionada en tiempos posmodernos, Saer se consideraba todavía marxista en las cosas fundamentales: “creo que lo que crea la riqueza es el trabajo, no el capital”; luego, parafraseando a Saramago, afirma que no es “un escritor de izquierda, sino un hombre de izquierda”.⁴³ Una de las certidumbres que despliega el título de su último libro de ensayos, *La narración-objeto*, es que las sociedades en que la crítica es marginal o no tiene cabida son sociedades autoritarias.

Piglia cuenta siempre el inicio de su *Diario* en 1957, a los 16 años, cuando la familia se muda de Adrogué a Mar del Plata por motivos políticos (su padre era peronista) y su decisión posterior de estudiar Historia en La Plata porque quería ser escritor, junto a su encuentro con la literatura norteamericana. Saer, por su parte, regresa una y otra vez a sus orígenes, a “la zona” que es escenario de todos sus libros, a pesar de que, desde 1968 y hasta su muerte en 2005, vivió en París.⁴⁴ Según el periodista Fernando García que lo entrevista para el suple-

⁴¹ Daniel Link, “Entrevista con Juan José Saer”, *Radar Libros*, suplemento de *Página/12* (Buenos Aires), 14 de noviembre de 1999.

⁴² Citado por William Rowe en la nota escrita con motivo de su muerte (“Juan José Saer”, en *El poeta y su trabajo*, p. 121).

⁴³ Daniel Link, “Entrevista con Juan José Saer”, *loc. cit.*

⁴⁴ Caso opuesto al del escritor Héctor Bianchiotti, quien nació en Río Seco,

mento *Ñ* del diario *Clarín* de Buenos Aires, “la zona es un brazo marón del Paraná que baña un banco sucio de arena gruesa y que Saer puebla de fantasmas-personajes atrapados entre la Pampa gringa y chara y el litoral santafesino, en la ribera del río Colastiné”.⁴⁵

En el citado *Diálogo* entre Saer y Piglia en la Universidad del Litoral, Saer sostiene que mientras él intenta combinar poesía con narración, Piglia introduce el ensayo. También afirma, refiriéndose a las novelas de Piglia, que el elemento más fuerte es “la falsa objetividad”. Expresa su admiración ante la cantidad de planos que aparecen en “Homenaje a Roberto Arlt”, que considera como una novela corta. La misma complejidad le asombra al analizar con sus estudiantes el cuento “La caja de vidrio”: “Me di cuenta que en esas pocas páginas [...] había diez procedimientos narrativos distintos”.⁴⁶

Por su parte, Piglia reconoce que Saer expone en estado puro “la tensión entre tradición local y cultura mundial, que define a gran parte de la literatura contemporánea”. Y luego añade: “Para Saer narrar es, antes que nada, delimitar un espacio, una voz”.⁴⁷

Después de este recorrido dialógico, finalizo corroborando la aseveración de Ricardo Piglia: “no creo que existan escritores sin teoría”. Además, asumo las palabras del protagonista de *El fin del viaje* del mismo autor: “Lamentablemente sólo hago crítica de libros”.

Córdoba, como Lugones, y desde hace años escribe en francés; además, es miembro de la Academia de la Lengua Francesa.

⁴⁵ Fernando García, “Entrevista: Juan José Saer”, en *Ñ*, suplemento de *Clarín* (Buenos Aires), 20 de diciembre de 2003.

⁴⁶ *Diálogo*, p. 35

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37-39.

OBRAS CITADAS

- COSTA, Marithelma, "Entrevista. Ricardo Piglia", *Hispanamérica*, núm. 44, 1986.
- FORNET, Jorge, *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, Instituto Cubano del Libro, Colombia, 2005.
- GARCÍA, Fernando, "Entrevista: Juan José Saer", en *N*, suplemento de *Clarín* (Buenos Aires), 20 de diciembre de 2003.
- GONZÁLEZ, Horacio, "Reportaje a Juan José Saer", *Revista Lote* (Argentina), núm. 10, marzo de 1998.
- LINK, Daniel, "Entrevista con Juan José Saer", en *Radar Libros*, suplemento de *Página/12* (Buenos Aires), 14 de noviembre de 1999.
- LÓPEZ OCÓN, Mónica, "La lectura de la ficción" (*Tiempo argentino*, 24 de abril de 1984), en *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986 (Cuadernos de extensión universitaria, 9).
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986 (Cuadernos de extensión universitaria, 9).
- , *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999.
- , *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- , *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- y Juan José SAER, *Diálogo*, edición e introducción de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995.
- ROWE, William, "Juan José Saer", *El poeta y su trabajo* (México), núm. 20, noviembre de 2005.
- , Claudio CANAPARO y Annick LOUIS (comps.), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- SAAVEDRA, Guillermo, "Entrevista pública a Juan José Saer en el MALBA", *El poeta y su trabajo* (México), núm. 20, noviembre de 2005.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, Planeta, México, 1997.

¿LITERATURA COMPROMETIDA O LITERATURA DE LA MEMORIA?

Karl Kobut

Cátedra Alexander Von Humboldt

Ni Saer ni Piglia son autores “políticos” propiamente dicho, lo que vale tanto para su obra de ficción como para la de reflexión. Sin embargo, hubo un momento en el cual lo político se infiltró en su obra, un momento en el que era imposible sustraerse a su impacto. Desde luego, se trata de la dictadura militar, de los siete años que duró, pero también de los años que la precedieron y le siguieron. Las huellas de su impacto se pueden rastrear en los textos escritos en esos años, en las conferencias y ponencias pronunciadas en los muchos congresos y simposios dedicados a la problemática.

La materia de este artículo son dos conferencias de ambos autores, presentadas en el marco del congreso “Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia”, organizado por el que escribe junto con la argentina Andrea Pagni en la Universidad Católica de Eichstätt (Alemania), del 27 al 31 de octubre de 1987. El congreso reunió algunos de los más importantes autores e intelectuales argentinos de la época, que discutieron enardecida y a veces polémicamente sobre la literatura argentina durante la dictadura y en los años posteriores, en la Argentina misma y en el exilio.¹ Cuatro años después del fin de la dictadura, las heridas de la dictadura y del exilio estaban todavía recientes, y había

¹ Diecinueve de los veinticinco participantes en el congreso eran autores e intelectuales argentinos. Además de Saer, Piglia y la coorganizadora Andrea Pagni, participaron Jaime Alazraki, Andrés Avellaneda, Rosalba Campa, Ernesto Garzón Valdés, Mempo Giardinelli, Gerardo Mario Goloboff, Noé Jitrik, Vlady Kociancich, David Lagmanovich, Juan Carlos Martini, Marta Mercader, Daniel Moyano, Reina Roffé, Horacio Salas, Noemí Ulla y Susana Zanetti. Las actas se publicaron en el volumen

muchas polémicas entre los escritores del exilio y los que se habían quedado en el país.²

Una lectura comparativa de estos dos ensayos es tanto más instructiva cuanto que ambos autores habían vivido la dictadura en situaciones opuestas. Desde 1968 Saer vivió y escribió en Francia, en lo que podríamos llamar un “exilio voluntario” que cambió de carácter con la dictadura del llamado “proceso”. En este sentido, su caso es comparable al de Julio Cortázar. Piglia, por el contrario, vivió y escribió, durante los años de la dictadura, en Buenos Aires; tal como él mismo lo narra en su ensayo, después de una estadía en California decide volver a Buenos Aires en julio de 1977, es decir, en plena dictadura militar.

JUAN JOSÉ SAER³

El ensayo de Juan José Saer es una reflexión sobre la literatura en general y es sólo de lo general que pasa a lo particular de la literatura argentina. Además, considera que la coyuntura política en la que se

Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1989 (Americana Eystettensia, A 6).

² Para los argumentos de estas polémicas, es, hasta cierto punto, paradigmática la que enfrentó a Julio Cortázar con Liliana Heker en 1980-1981. Véanse Claude Cymerman, “La polémique Heker-Cortázar sur l’exil de l’écrivain”, en *América. Cahiers du CRICCAL* (Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III), núm. 21, 1998, pp. 337-342; y Karl Kohut, “Las polémicas de Julio Cortázar en retrospectiva”, *Hispanamérica*, núm. 87, 2000, pp. 31-50, con evaluaciones opuestas de la polémica.

³ “Literatura y crisis argentina”, en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, pp. 105-121. Saer incluyó el artículo con el mismo título en el volumen *El concepto de ficción* (Planeta, México, 1997, pp. 99-126), pero da la fecha de 1982. Las dos impresiones son prácticamente idénticas; en la de 1997, falta una media frase y se han corregido algunas erratas. Puesto que Saer indica, en el volumen mencionado, la procedencia de los textos de manera sumamente vaga (1997, 299s), no hay otro recurso sino la conjetura. Si descartamos desde ya la hipótesis de que Saer haya presentado una ponencia idéntica a un texto suyo anterior —y, después, a los editores, el texto—,

encontró la literatura argentina en tiempos de la dictadura es secundaria en relación con las “dos determinaciones fundamentales que, en el siglo xx, contribuyen a configurar toda literatura”.⁴ Estas dos determinaciones son interna la una, y externa la otra. La primera correspondería a lo llamado “nacional” si el concepto de “nacional” no le pareciera inadecuado, de modo que prefiere definirla como “constituida por elementos lingüísticos e históricos, cuyas relaciones la praxis literaria concreta reactualiza constantemente incorporando en esas relaciones entre lengua e historia el elemento imaginario que es su razón de ser fundamental”.⁵ La segunda determinación es “externa” y se subdivide, a su vez, en dos aspectos: primero, “el del rico fondo de la creación planetaria, que pertenece a todos los hombres y del que ninguna pretendida literatura nacional puede acordarse el derecho de la propiedad exclusiva” y, segundo, “el de la implantación multinacional de la industria cultural que substituye la creación artística por una mercancía indiferenciada y opone al impulso antropológico del arte las leyes económicas de la oferta y la demanda”.⁶ El primer aspecto, podríamos decir, se refiere al impulso creador común a todos los hombres, de cualquier país o cultura y, al mismo tiempo, a las tradiciones de la *Weltliteratur*; el segundo, al dominio de la economía global sobre esta creatividad y estas tradiciones. En este punto, Saer se adelanta a las críticas actuales sobre las consecuencias nefastas de la globalización dominada por las fuerzas anónimas del capital y del mercado internacional. Toda reflexión sobre la literatura argentina contemporánea que prescindiera de estas determinaciones se reduciría a

queda sólo la suposición de que la fecha de 1982 indicada en el volumen es equivocada. En lo que sigue, doy las referencias de ambas impresiones señalando la fecha de edición y la página. Para la obra ensayística del autor, véase además el volumen *La narración-objeto* (Seix Barral, Buenos Aires, 1999).

⁴ 1989, p. 105; 1997, p. 99.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ 1989, p. 105; 1997, p. 100.

una simple serie de abstracciones o, a lo sumo, un espejo complaciente que reflejaría presunciones sin rigor u objetos de consumo destinados a adormecer y a confirmar la consigna tácita de todo poder político: que el mundo por él gobernado es, a pesar de todo, el mejor de los mundos posibles.⁷

Esta frase sirve de transición al tema propiamente dicho del ensayo: la oposición entre la “literatura oficial” al servicio del poder político y la “verdadera literatura”. Sin embargo, su concepto de “literatura oficial” es más amplio y se extiende a toda literatura que se somete a un sistema de pensamiento preexistente que se pretende totalizador, lo que llevaría la literatura a una dependencia y la convertiría en un instrumento de legitimación “que corrompe y desvirtúa su modo peculiar de producción”.⁸ La “verdadera literatura”, por el contrario,

manifiesta o modifica los aspectos más oscuros y complejos de la condición humana, como el contrario simétrico de la literatura oficial: toda gran literatura supera y engloba los sistemas, derriba sus pretensiones de absoluto reubicándolas en la relatividad histórica e instaura una visión del mundo propia de la que esa relatividad histórica no es más que uno de sus elementos.⁹

En otro contexto, identifica la literatura oficial con lo abstracto y la verdadera literatura con lo concreto que surge del movimiento “pulsional” del creador. En este punto ve también una diferencia radical entre la literatura del siglo XIX y la del XX: mientras que aquélla estableció la imitación, la claridad, la economía “como cánones fundamentales de toda estética”, el gran arte del siglo XX se define por “su libertad radical y su transgresión permanente a las normas oficiales”.¹⁰

⁷ *Loc. cit.*

⁸ 1989, p. 106; 1997, p. 102.

⁹ 1989, p. 107; 1997, p. 102.

¹⁰ 1989, p. 108; 1997, p. 104.

El concepto de literatura oficial está íntimamente ligado al concepto de literatura nacional porque “cuando la tradición se transforma en modelo, se vuelve inmediatamente oficial”.¹¹ Saer polemiza contra el concepto de la nación que considera como “una construcción ficticia del estado” y su “proyección fantástica”.¹² Es cierto que el concepto de “estado” aparece en este contexto como una entidad con poderes nefastos sin que Saer especifique el concepto: “Definir la literatura en relación con el término de ‘nación’ o con alguno de sus derivados no corresponde a ninguna realidad y en cambio presenta el inconveniente de crear toda una serie de confusiones”. En el fondo de la polémica está su concepción de la literatura nacional como una tradición “única, lineal, necesaria”, mientras que él aboga por un concepto de literatura que está “constituida por tradiciones múltiples, que [...] no son inmutables, dadas de una vez para siempre, sino que se modifican continuamente. Podemos decir que, de algún modo, el pasado está en perpetua renovación”.¹³

Un argumento adicional es su concepción del lugar de la escritura. “El escritor escribe siempre *desde* un lugar” y, “dondequiera que esté, el escritor escribe siempre desde ese lugar que lo impregna y que es el lugar de la infancia”.¹⁴ Este lugar es, pues, interior y forma parte de la memoria individual del escritor: “impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito”.¹⁵ El lugar real de la escritura es, por el contrario, secundario:

Lo exterior de ese lugar es a menudo secundario, del mismo modo que su representación directa. Lo exterior sería, más bien, la forma que adquieren las pulsiones, objetivándose para poder transformarse en

¹¹ 1989, p. 110; 1997, p. 108.

¹² 1989, p. 109; 1997, p. 106.

¹³ 1989, p. 109; 1997, p. 107. La misma desconfianza hacia el concepto de una literatura nacional cerrada y excluyente, frente a la concepción opuesta de una literatura abierta e incluyente, se encuentra en varios autores latinoamericanos más.

¹⁴ 1989, p. 108; 1997, p. 105.

¹⁵ *Loc. cit.*

símbolos. Podría decirse que en ese lugar desde el cual habla el escritor, en el que un fragmento de la historia transcurre, gracias al trabajo de la escritura lo específicamente humano se manifiesta —lo invisible aparece, a través de la forma, a la luz del día.¹⁶

El rechazo del concepto de literatura nacional parece total. La literatura es un fenómeno individual y global al mismo tiempo que se tiñe de los colores del ámbito en el cual se encuentra el escritor pero que no influyen en la esencia misma de lo escrito. A pesar de ello, Saer se refiere a la “literatura argentina” y a sus autores siempre que desea especificar sus argumentos.

Del mismo modo que Saer considera secundaria la situación externa del autor, lo hace cuando se refiere a sus opiniones políticas y sus intenciones, y recurre a Marx y a Engels como testigos. En efecto, en una carta escrita en 1888, Federico Engels había escrito que Balzac construye “una historia completa de la sociedad francesa, de la cual he aprendido más, incluso en los detalles económicos [...] que de todos los historiadores, economistas y estadísticos profesionales de la época juntos”.¹⁷ En este sentido, Borges sería la contraparte argentina de Balzac y “ya se está convirtiendo en un ejemplo clásico”.¹⁸ El hecho decisivo es, para Saer, la “realidad textual” que no hay que confundir con “la filiación política o las declaraciones estéticas de los autores”¹⁹ ni, podemos añadir, con las “intenciones” explícitas o implícitas del autor.

El concepto de la “literatura oficial” está estrechamente ligado al de “marginalidad” en tanto que ésta es, para Saer, un producto de la literatura oficial “que crea a los marginales, como la iglesia a los here-

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ Carta de Friedrich Engels a Minna Kautsky, del 26 de noviembre de 1885, citada según la impresión en Karl Marx, Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, t. I, Dietz Verlag, Berlin, 1967, p. 158 (la traducción es mía).

¹⁸ 1989, p. 106; 1997, p. 102.

¹⁹ 1989, p. 112s; 1997, p. 112.

jes”.²⁰ Raras veces, escribe, un escritor se considera marginal puesto que se ve, a sí mismo y su obra, como centro de su creación. Es marginal un escritor que no “escribe sobre temas exigidos por la demanda”, no adopta “las formas y los géneros probados y aceptados por el consumidor”, no produce “en gran escala para satisfacer las necesidades del mercado”. Queda claro que el escritor marginal se opone a la literatura oficial y pertenece, por ende, a la literatura verdadera. Sin embargo, la problemática se complica en el momento en que Saer introduce la antinomia de populismo y vanguardia. En el contexto de la literatura argentina, considera esta antinomia como la expresión de “un conflicto entre los elementos propios o autóctonos de la cultura y el fondo planetario”. En cuanto al populismo, éste sería “considerado como contenido [...], de Hidalgo a Borges, [...] una constante en la literatura argentina [...] ya sea que presente al pueblo de manera pintoresca y no conflictual, como sería el caso del canto segundo en *Martín Fierro* o de los compadritos de Borges, o practique el miserabilismo mesiánico del grupo de Boedo”.²¹

El populismo sería una “reivindicación genérica del pueblo” que se produce “a espaldas del pueblo, y en cierto sentido *contra* el pueblo”, un producto de la clase media, “puro gesto vacío, una especie de complot entre gente más o menos culta, y que ningún fundamento teórico lo sustenta”.²² En el polo opuesto, Saer sitúa a la vanguardia, que considera como una constante histórica que se concretiza en los movimientos del “romanticismo, naturalismo, simbolismo, surrealismo, etc.” En el caso argentino, las vanguardias del pasado significaron una apertura “al fondo planetario” con “resultados óptimos” en muchos casos, tal como en Juan L. Ortiz, Borges, Sarmiento, Martínez

²⁰ 1989, p. 110; 1997, p. 109.

²¹ 1989, p. 118; 1997, p. 122. En el texto de 1989, la frase sigue con “[...] Boedo, porque en esa diferencia reencontramos patente la distinción entre romanticismo iluminista y romanticismo tardío y aristocratizante que establece Lukács en *Goethe y su tiempo*”.

²² 1989, p. 119; 1997, p. 124.

Estrada.²³ Sin embargo, las vanguardias están en el peligro constante de “transformarse en una consigna arbitraria y en un valor absoluto”,²⁴ con lo que se convertirían, a su vez, en una variante de lo que llama la “literatura oficial”.

Saer reivindica para la literatura una libertad radical y una transgresión permanente. Con esto, la literatura no sale de la historia sino que, por el contrario, se inscribe en ella: “El arte, lejos de convertirse en una actividad individualista y ahistórica, contribuye más bien, al negar con su praxis lo arbitrario erigido en ley, a la actualización de la dialéctica histórica”.²⁵

Saer se sirve de la literatura argentina para ejemplificar sus concepciones generales. El rechazo del concepto de literatura nacional lo lleva a una definición bastante vaga en tanto que la considera “una serie de escritores bastante inclasificables, algunos de los cuales, gracias a un escamoteo sistemático de la realidad textual de sus obras, han sido recuperados por el poder y por la opinión y transformados en modelos perentorios”.²⁶

El concepto de Saer es individualista, es decir, que se refiere a una serie de autores que por casualidad conviven en el espacio político llamado Argentina y que han sido utilizados por el “poder y por la opinión” para la construcción de modelos. Pero, ¿de qué poder, de qué opinión habla? ¿Son el poder, la opinión, ahistóricos, o son el poder, la opinión de un gobierno determinado? Un problema central de este ensayo es el hecho de que Saer es preciso cuando habla de literatura, pero impreciso cuando lo hace de política. Esto se nota de modo particular cuando habla de la situación político-histórica de la Argentina de esos años:

Todo presente es, casi por definición, arduo y sombrío. [...] Nuestro presente, hecho de violencias cumplidas y de amenazas que persisten,

²³ 1989, p. 120; 1997, p. 124.

²⁴ *Loc. cit.*; 1997, p. 124s.

²⁵ 1989, p. 108; 1997, p. 104.

²⁶ 1989, p. III; 1997, p. 110.

no difiere, en suma, de los presentes que lo han precedido y que, en el mejor de los casos, han sustituido la violencia sumaria por una opresión insidiosa y monótona que impregna el aire y la materia de los días. Para nuestra sed pulsional, el presente es como un nudo de prisiones.

Así, la característica social de nuestro tiempo es que, en el plano social, opresores y oprimidos son igualmente prisioneros de la historia.²⁷

El presente (o el pasado cercano) oscuro de la dictadura es una concretización de un fenómeno transhistórico. La situación argentina pierde, de este modo, su carácter particular. Otra vez son las fuerzas supranacionales las que verdaderamente determinan el caso particular: “La intervención del ejército en la vida política —escribe— es un ejemplo patente de servidumbre tecnocrática”.²⁸ La opresión concreta le parece ser una consecuencia de “la constricción férrea que la lógica tecnocrática impone a los hombres reales y que falsea, por su presunción de infalible y por su ineluctabilidad maquinal, todas las relaciones sociales”.²⁹ La situación histórico-política de la Argentina se caracterizaría por “incongruencias teóricas, políticas y morales”,

tales como actuar en nombre del orden anulando la constitución, invocar la patria a cada momento y plegarse a los designios de las potencias mundiales, decirse los campeones de la libertad y encarcelar a los particulares por sus opiniones políticas, pretenderse occidentales y cristianos y mostrar un refinamiento oriental en el ejercicio de la tortura, etc., etc.³⁰

Las “incongruencias” concretas serían, pues, la expresión de incongruencias mayores, globales. De modo que este pasaje en el cual Saer

²⁷ 1989, p. 113s; 1997, p. 114.

²⁸ 1989, p. 114; 1997, p. 115.

²⁹ 1989, p. 114; 1997, p. 115s.

³⁰ *Loc. cit.*; 1997, p. 115.

más se aproxima a la realidad concreta de la dictadura es, en realidad, de-concretizado en tanto que ésta es vista como un ejemplo de una coyuntura global. La opresión política es, por ende, sólo un elemento más de la presión que pesa sobre el escritor; los otros son las presiones económicas y las de un público a quien llama “vulgo consumidor”:

Si, entonces, y para resumir, tuviésemos que describir la situación actual de la cultura argentina, en cuyo interior aunque esté fuera del país, el escritor ejerce su praxis artística, podríamos decir que la presión política, económica y social tiende a instaurar una inercia fantasmática generalizante constituida por la pretensión tecnocrática de un saber totalizador sobre el hombre (política), por criterios extraculturales de mercado y de rentabilidad por parte del sector industrial (economía) y por la petrificación de estereotipos de *sentido* impuestos al vacío teórico y estético del vulgo consumidor (social).³¹

Este resumen del artículo de Saer permite intuir la complejidad de su pensamiento, pero también ciertas debilidades. De modo general podemos constatar que el ensayo se caracteriza por su afán de abstracción. Incluso cuando habla de la situación argentina de su tiempo lo hace en términos generales. Su análisis de la situación política argentina carece, de este modo, de todo elemento concreto. La opresión dictatorial se esfuma y aparece como un ejemplo de una condición universal. Lo mismo vale para su concepto de exilio que no aparece explícitamente. Saer define el lugar de escritura como algo interior, con lo que la situación exterior pasa a un segundo plano. En un giro contradictorio, postula que el

³¹ 1989, p. 116; 1997, p. 119. Cabe aclarar que “vulgo” no es, para Saer, un concepto despreciativo, sino sencillamente una palabra para designar el público y que de ningún modo se restringe a “las clases populares”, sino que ha sido, en épocas anteriores, “el público perteneciente a las clases poseedoras, periférico y ocasional, que carecía del conocimiento y de la sutileza de los especialistas. El vulgo eran los diletantes, los snobs, los nuevos ricos, los no especialistas” (1989, p. 115; 1997, p. 117). En la actualidad, el “vulgo” significa sencillamente el público que lee a los autores latinoamericanos.

escritor ejerce su praxis literaria en el interior del país aunque esté fuera,³² con lo que niega las diferencias entre escribir dentro y fuera del país. Constatación de doble filo: por un lado, podemos ver en ella una reivindicación de los escritores exiliados, lo sean voluntaria o forzosamente. Por otro lado, se introduce implícitamente el concepto de literatura nacional como punto de referencia espacial e intelectual. En este punto se hace notar una cierta contradicción interna en tanto que Saer niega el concepto de literatura nacional, pero postula, por otra parte, que su lugar de escritura es dentro de ella y se refiere, además, constantemente a autores argentinos para ejemplificar y concretizar su pensamiento.

Saer rechaza rotundamente el concepto de una literatura comprometida porque le parece que carece de eficacia y que, además, va en contra de la esencia de la literatura que define como la “realidad textual”. Con esto, no encierra al escritor en la famosa “torre de marfil”, lejos de toda realidad, sino que ve la relación entre la realidad política y la obra de arte de una manera más indirecta, mediatizada, pero también más profunda:

La función de la literatura no es corregir las distorsiones a menudo brutales de la historia inmediata ni producir sistemas compensatorios sino, muy por el contrario, asumir la experiencia del mundo en toda su complejidad, con sus indeterminaciones y sus oscuridades, y tratar de forjar, a partir de esta complejidad, formas que la atestigüen y la representen.³³

La literatura no cambia la realidad, pero puede y debe ser testimonio y representación de ella. Saer no da ningún ejemplo, pero podemos suponer que se refiere, veladamente, a la llamada literatura de la dictadura, es decir, a las obras aparecidas durante y después de la dictadura del “proceso”, dentro de la Argentina y fuera de ella.

³² 1989, p. 116; 1997, p. 119.

³³ 1989, p. 120; 1997, p. 125.

RICARDO PIGLIA³⁴

Mientras que Saer va, en su ensayo, de lo general a lo particular, desde lo exterior a lo interior, Piglia recorre el camino inverso. Su ensayo parte de lo que llama la “descripción de una lucha” porque considera que las relaciones entre la ficción y la política en la literatura argentina de los últimos años “están definidas por la tensión y el enfrentamiento”.³⁵ Sin embargo, no ve las relaciones entre ambas como un enfrentamiento de opuestos irreconciliables sino, al contrario, como un acercamiento de aliados. Le parece paradigmático el caso de Macedonio Fernández quien “une política y ficción, no los [2001: las] enfrenta como dos prácticas irreductibles”.³⁶ Partiendo de una cita de Valéry, Piglia considera que “la trama del poder” es tejida por “fuerzas ficticias”. Ahora bien, los escritores tienen el don de captar “el sentido más profundo del funcionamiento de estas fuerzas ficticias. [...] Quizás sea ése el lugar desde el cual nosotros podemos empezar a pensar y hablar de política”.³⁷ La literatura no ficcionaliza una realidad polí-

³⁴ “Ficción y política en la literatura argentina”, en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, pp. 97-103. Piglia incluyó un ensayo con el mismo título en su volumen *Crítica y ficción* (Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 119-124). Según indica, el texto corresponde a una “intervención en el congreso sobre ‘Cultura y democracia en la Argentina’, Universidad de Yale, abril de 1987” (p. 119) y que es, por ende, medio año anterior a su intervención en Eichstätt. El texto de Yale es casi idéntico a la segunda parte del de Eichstätt, con la excepción de página y media en la que habla de Macedonio Fernández (1989, p. 102s; 2001, p. 122s). En la primera parte, no reproducida en el volumen de 2001, mezcla sus reflexiones con recuerdos de los años de la dictadura. Por lo tanto, el ensayo completo existe sólo en el volumen de 1989. En lo que sigue, daré las referencias a la impresión de 1989 y citaré ambas publicaciones en la parte del ensayo en que las dos versiones coinciden. Para la obra ensayística del autor, véanse además el volumen *El último lector* (Anagrama, Barcelona, 2005) y las numerosas entrevistas. Hay un precioso documento de las convergencias y diferencias entre el pensamiento de Saer y Piglia en el volumen conjunto *Diálogo* (Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1990).

³⁵ 1989, p. 97.

³⁶ 1989, p. 102; 2001, p. 122.

³⁷ 1989, p. 97.

tica en estado crudo, sino que trabaja con una realidad ya ficcionalizada: “Y entonces digo [...] que la novela en realidad reproduce, interioriza y transforma —y preserva, diría yo— estas ficciones sociales. Yo creo que éste es el modo en que la literatura se liga con lo social y lo político”.³⁸

Este don de captar la dimensión ficticia de la política ha sido particularmente valioso en los años de la dictadura militar en tanto que ésta “construyó una ficción criminal para tratar de tapar la realidad”.³⁹ Piglia ilustra lo dicho con un episodio que puede parecer insignificante, pero al que confiere, sin embargo, un valor de símbolo. El gobierno militar había puesto “en el lugar de las paradas de ómnibus [...] unos carteles que dicen: ‘Zona de detención’”.⁴⁰ Palabras reveladoras porque pueden servir como metáforas de la política real. Piglia no profundiza más en el carácter ficticio de la política de la dictadura argentina, pero podemos llenar el vacío con los volúmenes publicados por Andrés Avellaneda sobre *El habla de la ideología* y *Censura, autoritarismo y cultura*.⁴¹ La ficción era la imagen pública que la dictadura militar construía para el pueblo argentino que era, en un sentido literario, su público. La ficción se enfrentaba con la realidad de sus actos políticos y, al mismo tiempo, la cubría. Es en este sentido —escribe interpretando la novela *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández— que “el Estado es una máquina de producir ficciones, una máquina sobre todo de hacer creer”.⁴²

³⁸ 1989, p. 98.

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1983; *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, 2 vols., Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983 y 1986 (Biblioteca Política Argentina, 156 y 158). Abel Posse parodia el discurso de la dictadura en el discurso de Roldán en su novela *Los perros del paraíso*, de 1983.

⁴² 1989, p. 102.

Esta cercanía entre política y literatura puede llevar, en última instancia, hasta la complicidad. Pero es una complicidad traicionera porque, al retomar la ficción política en la novela, el escritor hace ver su carácter ficticio. Así Piglia puede escribir que “si uno quiere saber cómo es la política argentina, le conviene leer a Arlt más que a los politólogos, sociólogos e investigadores sociales”.⁴³ Al igual que Saer, Piglia se refiere con esto a la frase de Engels a propósito de Balzac, citada anteriormente. El novelista trabaja con y sobre la realidad ficcionalizada por la política: muestra su carácter ficticio. La ficción literaria, al hacer patente la ficción política, la subvierte.

Sin embargo, esta correspondencia íntima entre la ficción política y literaria es sólo una de las variantes de las relaciones entre ambas. Hay otra en la que “la ficción aparece como antagónica con un uso político del lenguaje”; así lo escribe Piglia al analizar las obras de Mansilla y Sarmiento:

La eficacia 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; se asocia con el exceso, con el azar, con las mentiras de la imaginación como las llama Sarmiento. La ficción aparece como una práctica femenina, una práctica, digamos mejor, antipolítica.⁴⁴

En esta variante, “la ficción argentina es la voz de Macedonio Fernández [que] dice la antipolítica, la contra-realidad, dice el espacio femenino”.⁴⁵ Siempre refiriéndose a este autor, escribe que “la literatura es una forma privada de la utopía”.⁴⁶ En una entrevista de 1984 había dicho:

⁴³ 1989, p. 98.

⁴⁴ 1989, p. 101; 2001, p. 121.

⁴⁵ 1989, p. 103; 2001, p. 123.

⁴⁶ 1989, p. 102.

La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente. ‘La literatura es una fiesta y un laboratorio de lo posible’, decía Ernest Bloch. Las novelas de Arlt, como las de Macedonio Fernández, como las de Kafka o las de Thomas Bernhard son máquinas utópicas, negativas y crueles que trabajan la esperanza.⁴⁷

El desarrollo de la concepción de la ficción literaria en tanto que antagónica a la política culmina en la aseveración de que:

la novela no expresa a ninguna sociedad sino como negación y contra-realidad. [...] Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, entonces la literatura es su antítesis. Nada de pactos, ni transacciones, la única verdad no es la realidad. Frente a la lengua vigilante de la *Realpolitik* [2001: *real-politik*], la voz argentina de Macedonio Fernández.⁴⁸

En estas palabras, la voz de Piglia se funde y confunde con la de Macedonio Fernández (que, de igual modo, es una de las referencias predilectas de Saer). La concepción de Piglia de las relaciones entre política y ficción novelesca es, pues, doble y marca los dos polos opuestos de las mismas: parentesco íntimo por un lado, y antagonismo por el otro. Hay que comprender esta oposición como dialéctica: la novela es realidad y contra-realidad al mismo tiempo. Las relaciones entre política y ficción varían según los avatares de la política y de la literatura.

Piglia cierra su ensayo con una frase memorable: “Más allá de la barbarie y del horror que hemos vivido, en algunas páginas de nuestra

⁴⁷ Entrevista de Mónica López Ocón (*Tiempo argentino*, 24 de abril, 1984) aquí citada según la impresión en Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986 (Cuadernos de extensión universitaria 9), p. 12. Piglia reproduce la entrevista en el volumen de 2001 que lleva el mismo título; aquí la cita está en la p. 14.

⁴⁸ 1989, p. 103; 2001, p.123.

literatura persiste una memoria que nos permite, creo, no avergonzarnos de ser argentinos”.⁴⁹ La frase recuerda la que cité de Saer, al concluir mi interpretación de su ensayo. Al igual que éste, Piglia no habla de una literatura comprometida, sino de una literatura que es testimonio y memoria.

LITERATURA COMPROMETIDA VS. LITERATURA DE LA MEMORIA

En su ensayo “La narración-objeto”, de 1999, un texto que abre el volumen que lleva el mismo título, Saer destaca la función de la literatura en tanto que memoria:

Al mismo tiempo que objeto verbal, el relato es también objeto mental, y vive en la memoria y en la imaginación de sus destinatarios liberado de su condición verbal. En tanto que recuerdo imaginario, su existencia mental no es menos problemática que la de los recuerdos llamados reales, pero podríamos decir que en cierto sentido es más verificable que la de estos últimos, porque, si hay un texto, podríamos recurrir a él cuantas veces sea necesario para verificarlo.⁵⁰

En este pasaje, Saer opone los recuerdos “reales” a los “imaginarios”, considerando a éstos incluso más “reales” que aquéllos. Podemos aproximar esta intuición a un pasaje de Paul Ricœur en el cual borra las fronteras entre la narración historiográfica y la literaria. Cada narración —escribe— se refiere al pasado; la diferencia entre ellas consiste en que aquélla narra hechos pasados, mientras que ésta narra hechos *como si* hubieran pasado:

Une *voix* parle qui raconte ce qui, *pour elle*, a eu lieu. Entrer en lecture, c’est inclure dans le pacte entre le lecteur et l’auteur la croyance que les

⁴⁹ 1989, p. 103; 2001, p. 124.

⁵⁰ *La narración-objeto*, p. 24.

événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix. [...] Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire.⁵¹

Para la ficción, es secundaria la pregunta acerca de si los hechos relatados han ocurrido realmente o si deben su existencia a la imaginación del autor. El punto decisivo para Paul Ricœur es el *como si*: incluso los sucesos reales son ficcionalizados en el momento de entrar en una obra de ficción, y la voz narrativa considera tanto los hechos reales como los imaginarios *como si* hubieran pasado.

Este concepto nos permite una comprensión más profunda de la llamada literatura argentina de la dictadura. Me limito a un episodio de *Respiración artificial* que me parece ser particularmente significativo.⁵² En un momento dado, Emilio Renzi quiere visitar a su tío que vive en Concordia (Entre Ríos), en vano, puesto que su tío está ausente, como le explica el amigo del mismo, el polaco Tardewski. Emilio Renzi espera el regreso de su tío inútilmente, lo que insinúa, para el lector de 1980, que éste ha “desaparecido”.

Durante la larga espera, Tardewski cuenta a Emilio Renzi las investigaciones históricas que lo llevaron a un descubrimiento espeluznante. Tardewski había investigado un episodio misterioso en la vida del joven Hitler, quien desapareció de Viena entre octubre de 1909 y agosto de 1910, y había descubierto que Hitler pasó esos meses en Praga. Allí, en el café Arcos, había conocido a Franz Kafka y le había hablado de sus sueños políticos, que Kafka plasmó en su escritura antes de que él (es decir, Hitler) los llevara a cabo en la realidad:

⁵¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. III, Seuil, Paris, 1985, p. 344s.

⁵² Retomo aquí un pasaje de mi artículo “Más allá de la barbarie y del horror. La literatura argentina de la dictadura”, en Annette Paatz, Burkhard Pohl (eds.), *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine. Homenaje a Manfred Engelbert*, Edition Tranvía - Verlag Walter Frey, Berlin, 2003, pp. 169-187.

Usted leyó *El Proceso*, me dice Tardewski. Kafka supo ver hasta en el detalle más preciso cómo se acumulaba el horror. Esa novela presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror. Describe la maquinaria anónima de un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo. Desde que Kafka escribió ese libro el golpe nocturno ha llegado a innumerables puertas y el nombre de los que fueron arrastrados a morir *como un perro*, igual que Joseph K., es legión.⁵³

Esta narración se refiere a un pasado imaginario. Según la teoría de Ricœur (y de Saer), el carácter imaginario de este pasado es secundario en relación con el punto decisivo, es decir, que este pasado pertenece a la voz narrativa. En el contexto de la novela, este episodio es *como si* fuera real. Siempre manteniéndonos en el contexto de la novela, este episodio es tan real como los acontecimientos de la realidad extraliteraria de este otro “proceso”, es decir, la dictadura militar. La relación entre la realidad dictatorial extraliteraria y la narración literaria del encuentro de Kafka y Hitler no es, por ende, la que se da entre la realidad y su reflejo en una alegoría, sino el paralelismo entre dos realidades paralelas.

Desde luego, esta concepción de las relaciones entre literatura y política es sumamente compleja, lo que explica que pasara mucho tiempo antes de que el valor de la novela fuera reconocido por el público argentino. En un artículo publicado en 1987, Tulio Halperin Donghi contrapuso *Respiración artificial* a la novela de Jorge Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, aparecida un año más tarde.⁵⁴ Desde

⁵³ Piglia, *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980, p. 265. Jorge Fornet alude a este episodio en su libro: *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, Instituto Cubano del Libro, Colombia, 2005, p. 96, nota 25, y p. 98, nota 27.

⁵⁴ Tulio Halperin Donghi, “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”, en Daniel Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, 1987, p. 80.

su punto de vista, las dos novelas tienen en común el haber logrado “encontrar lectores que en la historia allí narrada [reconocieran] la suya propia”, con la única diferencia de que Asís encontró mucho más lectores que Piglia, “que no logró agotar en largos años su primera edición”, insinuando socarronamente cierta preferencia del público hacia el *best-seller* de Asís, que habría atraído a más lectores que la sofisticada escritura de Piglia.⁵⁵

Pero lo que en la interpretación del historiador argentino parece una nota irónica acerca de la sofisticación de la novela de Piglia, recobra un valor muy distinto si lo miramos a la luz del concepto de marginalidad elaborado por Saer: “Es por lo tanto marginal un escritor que no escribe libros que correspondan al gusto dominante, que no alcanza tirajes elevados o una producción abundante y regular y cuyos libros no se prestan para la adaptación teatral, televisiva o cinematográfica”.⁵⁶

El Piglia de 1980 es una encarnación perfecta de este concepto de marginalidad. Sin embargo, su realidad existencial tenía una dimensión más, que Saer no considera en este contexto: Piglia era, además, un marginal político con todo lo que esto conllevaba en los años de la dictadura.

Finalmente, *Respiración artificial* corresponde al escepticismo, tanto por parte de Saer como de Piglia, respecto al concepto de literatura comprometida en el sentido de Sartre, que tanto impacto había tenido sobre los autores latinoamericanos de la época.⁵⁷ Los autores latino-

⁵⁵ Foster, por su parte, lamenta que la crítica haya dado tanta importancia a la novela de Jorge Asís, “partly because the novel is lamentable and partly because it does not exemplify the predominant tone of Jorge Asís’s fiction” (David William Foster, *Violence in Argentine Literature. Cultural Responses to Tyranny*, University of Missouri Press, Columbia and London, 1995, p. 72).

⁵⁶ 1989, p. III.

⁵⁷ Así escribe Saer en su ensayo “*Zamá*”: “En la Argentina, en esos años [los cincuenta], el existencialismo y su giro sociológico, marcado por *Qué es la literatura* de Sartre, constituían la influencia mayor sufrida por nuestros escritores y nuestros intelectuales” (*El concepto de ficción*, 1997, p. 49).

americanos posteriores (tal como, por lo demás, el propio Sartre en años posteriores) habían empezado a dudar de la eficacia política de la literatura; encontramos un eco tardío de ello en el ensayo de Saer cuando escribe que “la literatura es un medio ineficaz de agitación”.⁵⁸ Más aún, tanto Saer como Piglia piensan que el concepto del compromiso político va en contra de la esencia misma de la literatura, tema conflictivo que había sido la materia de muchas polémicas en las cuales se habían visto involucrados los autores del *boom*.⁵⁹ Considerada como obra comprometida, *Respiración artificial* no tiene ninguna vigencia. Lo mismo vale, por extensión, para las muchas novelas de la dictadura.⁶⁰ Si atendemos a la concepción de Piglia explicada anteriormente, podemos concluir que la importancia de esta literatura reside en que transforma las fuerzas ficticias de la política en ficción literaria y, con esto, en memoria; una literatura, pues, que da testimonio de una de las épocas más sombrías de la historia del país.

Saer y Piglia reflexionan sobre esta literatura desde perspectivas opuestas, Saer, de modo más abstracto, lo que tal vez se debe a su vida fuera del país; Piglia, de modo más concreto debido a la experiencia vivida de la dictadura. A pesar de esta diferencia, ambos autores coinciden en un punto central, es decir, en la concepción de la literatura como memoria.

⁵⁸ 1989, p. 119.

⁵⁹ Véase Kohut, “Las polémicas de Julio Cortázar en retrospectiva”.

⁶⁰ En el ámbito del teatro, por el contrario, sí podemos hablar de un compromiso político exitoso. El teatro bajo la dictadura y, de modo particular, el llamado *teatro abierto* de las temporadas 1981-83 se distingue —tanto en lo literario como en lo político— de la novela, empezando por el hecho de que los militares toleraron, hasta cierto punto, el teatro contestatario, mientras que persiguieron a los novelistas (lo que no excluye el hecho de que hubo novelistas disidentes que siguieron viviendo en el país, empezando por el propio Piglia). Véanse, entre otros estudios: Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin (eds.), *Teatro argentino durante el proceso (1976-1983). Ensayos críticos – Entrevistas*, Vinciguerra, Buenos Aires, 1992 (Col. Estudios Hispánicos, 2); Jean Graham-Jones, *Exorcising History. Argentine Theater Under Dictatorship*, Bucknell University Press, Lewisburg-London, 2000.

OBRAS CITADAS

- ARANCIBIA, Juana A. y Zulema MIRKIN (eds.), *Teatro argentino durante el proceso (1976-1983). Ensayos críticos – Entrevistas*, Vinciguerra, Buenos Aires, 1992 (Col. Estudios Hispánicos, 2).
- AVELLANEDA, Andrés, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1983.
- , *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, 2 vols., Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983 y 1986 (Biblioteca Política Argentina, 156 y 158).
- CYMERMAN, Claude, “La polémique Heker-Cortázar sur l’exil de l’écrivain”, en *América. Cahiers du CRICCAL* (Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III), núm. 21, 1998, pp. 337-342.
- FORNET, Jorge, *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, Instituto Cubano del Libro, Colombia, 2005.
- FOSTER, David William, *Violence in Argentine Literature. Cultural Responses to Tyranny*, University of Missouri Press, Columbia and London, 1995.
- GRAHAM-JONES, Jean, *Exorcising History. Argentine Theater Under Dictatorship*, Bucknell University Press, Lewisburg-London, 2000.
- HALPERIN DONGHI, Tulio, “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”, en Daniel Bolderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, 1987.
- KOHUT, Karl, “Más allá de la barbarie y del horror. La literatura argentina de la dictadura”, en Annette Paatz y Burkhard Pohl (eds.), *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine. Homenaje a Manfred Engelbert*, Edition Tranvía - Verlag Walter Frey, Berlin, 2003.
- , “Las polémicas de Julio Cortázar en retrospectiva”, *Hispanérica*, núm. 87, 2000, pp. 31-50.
- y Andrea PAGNI (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1989 (Americana Eystettensia, A 6).
- MARX, Karl y Friedrich ENGELS, *Über Kunst und Literatur*, t. I, Dietz Verlag, Berlin, 1967.

- PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980.
- , *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986 (Cuadernos de extensión universitaria, 9).
- y Juan José SAER, *Diálogo*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1990.
- , *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- POSSE, Abel, *Los perros del paraíso*, Argos Vergara, Barcelona, 1983.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, vol. III, Seuil, Paris, 1985.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Planeta, México, 1997.
- , *La narración-objeto*, Seix Barral, Buenos Aires, 1999.

RICARDO PIGLIA

LA PRÁCTICA LITERARIA, ENTRE LA PÉRDIDA Y LA RESTAURACIÓN

Adriana Rodríguez Pérsico

Universidad de Buenos Aires

CONICET

El archivo es exceso de sentido, en el lugar mismo en que quien lo lee siente la belleza, estupor y una especie de sacudida afectiva. Ese lugar es secreto, diferente en cada uno, pero en todos los itinerarios surgen encuentros que facilitan el acceso a ese lugar y sobre todo a su expresión.

ARLETTE FARGE, *La atracción del archivo*.¹

Alguna vez, Ricardo Piglia dijo que escribir es una experiencia pasional y por lo tanto, comparte la estructura de la vida.² Leamos la obra y encontraremos una subjetividad. En *Respiración artificial*, el epígrafe de T.S. Eliot, “We had the experience but missed the meaning / and approach to the meaning restores the experience”, señala los vínculos que mantienen sentido y experiencia en la práctica literaria.³ Esos ver-

¹ Arlette Farge, *La atracción del archivo*, trad. de Anna Montero Bosch, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis I Investigació, 1991.

² En una entrevista de 1984, dice: “Se vive para escribir, diría yo. La escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. La más intensa, pienso a veces. Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida. No son muy diferentes la vida y la literatura”. En otro momento de la misma entrevista sostiene: “El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica”. “La lectura de la ficción”, entrevista de Mónica López Ocón, en *Tiempo argentino* (Buenos Aires), 24 de abril de 1984. Incluida en Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral / Siglo Veinte, Buenos Aires, 1990, pp. 18 y 24.

³ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980.

bos, “perder” y “restaurar”, condensan una poética. A partir del análisis de *El último lector*, quisiera rastrear una concepción de la escritura como actividad que restituye lo que se ha perdido.⁴

En otra entrevista de 1989, Piglia declara que en la época en que trabajaba sobre la forma de *Respiración artificial* pensaba en la idea de archivo; el personaje de Ossorio, una inversión de Sarmiento, nació de la necesidad de hallar una fuente histórica que sirviera de base para construir el archivo.⁵ La actitud trasluce una imagen poderosa de escritor. Como dice Derrida, escribir es un acto de memoria o archivación: “El primer archivero instituye el archivo como debe ser, es decir, no sólo exhibiendo el documento, sino *estableciéndolo*. Lo lee, lo interpreta, lo clasifica”.⁶ Las respuestas a las preguntas que plantea el archivero configuran la trama de sentidos que denominamos historia.

El archivo se erige en testigo de vidas y acontecimientos; conserva miles de huellas diseminadas que crean la ilusión de que, si desplegamos el archivo, tendremos acceso a un pedazo de la realidad histórica. Aunque amante del archivo, Piglia atenta contra esa ilusión cuando enfatiza la relación distanciada que el escritor y el crítico tienen con la verdad. Más allá de cualquier eco foucaultiano, las consideraciones sobre la novela pueden ampliarse; quiero decir que, en su práctica, el escritor mantiene y desarrolla esa noción de la literatura como archivo. La afirmación implica el afán de consolidar una memoria en la medida en que opera con la convicción de que la escritura logra derrotar a la muerte. La ley del archivo invoca la memoria, como *anámnesis*, *mnéme* o *hypómnema*, sostiene Derrida⁷ que aproxima el archivo a la noción de memoria voluntaria y reproductiva: “El archivo es hipomnémico”.⁸

⁴ Ricardo Piglia, *El último lector*, Anagrama, Buenos Aires, 2005, p. 152. En las citas que se harán a este libro la paginación aparecerá entre paréntesis en el texto.

⁵ “La literatura y la vida”, *Crítica y ficción*, p. 191.

⁶ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta, Madrid, 1997, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

La pulsión de muerte amenaza al archivo; el filósofo francés la homologa con el mal de archivo mientras hace de la pulsión de conservación un sinónimo del deseo de archivo:

Como la pulsión de muerte es también, según las palabras más destacadas del propio Freud, una pulsión de agresión y de destrucción (*Destruktion*), ella no sólo empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria, como *mnéme* o *anámnesis*, sino que manda asimismo la borradura radical, la erradicación en verdad de lo que jamás se reduce a la *mnéme* o a la *anámnesis*, a saber, el archivo, la consignación, el dispositivo documental o monumental como *hypómnema*, suplemento o representante mnemotécnico, auxiliar o memorándum.⁹

El gusto del archivo corresponde a una visión utópica de la literatura que ejerce la certeza de que ése es el modo posible de atrapar una totalidad, de imaginar un espacio autosuficiente donde los sentidos se articulan en densidad. En ella, la lógica de la réplica y la representación adquiere una función relevante al tiempo que el juego dialéctico entre pérdida y restauración hace zafar de todo matiz nostálgico. Nada más alejado de los tonos melancólicos que el universo de Piglia. La escritura esquiva la melancolía porque no se aferra a un original supuestamente más rico.¹⁰ La literatura maneja dobles o sustitutos que no compensan

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ En su ensayo “Duelo y melancolía”, Freud compara ambos procesos psíquicos que se originan en la pérdida del objeto amado. Las características son similares: “la cesación del interés por el mundo exterior —en cuanto no recuerda a la persona fallecida—, la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso —lo que equivaldría a sustituir al desaparecido— y el apartamiento de toda función no realizada con la memoria del ser querido”, p. 1075. El trabajo de duelo consiste en que una vez que el sujeto comprueba que el objeto amado está irremediabilmente perdido, debe retirar la libido de los vínculos que lo ligaban al objeto. El melancólico, en cambio, como no puede identificar la causa de la tristeza, queda en estado de inhibición. Cf. *Obras completas*, vol. I, Ediciones Nuevo Mundo, Buenos Aires, 1974, pp. 1075-1082.

pero constituyen, no obstante, las verdades a alcanzar o los objetos deseados. Las réplicas y los dobles, sin el aspecto siniestro que veía Freud, abren la esperanza de la restitución o, mejor, devuelven los objetos a la vida. Podría decirse que la práctica literaria realiza el trabajo de duelo.

Los bellos sueños son alimentos esenciales para la vida. La historia de la literatura está plagada de libros que alaban sociedades felices y justas o se conducen por un orden presente opresivo. *El último lector* señala algunos libros clásicos que componen distopías. En esos mundos crueles queda, sin embargo, un lector que resulta subversivo para el régimen, un rebelde que persevera en el supremo acto de resistencia. Otros mundos perdidos: “Siempre hay una isla donde sobrevive algún lector, como si la sociedad no existiera. Un territorio devastado en el que alguien reconstruye el mundo perdido a partir de la lectura de un libro. Mejor sería decir: la creencia en lo que está escrito en un libro permite sostener y reconstruir lo real que se ha perdido” (p. 152). *Robinson Crusoe* es el ejemplo. El empecinamiento del sujeto plasma en una réplica lo que existe en un mundo lejano.

Bloch afirma que la utopía hace la crítica de lo presente; yo agregaría, del presente.¹¹ La función asignada pone en primer plano el carácter político del género. Una utopía arma un doble que se recorta sobre el mundo real; constituye su opuesto y como tal, colma una carencia. La utopía es una réplica invertida. Como la literatura, aporta un suplemento, un plus de sentido que se sobreimprime a la historia. Piglia considera a la literatura una utopía privada, el reino de la libertad. Y si de elecciones se trata, el escritor prefiere las utopías lingüísticas. Prueba de ello es la que diseña en *La ciudad ausente*: en la isla del Tigre la confluencia de lenguas hace posible lo imposible: la heterogeneidad resuelve las paradojas y establece de manera efímera los senti-

¹¹ E. Bloch, T.W. Adorno, “Something’s missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor Adorno on the Contradictions of Utopian Longing”, en Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p. 12.

dos. Las autorreferencias se multiplican. Lo que aparece en la novela como relato, toma en *El último lector* la forma de una teoría sobre el universo joyceano en torno a las imágenes harto elocuentes del agua que fluye: “[...] todos emprendemos siempre una navegación preliminar por el delta del río Joyce y encontramos, en alguna de las islas perdidas, un Robinson que entretiene sus ocios y combate su soledad leyendo un libro escrito en todas las lenguas como si fuera el último” (p. 188).

La réplica remite a varios problemas teóricos y estéticos, la similitud, las relaciones entre el original y las reproducciones pero también a una concepción de la escritura que, como palabra dialógica, evoca otras palabras y provoca el cuestionamiento.¹² “La lectura, decía Ezra Pound, es un arte de la réplica”, comenta el narrador en el “Prólogo” a *El último lector*. Con la habitual mezcla entre ficción y ensayo, el prólogo presenta la estructura de un cuento; el narrador busca una casa ubicada en el barrio porteño de Flores donde hay una réplica de la ciudad de Buenos Aires montada por un fotógrafo extranjero llamado Russell, que aclara: “No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia” (p. 11). Lejos de ser una copia exacta de la realidad, la totalidad depende de la memoria selectiva del sujeto. Russell crea una ciudad borrosa, tal como se le aparece en el recuerdo. Las relaciones entre las palabras y las cosas, entre los signos y los referentes se tornan explícitas: “Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar” (p. 12).

¹² La proliferación de réplicas organiza, por ejemplo, *La ciudad ausente* con su máquina de fabricar relatos. Allí, Russo —el ingeniero que ayuda a Macedonio a armar la máquina y que colecciona autómatas— le explica a Junior: “Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha sólo de palabras. Pero la vida no está hecha sólo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos [...]” (p. 147). En la condicional, se perciben los límites del lenguaje. Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992.

El narrador encuentra el aleph, no en un sótano del barrio de Constitución sino en un altillo de esa casa de Flores. En ese lugar, se inscriben las ruinas circulares y el hospital donde está internada la mujer delirante de *La ciudad ausente* (tal vez la Ana de *Pubis angelical*, de Puig). Cuando, después de caminar por Rivadavia, el narrador toma el tren, su imagen se confunde con la de Erdosain. A modo de homenaje, una revelación borgiana cierra el texto: “Entonces comprendí lo que ya sabía: lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño” (p. 17). Las alusiones intertextuales traducen la voluntad de incluirse en una tradición peculiar integrando el campo literario con numerosos libros ajenos y también con los propios. Es el material que elaboran estos ensayos donde el escritor analiza a los admirados, cita y se autocita, corrige, amplía y reformula hipótesis. Piglia cumple el papel de heredero al pie de la letra porque, como dice Derrida, lejos de someterse a los mandatos de la tradición, el heredero se apropia del legado para reactivarlo por medio de un trabajo de transformación. Para conservarse fiel a las tradiciones, hay que ser infiel a ellas, haciendo el doble gesto paradójico de confirmar lo que nos es dado y de poner en movimiento la responsabilidad que supone toda elección.¹³

La pérdida es condición de posibilidad de la escritura. El siguiente pasaje presenta analogías —que configuran un núcleo productor de las reflexiones— entre la ciudad miniaturizada y el libro por venir, es decir, los ensayos que componen *El último lector*: “La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros” (p. 13).

¹³ Jacques Derrida, Elizabeth Roudinesco, *¿Y mañana qué...?*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

El diálogo con Borges resfulge en pequeños y múltiples destellos. En “El Zahir”, acosado por la imagen de ese ente proteico, el personaje Borges recorre infinidad de libros para dar con su enfermedad. En uno, encuentra la clave en el momento en que la prosa revela: “*Zahir*, en árabe, quiere decir notorio, visible”.¹⁴ Un objeto trivial impone su presencia al punto de convertirse en obsesión. En el relato, el Zahir —que ha asumido infinidad de formas— es una moneda de poco valor. Piglia traza otra analogía entre la ciudad y una vieja moneda griega, que resume un modelo económico y una cultura antiguos. La moneda tiene, además, valor en sí misma; es, un “objeto precioso”, un “objeto extraviado” de transacción. El narrador entrega un viejo *dracma*, no se sabe si verdadero o falso, a Russell quien lo fotografía —se queda con la réplica— y lo devuelve a su dueño. La moneda es como la literatura: llega del pasado, su autenticidad es incierta, circula, cotiza en baja en el mercado.

La pregunta por el lector resuena en un lugar abigarrado de signos en el que el sujeto procura orientarse. Hay lectores perdidos en el espacio caótico de las bibliotecas. El extravío se torna senda obligada para emprender una lectura fructífera o practicar una escritura que vaya a contrapelo de modas y convenciones. Por los caminos del azar y la arbitrariedad, los buenos lectores siguen el flujo de líneas, citas, o libros dispares. Porque no hay duda de que Piglia cataloga a los lectores en buenos y malos aunque ello no guarde relación con un gusto más o menos elemental o sofisticado. Así, perderse supone una actitud deliberada que culmina con el alcance de un conocimiento que permite torcer interpretaciones rígidas y abre a otros modos de leer: “Por eso, una de las claves de ese lector inventado por Borges es la libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según su interés y su necesidad. Cierta arbitrariedad, cierta inclinación deliberada a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles” (p. 28).

¹⁴ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 593.

“Los rastros de Tlön” se llama un apartado que bien podría ser el subtítulo de *El último lector*. Sabemos que en el comienzo del relato, Borges cuenta la extraña anécdota compartida con su amigo Bioy cuando éste recuerda un artículo donde se describe la tierra de Uqbar; en vano revisan distintas ediciones; el ensayo existe en un único ejemplar falso de una enciclopedia. Piglia atribuye esa falta a un robo; alguien ha sustraído esas páginas. Pero no se trata de un misterio sino de un secreto: “Una página —un libro— no está, la carta ha sido robada, el sentido vacila y, en esa vacilación, emerge lo fantástico” (p. 27).

Si se narra para hacer sentido, “para hacer visibles las conexiones, los gestos, los lugares, la disposición de los cuerpos” (p. 53), el género epistolar se adecua a tal fin. En este punto, resulta inevitable pensar en la primera parte de *Respiración artificial* en la que las cartas ligan las historias en torno a dos coyunturas violentas de la Argentina. *El último lector* ratifica el interés por el género; los procedimientos de los que se vale Kafka —“poner en relación los acontecimientos”, “acarrear lo que está en otro lado”, “establecer el enlace entre los fragmentos invisibles”— descubren el fin de la escritura al materializar las relaciones borradas por el fárrago de la vida.

En “Tlön” hay un texto perdido, en *El último lector* se alude a otros textos extraviados como las cartas de la amada de Kafka, Felice Bauer. Y si Piglia considera el mundo de Tlön como un *hrönir* borgiano, “la ilusión de un universo creado por la lectura y que depende de ella”, una especie de bovarismo invertido, construye la figura de la lectora a partir de las cartas de Kafka. La pérdida de la letra propia acarrea como consecuencia una subjetividad diseñada por la letra del otro. La lectora obediente y la copista que replica textos configuran aspectos diferentes de la “mujer-máquina de copiar” que tiene otros emergentes en los ejemplos de Sofía Tolstoi o Vera Nabokov.

“Una mujer en la posición-Bartleby”, dice Piglia (p. 74). Recordemos que en la *nouvelle* de Melville, el obstinado “I would prefer not to” —que recibe el jefe por respuesta a cada pedido— encierra una negación radical que coloca al personaje al margen de todo intercambio

social.¹⁵ Con pinceladas humorísticas, *El último lector* examina en clave erótica la figura del escribiente al entender el enunciado como un chiste freudiano. Si culturalmente lo femenino ha sido marcado con la pasividad, la interpretación retuerce el lugar común indicando los actos de rebelión de las copistas y feminizando al personaje de Melville: “La atracción de esa figura en la literatura tiene mucho que ver con la ambigüedad. Bartleby: fantasía masculina del lector que se niega. La lectora perfecta. La figura masculina, neutra y asexuada, pero llena de deseo (sexualizada y ambigua) del copista fantasmal” (p. 75).

El ensayista extrae de las cartas de Kafka un poema chino que hilvana las líneas argumentativas. Allí, la mujer interrumpe la tarea quitándole la lámpara al hombre que ha pasado la noche en vela, escribiendo. Es el lado oscuro de la lectora sumisa y deseante. Entonces, el hombre halla el lugar ideal para escribir: una cueva que defiende de un Bartleby femenino atemorizante.

La pasión por la lectura es tan irrefrenable que hasta provee modelos de muerte. Piglia se detiene en un momento de los *Pasajes de la guerra revolucionaria* donde Ernesto Guevara rememora una experiencia límite. Herido, después del desembarco del *Granma*, y creyendo que va a morir, evoca el cuento de Jack London “Hacer un fuego”; la narración ofrece reglas de dignidad ante lo fatal. De esta escena y apartándose de las hipótesis de Benjamín sobre el narrador, extrae la conclusión de que el lector de ficciones procura patrones de conducta para imitar: “No es un sujeto real que ha vivido y que le cuenta a otro directamente su experiencia, es la lectura la que modela y transmite la experiencia, en soledad. Si el narrador es el que transmite el sentido de lo

¹⁵ Dice Deleuze: “Bartleby es el hombre sin referencias, sin posesiones, sin bienes, sin cualidades, sin particularidades: es demasiado liso para que quepa colgarle alguna particularidad. Sin pasado ni futuro, es instantáneo. I PREFER NOT es la fórmula química o alquímica de Bartleby, pero puede leerse en el anverso, I AM NOT PARTICULAR, no soy particular, como el complemento imprescindible” (p. 106). Gilles Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, en *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 98-127.

vivido, el lector es el que busca el sentido de la experiencia perdida” (p. 105). En la figura de Guevara, el placer de la lectura —percibido de manera vergonzosa— permanece como resto de un período clausurado, que provoca tensiones con la acción que se le exige al guerrillero. La actividad de leer pertenece al mundo infantil, al espacio burgués y protector de la familia. Son escenas de pérdidas y recuperaciones. La escritura y la lectura rellenan la zanja que han cavado los años transcurridos.

Al modo formalista, el capítulo “Cómo está hecho el *Ulysses*” extrema el análisis microscópico para enunciar una poética de la composición que encuentra la piedra de toque en la palabra perdida o sobreentendida. El sobreentendido emite guiños de inclusión entablando complicidades con un interlocutor que comparte códigos y referencias. El salto explicatorio, sobre el que funciona, indica a las claras la pertenencia a la misma cultura. Haciendo alarde de una sutileza extraordinaria, el ensayo plantea, en este punto, problemas de construcción del texto literario. Con perspectiva materialista, Piglia explica en términos económicos los fenómenos estéticos. Las argumentaciones aseveran el carácter utilitario de la literatura:

Se trata de un uso práctico de la literatura, una lectura técnica que tiende a desarmar los libros, a ver los detalles, los rastros de su hechura. Y que se interroga además sobre las utilidades y el valor de los textos. “Cómo está hecho un libro” y “cuánto cuesta” son las preguntas fundamentales. “¿Cuánto vale un libro?” es el correlato de la pregunta sobre su uso. La tensión entre el uso y el valor está siempre presente (p. 167).

Dije que la pérdida acompaña a la restauración. ¿Cuál es la posición del sujeto restaurador? ¿Quiénes son capaces de leer o escribir lo que se ha extraviado? Los que están aislados, los marginales o los que quedan fuera de las normas de sociabilidad. Los últimos lectores adoptan el perfil del perdedor, del *loser*. Hay una galería de ellos en el texto,

o mejor, el último lector es un sujeto excéntrico, que el mercado ignora; inútil para el sistema capitalista porque su producción no genera plusvalía. Russell, una especie de científico loco que pasa meses encerrado en su casa reconstruyendo la réplica de la ciudad, el coronel Baigorria, que vive entre los ranqueles, las lectoras “Bartleby”, Dupin excluido del circuito económico, Marlowe, un detective en decadencia, Guevara, el guerrillero que se aparta de la sociedad y menosprecia el dinero.¹⁶ Quizás la figura más emblemática corresponda a Robinson, “el héroe del ascetismo protestante, que reproduce la economía capitalista en un aislamiento perfecto, es antes que nada un lector solitario” (p. 155). Los recorridos que emprenden estos lectores por los textos ajenos dejan huellas que podrían dar nacimiento a una historia literaria alternativa. El gesto optimista apuesta a un puñado de figuras que, por esa condición de perdedores, consiguen salvar el archivo. Hay en estos personajes una ética que cultivan a ultranza: no conceden, no negocian. Una definición de heroísmo.

La memoria preserva la realidad, sostiene Borges en *Tlön*: “Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro”.¹⁷ Si el olvido decreta la extinción del mundo, el ser más insignificante ampara la existencia. Piglia opina que esa función compete radicalmente a los lectores.

¹⁶ El ensayo coloca al personaje en el contexto primero, antes de que la figura del Che se convirtiera en espectáculo y su imagen y su palabra generaran un mercado inagotable. Si hay un personaje que ha producido plusvalía a nivel mundial, ése es Ernesto Guevara, devenido en mito.

¹⁷ *Obras completas*, p. 440.

OBRAS CITADAS

- BLOCH, Ernst y T.W. ADORNO, "Something's missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor Adorno on the Contradictions of Utopian Longing", en Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, pp. 1-17.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta, Madrid, 1997.
- y Elizabeth ROUDINESCO, *¿Y mañana qué...?*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.
- FARGE, Arlette, *La atracción del archivo*, trad. de Anna Montero Bosch, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis I Investigació, 1991.
- FREUD, Sigmund, "Duelo y melancolía", *Obras completas*, vol. I, Ediciones Nuevo Mundo, Buenos Aires, 1974, pp. 1075-1082.
- PIGLIA, Ricardo, *Nombre falso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975.
- , *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980.
- , *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral / Siglo Veinte, Buenos Aires, 1990.
- , *La ciudad ausente*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992.
- , *El último lector*, Anagrama, Buenos Aires, 2005.

EL ÚLTIMO LECTOR:
OTRO ESCENARIO PARA UNA TRADICIÓN

Jorge Fornet
Casa de las Américas

EPÍLOGOS

Quizá debamos empezar por el final, es decir, por el epílogo. Pero antes quiero recordar algo. En “Nuevas tesis sobre el cuento”, texto cuya “redacción preliminar” fue leída en El Colegio de México hace unos años y que fuera recogido finalmente en el volumen *Formas breves*, Ricardo Piglia se formulaba e intentaba responder preguntas como “¿Qué quiere decir terminar una obra? ¿De quién depende decidir que una historia está terminada?”¹ Aunque pensadas en relación con textos de ficción, y sobre todo con el género que anuncia el título de esas tesis, dichas interrogantes se abren en busca de sentidos más amplios. La preocupación de Piglia por el final del relato había aparecido ya en textos como “La biblioteca: una experiencia con el tiempo”, “El final de un crimen”, y en la novela *Plata quemada*, todos de 1997. Esta última —es de sobra conocido— concluye con un epílogo que nos desvía de nuestra lectura. Allí, lo ha señalado Julio Premat, el narrador se repliega como compilador y la novela pasa a ser leída como un testimonio.² De modo que, más que funcionar como un espacio conclusivo o de síntesis, el epílogo es el sitio en que los libros se reconstruyen, al punto de cambiar de género. Es el momento en que con más claridad aparece el otro; se nos hace visible el intermediario, el que cuenta. Y esa

¹ *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000.

² “Los espejos y la cúpula son abominables”, en Adriana Rodríguez Pésico y Jorge Fornet (comps.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, p. 126.

aparición de una voz que enuncia, genera una nueva lectura. Lo dicho es válido también en discursos más cercanos al ensayo y la crítica. Ya sabemos que durante décadas Piglia eludió reunir sus ensayos; jamás apareció, por ejemplo, su anunciado volumen *Entre Arlt y Borges, ensayos sobre literatura argentina*, y muchos de sus mejores textos sobre ambos, o Puig, o Sarmiento, permanecen dispersos en publicaciones periódicas. Sus libros de ensayo son, lo sabemos también, bastante atípicos. Pocas veces ha sido tan certera como en su obra la definición de “centauro de los géneros” que acuñara Alfonso Reyes. Una colección de entrevistas, o textos breves concebidos para acompañar historietas, u otros que escapan a la crítica tradicional, conforman sus títulos más cercanos al género: *Crítica y ficción*, *La Argentina en pedazos* y *Formas breves*. De manera que *El último lector*, volumen que se integra a la mejor tradición del ensayo, no deja de resultar sorprendente.

Antes de detenerme en él debo recordar que el epílogo (o algún sustituto), venía madurando, con semejante propósito al que he señalado, en algunos de los libros que ya mencioné. En la nota que cumple ese papel en *Crítica y ficción*, Piglia insiste en que, en un sentido, los diálogos que lo integran “son conversaciones ficticias”; y añade: “éste es un libro donde los interlocutores han inventado deliberadamente la escena de un diálogo para poder decir algo sobre la literatura”.³ En *Formas breves*, por su parte, asegura que los textos “pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura”. A la vez, retoma allí tanto su idea de que la crítica es la forma moderna de la autobiografía, como la frase de Faulkner varias veces citada: “Escribí este libro y aprendí a leer”.⁴ No es raro, por consiguiente, que el epílogo de *El último lector* vuelva sobre estos temas, aunque llevándolos tan lejos como le es posible. De ahí que se presente como “un recorrido arbitrario por algunos modos de leer que están en mi recuerdo. Mi

³ *Crítica y ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, p. 245.

⁴ *Formas breves*, p. 141.

propia vida de lector está presente y por eso este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito”.⁵ Por si fuera poco, en una entrevista Piglia arriesgaba que el libro era un desprendimiento de la aún inexistente —pero ya célebre— novela *Blanco nocturno*, y que parecía narrado por esa suerte de alter ego y talismán que es Emilio Renzi. Desde esa perspectiva, el libro estimularía otra lectura que prefiero eludir, al menos por el momento. Algo, sin embargo, parece claro. Y es que en el libro se cruzan varios universos paralelos: su itinerario por ciertas lecturas del autor que se unifican, precisamente, bajo el tema de la lectura, revelaría un camino posible; pero ese itinerario nos invita también a fijarnos, aun cuando no los mencione nunca, en los tantos lectores que pueblan la narrativa de Piglia. De hecho, la mayor parte de sus textos, al menos entre los más sobresalientes, hallan su sentido a través de tantísimos lectores y escenas de lectura. Sin unos y otras son incomprensibles, pongamos por caso, el “Homenaje a Roberto Arlt” y *Respiración artificial*, “Encuentro en Saint Nazaire” y *La ciudad ausente*, y hasta esa novela de lectores peculiares que es *Plata quemada*. De manera que *El último lector* ilumina, con otros ejemplos y escenas lejanas, la propia obra de Piglia. Y al mismo tiempo ayuda a construir al lector que esa obra requiere.

VIAJES

Una de las escenas contadas, como al paso, en *El último lector* es aquella a la que se refería W. H. Hudson a propósito de su juventud en el campo argentino: “No teníamos novelas. Cuando llegaba una a la casa era leída y prestada a nuestro más próximo vecino, a unas dos leguas de casa, y él, a su turno, se la prestaba a otro, siete leguas más lejos, y así sucesivamente hasta que desaparecía en el espacio” (p. 34). Me parece

⁵ *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 190. A partir de ahora las páginas de las citas de este texto se consignarán entre paréntesis.

una imagen magnífica del recorrido libresco y su relación con un espacio particular. Allí donde Drieu la Rochelle —al asomarse a la llanura en que se adivinaba la pampa— hablaría del vértigo horizontal que tal visión le producía, Hudson ve, en cambio, un tejido cuyos hilos están formados por la trayectoria seguida por los libros. El objeto de la civilización (y civilizador por excelencia) penetrando el ámbito de la barbarie y perdiéndose en él.

El libro mismo, en tal caso, ocupa el lugar que corresponde, en otros ejemplos del volumen de Piglia, al tren (“un lugar mítico: es el progreso, la industria, la máquina; abre paso a la velocidad, a las distancias y a la geografía”, p. 140). Dahlman quien, en “El Sur”, lee un ejemplar de *Las mil y una noches* durante un viaje en tren por la llanura; el personaje innominado de “Continuidad de los parques”, que lee en un tren mientras regresa a casa, y, sobre todo, la protagonista de *Anna Karenina*, leyendo durante un viaje en tren una novelita inglesa, son algunos de los ejemplos en que Piglia se detiene. Hasta aquí el tren se limitaría a cumplir un papel (una fascinación) semejante al del automóvil sobre los vanguardistas. Pero hay una corriente oculta, no mencionada en *El último lector* aunque sí en otros textos de Piglia, que otorga al tren una función distinta. En “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, se ve claro lo que quiero decir. Allí Piglia retoma una historia que ha contado más de una vez y que ejemplificaría el modo en que los relatos populares y anónimos enfrentan de manera sinuosa y elíptica las narraciones del Estado. Es el relato, surgido durante la dictadura, de alguien a quien le habían contado de un tercero que había visto pasar hacia el sur, por una oscura estación de provincias, un tren cargado de féretros vacíos. Ese tren, para Piglia, anticipaba la guerra de las Malvinas. Una segunda referencia está asociada con un momento tremendo de la prosa de Rodolfo Walsh, ese punto fuertemente emotivo y político conocido como “Carta a Vicky”, es decir, a su hija recién asesinada por la dictadura militar. En ella Walsh cuenta (y Piglia lo reproduce): “Hoy en el tren un hombre decía *Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año*. Hablaba por él pero

también por mí”. Es ahí, en ese otro tren, donde se produce la anagnórisis, donde Walsh se reconoce en las palabras del otro.⁶

Lo que me interesa ahora es que —a diferencia de los trenes que recorren *El último lector*— éstos poseen una densidad política enorme. Sin embargo, en todos los casos, el tren y el viaje funcionan como espacio de suplantación o incorporación de la vida de los otros (ya sean los personajes de los libros leídos, las vidas por cobrar en una guerra o las reflexiones de un vecino de asiento). En cierto sentido, muy en el fondo, la novelita inglesa que lee Anna Karenina y la “Carta a Vicky” se emparentan; ambas exigen un lector que se reconozca en el drama y desde allí cuestione la realidad que le ha correspondido. Tal vez ese sea el nudo político de la literatura.

FOTOS

Al final de *Conversación en Princeton*, y al reflexionar sobre la entrevista como género (“una situación estratégica, la ilusión de fijar un momento”), Piglia la compara con la fotografía: “Es como una fotografía”, dice, “y en una fotografía uno tiende siempre a componer una expresión”.⁷ Por tal motivo, en el texto introductorio (“Nota sobre fotos y fotógrafos y agradecimientos”), Arcadio Díaz Quiñones —a quien, por cierto, está dedicado *El último lector*— recurre, para explicar el proceso de la entrevista, a la metáfora fotográfica. Pero el uso de Piglia de la fotografía como metáfora de otros universos excede la relación con la entrevista. En “Un cadáver sobre la ciudad”, lo recordarán, Piglia intenta comprender el lugar de Arlt en la literatura argentina a partir de la foto de su féretro (otro féretro) suspendido en el aire, sobre la ciudad. En *El último lector*, el papel de la fotografía, desde el prólogo,

⁶ *Casa de las Américas*, núm. 222, 2001, p. 18.

⁷ Arcadio Díaz-Quñones, Paul Firbas, Noel Luna y José A. Rodríguez-Garrido (eds.), *Ricardo Piglia: conversación en Princeton*, PLAS/Universidad de Princeton, Princeton, 1998, p. 43.

es notable. Una versión de éste, como sabemos, había aparecido en otros sitios con el título de “Pequeño proyecto de una ciudad futura”, y con el más explícito de “El fotógrafo de Flores”. Entre esas versiones y la que finalmente se mantuvo en *El último lector* existen variantes, la más notoria de las cuales es la desaparición, en este último caso, de la posdata que explicaba ciertas circunstancias (no necesariamente reales) de la escritura. En consecuencia, al desaparecer esa explicación, el texto se actualiza; su sentido se desplaza en el paso de un entorno a otro (cosa habitual en muchos libros de Piglia; basta asomarse a los índices de éstos para percibirlo), adquiere diferentes lecturas y propicia otras. Sin embargo, lo esencial perdura: la historia de Russell, el oscuro fotógrafo que en un altílo ha construido una réplica de la ciudad, acaso más real y palpitante que la verdadera. Hasta allí llega ese narrador cercano a Piglia y que de algún modo cumple una función similar a la del narrador de “Hotel Almagro”, suerte de prólogo de *Formas breves*, en que inesperada y azarosamente ese mismo narrador logra conectar dos mundos lejanos y en apariencia ajenos entre sí. Lo interesante es que el prólogo de *El último lector*, extraño al resto del volumen, nos brinda algunas de las claves de su lectura. La réplica de Russell es a la ciudad lo que el prólogo al volumen todo. Y la fotografía es una vía de entrada. Antes de subir al altílo, el narrador le entrega a Russell una vieja moneda griega, un dracma, que éste le devolverá luego. El pago no es la moneda misma (puesto que vuelve a su dueño original) sino la oportunidad que se le presenta a Russell de fotografiarla, cambiando los lentes y el tiempo de exposición. Más que el dinero son esas fotos, pues, las que dan acceso a la ciudad, es decir, al libro.

Acto seguido, y una vez ofrecida esa clave, la parte central del libro, la propiamente ensayística, se inicia con una foto de Borges que Piglia había mencionado ya al comienzo de una de las entrevistas incluidas en la edición ¿definitiva? de *Crítica y ficción*: “Borges como crítico”. Me refiero a aquella en que el autor de *Ficciones* “intenta descifrar las letras de un libro que tiene pegado a la cara”, y que recuerda otra de Joyce cuya mención aparece casi de inmediato. Hay otros momentos asociados

con fotos que merecen atención. Algunos están relacionados con Kafka y el inicio de su relación con Felice Bauer, y a Piglia le interesan especialmente porque suponen la construcción de un lector particular que define buena parte de la correspondencia de Kafka e, incluso, de su obra narrativa. La noche en que ambos se conocieron estuvo cruzada por fotos; sentados en torno a una mesa, Kafka y Felice miraban las que él traía de la casa de Goethe. Por un lado, ese acercamiento a la figura de Goethe a través de las fotos de su casa, supone una mediación que remite, pero al mismo tiempo pasa por alto, su obra literaria. La fotografía, desde esa perspectiva, podría ser un sucedáneo de la letra. Por otro lado, esa velada marcó, para Piglia, un tipo de relación entre ellos, una continua referencia en sus cartas al pedido, envío o descripción de fotos.

Pero hay otros dos momentos, y otras dos fotografías, que me interesan de modo especial porque nos remiten a un escritor singular; de hecho, y aparte de Borges, el único argentino en que Piglia se detiene largamente y al cual dedica un capítulo entero (aunque hay, claro, decenas de referencias a otros). Me refiero al Che Guevara. Y no se trata, desde luego, de la célebre foto de Korda (“Guerrillero heroico”), una de las más famosas y reproducidas del siglo xx, ni de ninguna otra de las asociadas a la gesta y la épica de la revolución cubana. Piglia describe así ambas, que me permito citar en orden inverso a su aparición, siguiendo un orden cronológico:

Hay una foto inolvidable de Guevara joven, cuando era estudiante de medicina. Se ve un cadáver desnudo con el cuerpo abierto en la mesa de disección y un grupo de estudiantes, con delantal blanco, serios y un poco impresionados. Guevara es el único que se ríe, una sonrisa abierta, divertida. La relación distanciada con la muerte está ahí cristalizada, su ironía de siempre (p. 128).

Hay una foto extraordinaria en la que Guevara está en Bolivia, subido a un árbol, leyendo, en medio de la desolación y la experiencia terrible de la guerrilla perseguida. Se sube a un árbol para aislarse un poco y está ahí, leyendo (p. 106).

Se trata, sin duda, de dos fotos atípicas dentro de la abundante iconografía del Che; al menos de dos fotos que no han merecido muchos comentarios (y no me refiero sólo a las fotos del héroe que ya mencioné, sino también a las del hombre derrotado, a las del cadáver que ha sido comparado con el Cristo de Mantegna). Y, sin embargo, son éstas las que le interesan. Dos fotos que Piglia narrativiza. “Hay una foto...”, comienza diciendo en los dos casos, como quien diría “había una vez...”, y acto seguido las *cuenta*, como si se tratara de imágenes en movimiento, como quien describe el escudo de Aquiles. Lo interesante, en cualquier caso, es este acercamiento a la figura de un lector y escritor muy especial, que derivó hacia la política y terminó convertido en uno de los mitos revolucionarios del siglo xx. No hay nada nuevo en ubicar al Che Guevara en una tradición de gran peso en la literatura argentina (lo hizo, hace más de cuarenta años, María Rosa Oliver).⁸ Lo que Piglia destaca es el trayecto que comienza en una figura más o menos cristalizada (el joven cercano al modelo de la *beat generation*), y deriva hacia el político, el revolucionario que funda un mito con su vida, su escritura, y hasta con la fuerza de su seudónimo. El cadáver de Arlt flotando sobre la ciudad, Borges con un libro pegado a los ojos, la casa de Goethe, el Che Guevara leyendo sobre un árbol en la selva boliviana. Imágenes que traducen una manera de ver la literatura. Hay algo distorsionado o como fuera de foco en todas ellas. Es difícil precisarlo; de eso se trata.

UNA PALABRA

Hay en *El último lector* una palabra que se reitera y que define un estilo; un término que induce, a la vez, tanto a conclusiones definitivas como a incertidumbres. El término es, de alguna manera, el enlace de los diálogos que Piglia establece consigo mismo, su resumen. Al mismo tiempo se trata de una palabra que le permite rematar en el aforismo,

⁸ “La literatura como testimonio”, *Casa de las Américas*, núm. 27, 1964, pp. 3-II.

en la sentencia irrefutable. Su discurso, convincente y discutible, fascinante y provocador, que con frecuencia elude el matiz, encuentra en esa palabra —que había aparecido antes, pero que prolifera aquí— su forma básica.

Mejor: esa es la palabra. Podría citar con facilidad una veintena de ejemplos en que aparece, a veces formando parte de fórmulas como “mejor sería decir” o “digamos mejor”, y cuyo sentido es casi siempre el mismo. Leamos como la usa Piglia:

“La conjetura es posible, el sentido no se cierra; *mejor*, queda visiblemente abierto” (p. 46).

“Así concibe [Kafka] su relación con la escritura; *mejor*, así concibe la relación entre la escritura y la vida” (p. 49).

“En lugar de una interpretación, tenemos el relato de lo que está por venir; *mejor*, la interpretación se convierte en relato” (p. 53).

“Ahí es donde Bartleby es un precursor de Kafka, o *mejor*, un precursor de la figura imaginaria de Felice Bauer” (p. 75).

“Dupin, el sujeto único, el individuo excepcional, el que sabe ver (lo que nadie ve). O, *mejor*, el que sabe leer lo que es necesario interpretar, el gran lector que descifra lo que no se puede controlar” (p. 82).

“A partir de Hammett, el relato policial se estructura sobre el misterio de la riqueza; o *mejor*, de la corrupción, de la relación entre dinero y poder” (p. 96).

“La Biblia es leída como respuesta a una pregunta personal. *Mejor*, el libro responde a una pregunta personal” (p. 154).

“Como Guevara lee, también escribe. O, *mejor*, porque lee, escribe” (p. 111).

“Murió con dignidad, como el personaje del cuento de London. O, *mejor*, murió con dignidad, como un personaje de una novela de educación perdido en la historia” (p. 138).

Esa palabra reiterada condensa una fórmula y revela también un modo de leer. Piglia avanza, arriesga una idea, y en el trayecto recurre

a la palabra que le permite cerrar el hilo de pensamiento, encontrar el axioma justo. Pero no puede evitar provocarnos cierta incertidumbre, porque el término *mejor* pone en primer plano, precisamente, el hilo del razonamiento. Remite a una comparación que nos obliga a releer la cláusula precedente. En esa palabra, el estilo de Piglia encuentra (y nos contagia) su fuerza de convicción y el recurso de la duda.

FINAL

Quizá debamos acabar por el principio, es decir, por el epígrafe; más aún, por el título. Según el propio Piglia hace constar en el epílogo, el libro siempre estuvo ligado a *The Last Reader*, la canción de Charles Ivens basada en el poema de Oliver Wendell Holmes que le sirve de epígrafe. Incluso agrega allí que siempre pensó escribir una historia inspirada en ese tema. Valdría la pena hacer un recorrido por los epígrafes que Piglia ha utilizado, de *La invasión* a hoy, seguros de que serán más reveladores de lo que suponemos, pero nunca éste había llegado tan lejos como para justificar un libro en un epígrafe.

¿Quién es, a fin de cuentas, el último lector? ¿Quién es esa figura que parece insinuarse en páginas de Borges y de Kafka, del Che y de Joyce, en los detectives del policial y en *Anna Karenina*, en decenas y decenas de ejemplos que recorren el desierto, el gulag, o una isla perdida en el océano? Vistos desde la perspectiva que Piglia nos ofrece, esos últimos lectores son figuras de clausura y a la vez de apertura. Don Quijote es, en efecto, el último lector de un género, el lector extemporáneo, el que llega tarde, pero es al mismo tiempo (o sobre todo) el que inaugura un modo de leer, lo lleva al límite, aquél cuyo anacronismo inaugura un universo.

En más de una ocasión Piglia ha recordado las historias de Huntington (sic), quien después de meses de trabajo alcanzó a descifrar la escritura sumeria, y la de Champollion, que descubrió el significado de los jeroglíficos inscritos en la piedra Rosetta, cuando comprendió

que no debía buscar la regularidad de los signos, sino su diferencia. El primero murió muy joven, internado en una clínica psiquiátrica, donde de noche los enfermeros lo escuchaban reírse y hablar con alguien en una lengua exótica. El segundo enmudeció, y al recuperarse marchó a Nueva York, donde puso un negocio de muebles. Metáfora perversa de la lectura, cuando ambos agotan el sentido, pierden la razón, o al menos la razón de ser que los había sostenido. El final de aquél recuerda una escena de “Los crímenes de la calle Morgue” a la que Piglia alude en *El último lector*; esa en que los testigos declaran haber escuchado una voz *áspera* que un italiano, un inglés, un español, un holandés y un francés reconocieron como extranjera. La técnica usada por Champollion para descifrar su enigma, en cambio, fue la misma que usó Renzi en “La loca y el relato del crimen” para comprender el discurso de la demente. Aquéllos son también últimos lectores, quienes al cerrar un ciclo abren posibilidades infinitas. La tensión entre enigma e interpretación se resume ahí.

POSDATA

Si, como creo, también Piglia —según una cualidad que él atribuye a Borges— define una “lectura estratégica”, es decir, un “espacio de lectura para sus propios textos”; si de modo similar se puede hacer un recorrido por su obra y “ver cómo escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de los que va a escribir”,⁹ cabría especular sobre la trayectoria de su obra futura. ¿Qué ficciones por venir se adivinan en las páginas de *El último lector*? No menos productivo me parece el razonamiento inverso, porque de algún modo este hermoso libro nos invita a releer (a repensar) la obra conocida de Piglia: ¿Cómo acercarnos a ella a partir de ahora?, ¿qué claves nos ofrece *El último lector*?, ¿qué nuevo pasado nos anuncia?

⁹ *Crítica y ficción*, p. 159.

OBRAS CITADAS

- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio, Paul FIRBAS, Noel LUNA y José A. RODRÍGUEZ-GARRIDO (eds.), *Ricardo Piglia: conversación en Princeton*, PLAS/Cuadernos, Universidad de Princeton, Princeton, 1998.
- OLIVER, María Rosa, “La literatura como testimonio”, *Casa de las Américas*, núm. 27, 1964, pp. 3-II.
- PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- , *Crítica y ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000.
- , *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- PREMAT, Julio, “Los espejos y la cópula son abominables”, en Adriana Rodríguez Pésico y Jorge Fornet (comps.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, pp. 123-134.
- WALSH, Rodolfo, “Carta a Vicky”, *Casa de las Américas*, núm. 222, 2001, p. 18.

LA MÁQUINA DE ESCRIBIR

Liliana Weinberg

Universidad Nacional Autónoma de México

La imagen —bastante aparatosa por cierto— de una máquina de escribir, y particularmente de una indestructible Remington negra de hierro, me persigue desde que Rose Corral me invitó a participar en este encuentro y le propuse referirme a la obra de Ricardo Piglia en su relación con el formalismo, pero sobre todo en cuanto escritura de una lectura. Existe, claro está, la posibilidad de asociar la obra de Piglia con otras dos imágenes fuertes: la del diario y la del archivo, puesto que en todas ellas se dan distintas combinatorias entre lo individual secreto y lo social, entre la memoria y el olvido, distintas versiones del enigma. Pero de algún modo obstinado la máquina de escribir se me aparecía en este caso como necesaria, a la hora de evocar ese lado oscuro de la literatura que tiene que ver con el trabajo, la técnica, la producción, la materialidad.

Muy poco antes de que Rose me llamara por teléfono, yo acababa de leer, como un detective que descubre una pista nueva en el lugar menos pensado, que para Schlovski —el más provocativo de los formalistas, a la vez escritor y crítico él mismo— la tradición literaria no se transmite de padres a hijos sino de tíos a sobrinos, y me parecía haber dado así, por segunda vez, con una de las claves que me reconducía a la conversación entre Emilio Renzi y Tardewski.¹ Porque, como dice el propio Piglia en “Nombre falso”, “un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la

¹ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980.

superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma”.²

Pero vuelvo a la máquina de escribir. Las razones de esta obstinación son varias: conjeturo y enumero algunas de ellas. Tal vez el universo de las máquinas en general se anuncie en las propias evocaciones autobiográficas de Ricardo Piglia (“Me acuerdo que daba vuelta alrededor de los libros que me gustaban y lo que me intrigaba siempre era: ¿cómo funciona esto?, ¿cómo se puede fabricar algo parecido? Como si fuera un objeto mecánico, con tornillos y engranajes, que se pudiera desarmar”).³

Por otra parte, la máquina de escribir me parece ligada, al leer a Piglia, a ese lugar donde escribir se vuelve trabajar: “no son muy diferentes la vida y la literatura”; se trata de tener “un lugar tranquilo para escribir”, “aislamiento”, “disciplina”, “ritmo de trabajo” y “poner un poco de orden en nuestras pasiones...”.⁴ De este modo, y a pesar de su

² Ricardo Piglia, “Nombre falso”, en *Nombre falso*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994. En una primera edición, de 1975, este relato aparecía bajo el título “Homenaje a Roberto Arlt”.

³ Ricardo Piglia, “Novela y utopía”, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 19. Encontré también alguna que otra evocación notable. Tal, por ejemplo, aquella que nos remite a una reunión de escritores celebrada hacia 1987, reunidos para crear una serie policial que se llamaría “Disparos en la Biblioteca”. Al respecto recuerda José Pablo Feinmann que Osvaldo Soriano se muestra muy entusiasmado con su computadora y hace la correspondiente apología: “Y ahí estábamos: Sasturain, Martini, Piglia, yo y lo mirábamos muy atentamente mientras explicaba que la máquina de escribir había sido el invento más fugaz de la humanidad”. Y remata Feinmann: “La fugacidad (y no creo que el Gordo lo sospechara esa noche porque estábamos tomando buen vino, comiendo buen asado y luego, como siempre hacen los escritores, empezamos a hablar de mujeres y de libros y de cine, conjeturo que en ese orden) es una modalidad de la vida que nos cuesta aceptar. Uno vive como si fuera a ser eterno. O, al menos, a durar bastante. Pero no: somos como la máquina de escribir. Inventos fugaces”; véase José Pablo Feinmann, “Osvaldo fue un invento irremplazable”, publicado originalmente en el diario argentino *Página/12* (Buenos Aires), 30 de enero de 1997, reproducido en <http://www.literatura.org/Soriano/despedita/Feinmann.html>, consultado el 27 de octubre de 2005.

obsolescencia y de su progresivo desplazamiento por las computadoras, las viejas máquinas conservan ecos de la materialidad de la escritura, su vínculo con el trabajo y el esfuerzo físico.

Nuestra generación vivió atravesada todavía por el martilleo nervioso, insistente y tenaz de la máquina de escribir. Así, poco a poco, el mundo impersonal y monocorde de las máquinas se fue filtrando en nuestro cotidiano, protagonizando en su pequeño formato gris, inexpugnable e inexpresivo, la irrupción de lo público en lo privado y dotándolo de un cierto aire de conspiración mecánica respecto de los otros rasgos edulcorados de la vida doméstica: la vida cotidiana se vio invadida por máquinas que exhibían sin pudor su desnudez fría y su ritmo implacable como la historia de una conspiración secreta que va invadiendo nuestras buenas costumbres.

O tal vez la máquina de escribir evoque para mí cada uno de los nudos de la red secreta que enlaza a escritores distantes, desde Arlt hasta Martínez Estrada, en una extraña forma de vínculo: la máquina de escribir actúa de este modo como transmisora de una misma práctica de la escritura, siempre nerviosamente ligada al presente, a la situación y a la materialidad misma del acto de escribir, a la técnica, al trabajo y al esfuerzo del escritor, marcado por el sabor entre ácido y dulce del encierro creativo, mal iluminado por una lámpara de escritorio, en una tarea que se parece mucho más al trabajo del oficinista o del periodista que a la inspiración del artista. O tal vez sea concretamente la evocación de Hemingway, quien en cierta ocasión, al preguntársele para quién escribía, declaró que lo hacía para su máquina de escribir.

La máquina —instrumento que abunda en lugares tan distantes y contrastantes como las viejas editoriales y las comisarías— representa esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la vida, donde el recurso al registro automático de los hechos se cruza con la posibilidad de dar un salto a la dimensión del relato, aunque un salto que permanecerá siempre ligado a la materialidad del trabajo de quien transcribe, consigna, combina, edita.

O tal vez se trate de la imagen misma de la técnica del escritor, del procedimiento, del modo de producción de la obra, que es, como dice Benjamin, su más auténtica y descarnada forma de relación con las condiciones de producción de una época y con los contextos sociales vivos: la técnica es “ese concepto que hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato, por tanto materialista”,⁵ dice Benjamin, y añade más adelante: “Resulta pues decisivo el carácter modelo de la producción, que, en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado”.⁶ Benjamin está pensando evidentemente en un modelo que es también el de Piglia: Bertolt Brecht. La máquina representa entonces el lado de la técnica, el lado de la producción, un modo de pensar la creación como parte de un aparato de producción. La máquina es por lo tanto una forma de llamar a la descarnada relación de la escritura con el trabajo, sin por eso olvidar su especificidad. En *Crítica y ficción* se pregunta Piglia explícitamente: “¿Cómo se imagina un escritor las condiciones de producción de su literatura? Ésa es una cuestión que siempre me ha interesado”.⁷

El propio Piglia, al hablar del modo en que escribe, se refiere a algo que tiene que ver antes con una técnica que con una temática. Tal vez se trate entonces de la máquina que neutraliza y vuelve precederos ciertos rasgos de estilo y actúa como primer filtro impersonalizador que depura la anécdota, los golpes bajos de la emoción, en beneficio de la forma impecable e implacable, y la enlaza con esa máquina mayor que es la tradición literaria. Porque como lo dice Renzi, el escritor busca un tono, un registro, un ritmo, una respiración, un modo de hablar que, antes que conducir a aquello que llamamos un “estilo”, remiten a algo que pasa *entre* las palabras. La máquina es entonces el artefacto que se vincula a la claridad, la concisión y la inteligibilidad en el decir.

⁵ Walter Benjamin, “El autor como productor” [1934], en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1975, p. 119.

⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁷ Ricardo Piglia, “Borges como crítico”, *Crítica y ficción*, p. 150.

Tal vez se trate entonces de la máquina con la que Emilio Renzi, periodista maltratado por el director del diario, se dispone a redactar su renuncia y escribir una carta al juez para finalmente “largarse a escribir”: “casi sin pensar, como si alguien le dictara, el final de su historia” que es a la vez el principio de un relato de ficción que es a la vez el principio de su propia escritura que es a la vez el final y el principio de “La loca y el relato del crimen”.

O tal vez se trate de una pequeña Lettera 22 como aquélla con la que Emilio Renzi hace por primera vez su aparición en “Tierna es la noche” y se pregunta cómo hacer para narrar, cómo hacer para restaurar la experiencia. O tal vez se trate del eco de la máquina de contar, la máquina de ficción que habita *La ciudad ausente*.⁸

No puedo tampoco dejar de pensar en el transcriptor y anotador del manuscrito de Roberto Arlt que él mismo pergeña a partir de un cuento de Andreiev en “Nombre falso”, sino como en un joven y nervioso transcriptor que esconde su verdadero rostro detrás de una máquina de escribir que teclea nerviosamente un cuento escrito por él pero que habrá de atribuir a otro.

Tampoco puedo imaginar como lectora que “Las actas del juicio” puedan escribirse sin la consiguiente máquina sobre un escritorio gris, ni que el personaje que trabajaba en la Oficina de Informaciones de la Inmobiliaria del Sur S.A. hablara a un testigo sin que éste resultara ser a la vez el maquinal receptor y transcriptor de sus desgracias.

Alguien le cuenta algo a alguien que está siempre en actitud de transcribirlo por medio de una máquina de escribir. Abundan también en las obras de Piglia teléfonos, grabadoras, máquinas de fotos, televisores, ordenadores, y sobre todo cuadernos a medio leer o en pleno proceso de escritura, diarios abiertos en una página al azar sobre mesas frías de pensiones baratas o piezas de hotel vacías, testigos implacables que aprisionan historias a medio descifrar.

⁸ María Antonieta Pereira, “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”, *Estudios Filológicos*, 34 (1999), pp. 27-34.

Esos objetos, testigos fríos, implacables y silenciosos, dan a las escuetas descripciones de ambientes que aparecen en la obra de Piglia un sabor singular. Las máquinas guardan una verdad que se nos revela tal en el momento exacto en que se extingue y la traga para siempre: “Me acerqué a la máquina y busqué el cable en el piso y desenchufé. Las letras vibraron un momento en el vacío antes de desaparecer. Un punto de luz se mantuvo interminablemente en el centro de la pantalla, como un faro minúsculo alumbrando la oscuridad del mar. Después, no quedó nada”, escribe en “Encuentro en Saint-Nazaire”.⁹

Tal vez la máquina evoque a la lectora-copista, la mujer-lectora-ayudante que pasa en limpio los manuscritos del escritor: “la mujer-máquina-de-copiar”, que representa un vínculo de seducción a la vez que de socialización (la Felice de Kafka), en *El último lector*.¹⁰

O tal vez, por último, la máquina de escribir haga juego con los ambientes fríos, vacíos, desamparados, de muchas de las obras de Piglia, que él mismo califica a veces como “tristes”: hay fábricas abandonadas; hay interiores inhóspitos; hay canteros de flores vacíos; hay oficinas sólo habitadas por el humo del cigarrillo; hay sonidos mal sintonizados que hacen juego con el ruido; hay andenes con personas grises y tristes; hay ventanas sucias de trenes que dejan ver, del otro lado, la lluvia; hay cafeterías fantasmagóricas donde suenan sinfonías destartadas; hay piezas de hotel sucias y monótonas, cuyas ventanas dan a patios interiores no menos tristes; hay rincones de casas, siempre despojados de objetos, siempre inexpresivos; hay sótanos y lugares secretos donde se tejen complots.

Lo cierto es que para mí, en este momento, la noción de máquina de escribir conduce al modo en que Piglia relee el formalismo y, al hacerlo, lo repiensa y nos devuelve su propia versión, tan rica y eloquente como puede serlo la que surge de una reflexión siempre brillan-

⁹ En Ricardo Piglia, *Cuentos morales. Antología (1961-1990)*, introducción de Adriana Rodríguez Pérsico, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1995, p. 101.

¹⁰ Ricardo Piglia, “Un relato sobre Kafka”, en *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, pp. 39-75.

te y provocativa como la suya. Recordemos que en el año 65 Piglia era director de la revista *Literatura y sociedad*, de la cual sólo se publicó un primer número, y en ella se preocupaba por “intervenir en el debate de la izquierda, enfrentar la tradición de Lukács y el realismo, empezar a hacer entrar los problemas que planteaban Brecht, Benjamin, la tradición de la vanguardia rusa de los años 10, Tretiakov, Tinianov, Lissitzky”.¹¹

Si revisamos brevemente algunas nociones del formalismo —y particularmente del segundo formalismo, que presenta un particular interés por el vínculo de la serie literaria con otras series del acontecer social y por la relación entre historia y evolución literaria—, encontraremos muchos puntos de contacto con las propuestas de Piglia: se trata de emancipar las palabras, los objetos, los géneros, de su significado tradicional para restaurar su perceptibilidad, llamando la atención sobre la materialidad de los sonidos, sobre la opacidad de la forma, sobre la técnica. Recordemos las palabras de Piglia cuando se refiere a la relación entre cine y ficción: “el cine es narración [...], esa máquina de ficción que es el cine, depende del relato tradicional”, y pocas líneas más adelante: “En el cine hay que desconfiar de las palabras, en la literatura también, pero en otro sentido”.¹²

Se trata también de superar la dicotomía forma-contenido y enfatizar la relación forma-material: “La obra literaria no excede la suma de sus recursos compositivos”, la obra es, para decirlo con Tinianov, construcción.

El formalismo introduce nociones de capital importancia como las de extrañamiento (*ostranenie*) y forma obstructiva (*postroenie*), mediante las cuales designa los procesos y técnicas por las cuales el escritor desfamiliariza los materiales que serán sometidos a trabajo artístico, desmantela el orden previo en que estaban presentados y los organiza según nuevos patrones formales y conforme la propia lógica de los

¹¹ Ricardo Piglia, “Novela y utopía”, *Crítica y ficción*, p. 96.

¹² Ricardo Piglia, “Narrar en el cine”, *ibid.*, p. 30.

textos. Esta solución radical permitirá superar el viejo modelo contadista de análisis de las obras literarias.

Otras nociones, como la transformación de la familia genérica, que, según Tinianov, se produce cuando una forma dominante se vuelve acostumbrada, se automatiza, y las formas subordinadas pasan a ocupar un nuevo lugar en la jerarquía de los géneros: una obra no sólo surge de predecesores ilustres, sino de géneros menores (aquí la evocación de noticias policiales, folletines, aguafuertes, es necesaria).

Otro de los temas del formalismo que explícitamente interesan a Piglia es la propuesta de un nuevo modo de vinculación entre “formas y prácticas”: como explica el propio escritor, “pensar la literatura desde la forma, pero socializando ese debate”. Leamos sus palabras: “Yo digo siempre que el texto de Tinianov sobre la evolución literaria es el *Discurso del método* de la crítica literaria, en el sentido de que pone los problemas del debate sobre la historia de las formas y sobre la tradición y sobre qué quiere decir la función social de la literatura y su función ‘específica’ y su función histórica”. Además de ello, otro tema presente en Tinianov que ha sido a su vez preocupación central de Piglia en su relectura de la literatura argentina es el modo en que deben repensarse tradición y sistema.¹³

La máquina de escribir es en suma una imagen posible y casi necesaria de la herencia formalista que Piglia hizo fructificar. Un mecanismo implacable que produce significados con independencia de todos nosotros (“la verdad es un relato que otro cuenta”). Un artefacto inexpressivo pero extremadamente eficiente, casi omnisciente, puesto entre los distintos actores de la experiencia literaria —autor, lector, editor, personajes, manuscritos. Un objeto impersonal que funciona solo y que transcribe el argumento, la estructura, a la vez que borra el estilo del escribir y lo convierte en estilo de dar el golpe, de contar. El forma-

¹³ Ricardo Piglia, “Conversación en Princeton”, entrevista realizada el 29 de abril de 1998 en Princeton University por Arcadio Díaz Quiñones, reproducida en *Crítica y ficción*, pp. 174-175.

lismo nos enseñó a no caer en la fácil tentación de la intencionalidad, a descreer de las concesiones simplificadoras al estilo, a extraer el jugo gris, complicado y perfecto de la trama, deslastrada de cualquier anécdota facilona y colorida. El formalismo nos hizo fijarnos en la técnica, en el laboratorio textual. El relato avanza implacable, en blanco y negro, como las líneas que va produciendo la máquina de escribir, y se coloca entre el autor y nosotros, como la mesa ante la que comparecen los personajes cuya narración transcribe un escribidor fiel que no delata nunca sus propios sentimientos.

Piglia no ha ocultado nunca su interés por el formalismo y se refiere a él en más de una ocasión, e incluso de manera recurrente en sus más recientes obras, donde retoma ciertos conceptos de esta escuela, empezando por la noción central de *ostranenie* o extrañamiento, pero lo combina —como lo dice de manera explícita en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*— con la noción no menos fundamental de distanciamiento de Brecht, que en rigor reconduce a su vez a otra noción de base formalista que el dramaturgo conoce a través de Tretiakov. En ambos casos, la literatura se concibe como opacidad, sí, pero como un opaco lúcido, inevitable, dificultoso, que exhibe a la vez que encierra un mecanismo casi imposible de desmontar en su totalidad sin que deje de funcionar para siempre, y que vuelvo a asociar con la máquina de escribir. Attendamos por un momento a esta noción que Brecht opone al tradicional principio de identificación: no se trata de inmunizar al espectador contra los sentimientos, sino sólo de evitar el trasplante directo de esos sentimientos, de arrancar violentamente al espectador o al lector de tendencia a la identificación, de poner distancia entre el espectador y el personaje representado, de mostrar un hecho como algo notable, como un fenómeno social no sobreentendido. Estas ideas sirven a la comprensión del quehacer de Piglia y explican no sólo la “condensación cifrada” de su trabajo creativo sino algunas claves de su obra crítica.

Pero es sobre todo la idea de la propia legalidad de la forma artística, la ley que ella misma instaura, su “mostrar” antes que su “decir”, lo

que parece interesar particularmente a Piglia, quien a su vez reinterpreta, subvierte esa ley, y la convierte en contrato secreto, en complot. La noción de complot y de misterio que aparece ya en “Nombre falso” como homenaje a Arlt vincula la idea de extrañamiento formalista y la visión de un mundo que se mueve entre la clandestinidad y el dinero propia de Arlt. Piglia crea también sus antecesores y recrea una nueva forma de ver el formalismo, a través de la exploración de nuevas manifestaciones del vínculo entre forma artística y política.

Porque la obra de Piglia nos lleva a confirmar no sólo que es atendible la especificidad en el comportamiento de la serie literaria sino que, llevadas estas premisas a su exacerbación, las otras series del acontecer social, desde el funcionamiento de la política, el terror, el crimen, el mercado, adoptan mecanismos propios de la ficción, y con ello se cierra el círculo de una manera apenas presentida por los formalistas. Al mismo tiempo, en un cruce sorprendente y en una nueva exacerbación del formalismo por parte de otros personajes inspirados en sus contemporáneos anarquistas y socialistas, la creación y la crítica literaria se alimentan de nuevas fuentes y se convierten en labor de complotados y detectives: Andreiev *versus* Tomachevski. Opacidad, dificultad, distancia, son el pan nuestro de cada día para un creador y crítico como Ricardo Piglia, siempre oculto detrás de una máquina de escribir, siempre componiendo y mecanografiando cuidadosamente nuevos contratos de intelección que el lector asombrado deberá firmar si lo quiere leer.

Sabemos bien que el mundo de las máquinas fascinó al primer formalismo, como fascinó a las vanguardias y se convirtió en centro del interés futurista: una vez encendida, una vez detonado su poder, la máquina cobra vida y produce su propio sentido, cosa que no es ni más ni menos que la reproducción de su propia programación previa. La máquina dice así, de manera implacable, mecánica e imparable, las cosas que tenía que decir, tan lúcida, tan ingenuamente perversa y tan precisa al mismo tiempo como una máquina de contar; tan fríamente apasionada como el mecanismo perfecto que alimenta el complot. Los

interiores inclementes de los relatos de Piglia (pienso en el taller de Luba, con cuadernos descosidos y una máquina para probar medias engomadas: una especie de terrible mesa de disección surrealista poblada de cadáveres de cosas que se parecen a cadáveres humanos y ante la que nos sentimos mirones incómodos llevados a la fuerza hasta allí para quedar luego a la intemperie de cualquier sentimiento) reproducen también un espacio descarnado y vacío, donde sólo están las cosas que hacen a la eficiencia de la historia relatada, que es la eficiencia de la historia a relatar.

Como todo alumno genial, como todo lector genial, Piglia aprende las lecciones del formalismo pero les da un nuevo giro, las lleva a sus últimas consecuencias a la vez que las transgrede y recombina con otras enseñanzas, con otras líneas, con otras miradas. En el laboratorio de su complot literario, Piglia combina los ingredientes de la fórmula soviética con nuevos componentes propios de su tradición. En primerísimo lugar, los que provienen de la mano de Borges: al introducir *ficción* y *lectura* de manera radical e incontestable al ámbito de la creación literaria, Borges logró reconfigurar el sistema todo como no se lo había hecho desde que un siglo atrás el ingreso de la “poesía pura” al ámbito de las letras hubiera provocado un sacudón y una reestructuración de enormes alcances.

En primer lugar, el ingreso de la lógica implacable de la ficción, de la máquina implacable de la ficción, alimentada con el ajedrez perfecto de los relatos de criminales y detectives, permitió alcanzar un nuevo punto de depuración narrativa, deslastrada ahora de todo contenido externo a ese mecanismo autosubsistente que se cuenta a sí mismo. Con ello la ficción instaura su propia legalidad, atraviesa el sistema de los géneros, altera el orden y las jerarquías apoyadas en el mito de autor. Y por si todo fuera poco, de este modo ahora es la literatura la que brinda un modelo de análisis a la lingüística, al comprobar, desde el mirador de la ficción, que también la lengua es una máquina productora de sentidos que se dice y se escribe a través de nosotros, porque lo bueno, como dice Borges, no es de nadie.

En segundo lugar, y en una nueva vuelta de tuerca, la exacerbación del papel del lector convierte a toda obra en la escritura de una lectura —“el lector como escritor”, ha dicho Piglia— y con ello la literatura se muerde la cola, se cierra sobre sí misma, al punto en que el escritor se nos muestra como el mejor lector, se constituye como el primer y el último lector, convertido ahora en observador-testigo, consignador, transcriptor, traductor, editor, glosador, anotador, copista, amanuense de cualquier tipo de sucesos, desastres o milagros, a través de su máquina, que es la máquina de la literatura. Al incluir traducción, edición, comentario, anotación, informe, como un recurso para contar una historia como si se estuviera contando otra, escuchado por una máquina de escribir, Piglia lleva a su vez a las últimas consecuencias el movimiento detonado por Borges.

Si esto es así, entonces, en una tercera vuelta de tuerca, la máquina productora de sentidos de la literatura se cierra sobre sí misma y se traga incluso a sus actores en un complot secreto al que sólo se tiene acceso a través de la clave de una lectura inteligente, que es una lectura cómplice en la literatura, que es la lectura correcta de un secreto, ya que sólo la buena lectura, esto es, insisto, la lectura de un secreto, nos brinda a través de ella misma las claves de ingreso al lugar sin lugar del complot. Una vez metidos allí, en esa sociedad secreta sin Estado, con “una economía donde cada uno fabrica su propia plata”, podremos enfrentarnos a otra máquina productora de significados, en este caso, omnipresente, impersonal, plana y perversa a la vez, que es la máquina del poder: una máquina que produce su propia historia y a la que la máquina de contar puede, de todos modos, espiar, desarticular, parodiar, burlar.

De este modo, en un cuarto y anteúltimo giro de nuestra espiral, el proyecto formalista es llevado hasta sus últimas consecuencias por Piglia: la serie literaria —cuya especificidad tan cuidadosa y costosamente defendieron los críticos rusos—, convertida en máquina de escribir, se muestra a la vez como una productora de sentidos que ya no se puede controlar, que amenaza con tragar desde su lógica todas las demás

series, a la vez que ilustrar desde sus propias leyes de funcionamiento el modo en que operan otras esferas de la realidad social, y muy particularmente la del poder.

En sus *Tres propuestas* se refiere Piglia a la relación entre la verdad y el relato social:

Esta verdad social es algo que se tematiza y se busca, que se ha perdido, por lo cual se lucha, que 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.¹⁴

Habla también del rumor improbable, aunque a la vez incontrolable, que toda sociedad genera, particularmente en época de terror, en aquello que él considera “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”. Piensa en la existencia de “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 de la cual está el desierto infinito y el silencio”. Y formula esta pregunta abismal: “¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él?”¹⁵

La pregunta originaria y omnipresente de Piglia, la pregunta por el *cómo narrar*, se traslada ahora a zonas altamente sociales, tan sociales

¹⁴ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

como lo es el lenguaje mismo, y que resultan altamente productivas y liberadoras cuando derivan en las historias que todos contamos, pero altamente peligrosas y reprimidas cuando son tomadas por el poder, cuando son violadas por el terror y el mercado. Pero la pregunta es formulada desde la especificidad de lo literario, desde esa lógica del narrar, irreductible a cualquier otra cosa, que no sólo contiene su propia ley sino que también hace de la verdad un relato, un relato que otro cuenta, un relato que no es directo sino que debemos también descifrar en una doble lectura que haga de ella una historia en clave (todo relato, nos dice Piglia, contiene a su vez un relato evidente y un relato secreto), de modo tal que la verdad social, ese relato que otro cuenta, sólo se puede descubrir si la emancipamos de la narrativa del poder que la oculta y que la apresa.

La máquina de la literatura, la máquina de escribir, muestra así su alta peligrosidad: es imposible ya desactivarla porque está funcionando a la vez en una y en todas partes: habita en el rumor, en la verdad social, en la humana capacidad de narrar que atraviesa incluso la era del libro, en los relatos que contamos cuando no podemos contar otros relatos, y dado su alto potencial para detonar la verdad es necesario alojarla, como lo hizo Borges, en un improbable rincón de un barrio cualquiera de la ciudad de Buenos Aires, o como lo hizo Arlt, en un oscuro laboratorio donde personajes marginales e imposibles pergeñarán siempre un nuevo o el mismo complot o, como lo hizo Piglia, en un altillo de Flores, donde un oscuro fotógrafo acaba por inventar un mundo. La literatura es la única maquinación posible, el único complot posible, y es, también, nuestra única posibilidad de entrar en el complot.

OBRAS CITADAS

- BENJAMIN, Walter, “El autor como productor” [1934], en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1975.
- FEINMANN, Juan Pablo, “Osvaldo fue un invento irremplazable”, *Página/12* (Buenos Aires), 30 de enero de 1997.
- PEREIRA, María Antonieta, “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”, *Estudios Filológicos* 34 (1999), pp. 27-34.
- PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980.
- , *Nombre falso*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994.
- , *Cuentos morales. Antología (1961-1990)*, introducción de Adriana Rodríguez Pérsico, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1995.
- , *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- , *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- , *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.

ENTRE POLÍTICA Y TRADICIÓN: RICARDO PIGLIA, LA FILOLOGÍA Y EL LENGUAJE

Laurette Godinas
El Colegio de México

La literatura trabaja con los límites del lenguaje,
es un arte de lo implícito.

RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción* (p. 54).

Aunque por elección propia rechazó emprender estudios formales de Filología —confiesa en una entrevista que decidió “estudiar Historia en La Plata porque quería convertirme en escritor y pensaba (con razón) que si estudiaba Letras me iba a costar seguir interesado en literatura”¹—, desechando como formación universitaria esa disciplina que, *stricto sensu*, parece limitarse a los textos antiguos pero que se puede entender como la “ciencia que estudia una cultura tal como se manifiesta en su lengua y en su literatura, principalmente a través de los textos escritos”,² para Piglia el problema del lenguaje es, desde los inicios de su formación literaria, tan importante como el de la relación entre verdad y ficción.

Esto, claro está, permite explicar que, como lo indica el propio autor, la constante en su obra, más que temática, es de índole técnica, es

¹ “El laboratorio de la escritura”, en *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 52; en adelante citaré como *Crítica y ficción* seguido del número de página. En “Novela y utopía” añade: “La carrera de Letras tiende a centrar demasiado, diría yo, provoca la ilusión de que la literatura está clasificada y ordenada. Cuando uno empieza a escribir lee de una manera cada vez más arbitraria. Habría que preservar esta arbitrariedad, que es la marca misma de la pasión por la literatura”, en *Crítica y ficción*, p. 87.

² *Diccionario de la lengua española*, 22a. ed., Real Academia Española, Madrid, 2001, s. v. filología.

decir, relacionada con estrategias de configuración discursiva recurrentes. Piglia, al hablar de la tarea del escritor de recoger las historias que circulan para preservarlas en sus narraciones, afirma que “los novelistas estamos muy conectados con ese mundo de narraciones, pero el interés se sustenta fundamentalmente en la forma”; si “a la gente le interesa sobre todo el tema; a nosotros, la manera *como se hace*”.³ Por ello no es de extrañar que defina del modo siguiente su posición como novelista:

he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma), sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito. Ésta es una poética aprendida, en Stendhal, en Hemingway, para ellos la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla.⁴

Del mismo modo, en una obra de mayor alcance como *Respiración artificial*, podemos leer el silencio de Renzi como una forma de “establecer un diálogo con el lector al hacerlo partícipe de la resolución del enigma, al convertirlo él también en un detective que, como el narrador mismo, va buscando el significado último”;⁵ actitud que el autor adopta al hacer suya la teoría de Macedonio Fernández sobre el lenguaje: poner lo imposible en el lenguaje, la no realidad como palabra plena.

Por más paradójico que pueda parecer, esta búsqueda de lo no dicho lo lleva a una permanente obsesión por el lenguaje, no sólo como estrategia narrativa, sino como elemento estructurador de relatos que llevan, a su vez, una carga ideológica más o menos importante.

³ Marco Antonio Campos, “Entrevista con Ricardo Piglia”, en Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, UNAM, México, 1999, p. 167; en adelante citaré como *Cuentos con dos rostros* seguido del número de página.

⁴ *Crítica y ficción*, pp. 54-55.

⁵ Laura Demaría, *Argentina-s: Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*, Corregidor, Buenos Aires, 1999, p. 126.

LA CONFIGURACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN

Cuando se le preguntó a Ricardo Piglia en una entrevista cuál era su relación con Renzi, éste no dudó en contestar que éste, “antes que nada, por supuesto, es un efecto de estilo, un tono, digamos un modo de narrar”.⁶ Y un poco después afirmó:

El problema para mí no es armar la trama, sino encontrar el tono de un relato. Narrar es narrar en un ritmo, en una respiración del lenguaje: cuando uno tiene esa música la anécdota funciona sola, se transforma, se ramifica. Por lo demás, una novela, al menos para mí, tiene varios tonos y varios registros y por lo tanto el asunto se complica. En general trabajo primero tomando notas, a partir de una anécdota inicial que en general queda afuera del relato o se pierde. El avance de la historia depende siempre de ese tono, de ese ritmo que no creo se pueda asimilar de un modo directo al estilo: se trata más bien de un movimiento, algo que pasa entre las palabras y no con ellas.⁷

Este interés por encontrar y, sobre todo, comunicar al lector este tono del relato pauta como *leitmotiv* el discurso pigliano desde los primeros relatos, como cuando por ejemplo Rinaldi en sus parlamentos marcados topográficamente por el uso de cursivas describe el tono de su “doble” en “La caja de vidrio” como un “tono distante”; este calificativo, seguido por la presentación del “gentil” como “ladino”,⁸ se repite tal cual un poco más adelante.⁹ Del mismo modo, la forma de hablar de los personajes es una preocupación que va más allá de un simple afán de verosimilitud. El personaje de Rinaldi en “La caja de vidrio” se describe como: “camisa rayada, tiradores de seda y un brillo

⁶ *Crítica y ficción*, p. 93.

⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁸ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 68.

⁹ “*En la plaza Genz, el gentil, distendido sobre el banco de madera adopta un tono distante*” (en cursivas en el original), *ibid.*, p. 75.

blando en sus ojitos de gato. Habla con un jadeo asmático. ‘No gusta (jadeo) tomar (jadeo) una cerveza (jadeo)?’”¹⁰

Y el narrador, en cambio, confiesa al lector que “él también ha escrito sobre mi modo de hablar”, destacando su timidez enfermiza que lo hace “hablar tan bajo que nadie sabe lo que está diciendo”.¹¹ Esta descripción no puede sino recordarnos al Rinaldi de “Homenaje a Roberto Arlt”:

Gordo, jadeante, con un traje de filafil verde nilo manchado con café, ceniza y rouge. [...] De cerca parece un sapo, ojos metálicos:

—¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?— dice, y se larga a reír. (Es verdad, así como habla: Qué es —jadeo— robar —jadeo— un banco —jadeo— comparado —jadeo— con —jadeo— fundarlo).¹²

Como lo subraya María Antonieta Pereira, se podría pensar que ambas descripciones recuerdan al Buck Mulligan del *Ulysses* de Joyce, otro “soberbio, robusto”, vestido de forma descuidada con una “robe amarilla desatada”,¹³ y, en el ámbito de la narrativa pigliana, al gordo Almada de “La loca y el relato del crimen”;¹⁴ sin embargo, el elemento en común entre los primeros dos es, sin duda, la presencia de un fuerte jadeo, elemento determinante del discurso que pone de manifiesto, además, la existencia de obstáculos —en este caso, permanentes interrupciones— en la comunicación.

Como reflejo de su voluntad de “trabajar” —como el mismo Piglia lo expresa— “esa zona indeterminada donde se cruzan la fic-

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² *Ibid.*, p. 106.

¹³ María Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Corregidor, Buenos Aires, 2001, p. 207.

¹⁴ “Gordo, difuso, melancólico el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo”, “La loca y el relato del crimen”, en *Cuentos con dos rostros*, p. 147.

ción y la verdad”, porque “la ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto”,¹⁵ observamos en la narrativa pigliana una intención explícita de ofrecer al lector una pretendida objetividad de la enunciación. Emplea para ello múltiples recursos, como la supuesta transcripción de grabaciones, el de testimonios y declaraciones ante la autoridad y el recurso a la verdad documental contenida en los archivos.

LA TRANSCRIPCIÓN DE GRABACIONES

Es revelador al respecto el uso de este recurso en “Mata Hari 55” —uno de sus primeros cuentos publicado por vez primera en *La invasión*— en el que se aúna a la mención expresa a la veracidad del relato, la yuxtaposición de los testimonios encontrados de los dos protagonistas de la historia. En efecto, el cuento empieza con el párrafo siguiente, puesto a modo de epígrafe:

La mayor incomodidad de esta historia es ser cierta. Se equivocan los que piensan que es más fácil contar hechos verídicos que inventar una anécdota, sus relaciones y sus leyes [...]. Frente a la imposibilidad de violentarla con la ficción he preferido transcribir casi sin cambios el material grabado por mí en sucesivas entrevistas. La lealtad del Grundig W2A portátil sirve como testigo de la verdad de este relato que me fue referido, por primera vez, entre el atardecer y la media noche de un día de verano, en el bar Ramos de Corrientes y Montevideo.¹⁶

¹⁵ *Crítica y ficción*, pp. 10-11.

¹⁶ Ricardo Piglia, *La invasión*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967, p. 57; en adelante citaré como *La invasión* seguido del número de página.

Y a eso añade la mención expresa al lugar en el que se encuentra la grabación, con número de cinta y de lado, fortaleciendo la impresión de precisión en la remisión a las fuentes.

Del mismo modo, una de las historias de la máquina, de hecho “el último relato conocido de la máquina. Un testimonio, la voz de un testigo que contaba lo que había visto” en *La ciudad ausente*, es escuchada por Junior, quien se deja llevar por “el tono del que había empezado a narrar”.¹⁷ Resulta significativo que, además del énfasis puesto por el narrador en el carácter verídico de la narración contenida en el casete, la historia intercalada tenga justamente como título “La grabación”.

TESTIMONIOS LEGALES

“Las actas del juicio”, otro de los cuentos que conforma el primer volumen de cuentos de Piglia titulado *La invasión*, contiene el testimonio de un personaje implicado en el asesinato del General Urquiza, un caudillo federal de finales del siglo XIX, testimonio provisto de todas las garantías de legitimidad que marca la ley mediante el uso de fórmulas legales:

En la ciudad del Uruguay [aunque no se dice cuál] a los diez y siete días del mes de agosto de mil ochocientos setenta y uno, el señor juez en primera instancia, doctor Sebastián J. Mendiburu, acompañado de mí el infrascripto secretario de Actas se constituyó en la Sala Central del Juzgado Municipal a tomarle declaración como testigo en esta causa al acusado Robustiano Vega, el que previo juramento de decir verdad de todo lo que supiere y le fuere preguntado, lo fue al tenor siguiente.¹⁸

¹⁷ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Anagrama, Barcelona, 2003, p. 30; en adelante citaré como *La ciudad ausente* seguido del número de página.

¹⁸ “Las actas del juicio”, en *La invasión*, p. 71.

Lo interesante al respecto es que la aparente búsqueda de la objetividad se ve falseada por un elemento que va en contra de la veracidad documental de los archivos judiciarios: sólo tenemos acceso a las respuestas del personaje, estrategia narrativa con la que el autor logra, sin duda, cortar de tajo la aparente objetividad bajo la cual había inscrito su relato.

El efecto contrario nos produce “Mi amigo”, que inicia como una narración *in medias res* en primera persona, una respuesta negativa —“No”— a una pregunta desconocida. Es preciso, en este caso, esperar el final para saber que el relato, construido como un largo monólogo salpicado de jirones de diálogos que parecen haberse consignado al capricho de la memoria emotiva, se inscribe en el marco de una declaración ante un representante de la autoridad policial: “Así. ¿Se da cuenta, comisario?”¹⁹

EL ARCHIVO

Después de explicar los motivos por los cuales optó por estudiar Historia en vez de Letras, Piglia reconoció en otra entrevista que la elección había sido adecuada porque

la historia me permitía mantener esta relación de distancia y de cercanía con la literatura que andaba buscando. Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones,

¹⁹ “Mi amigo”, en *La invasión*, p. 90.

sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar. [...] Por ejemplo el archivo como modelo de relato, la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es una especie de novela policiaca al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar.²⁰

El archivo es la base sobre la que se construye la narración de *Respiración artificial*, implicando, además, la idea de “familia”. Como bien lo menciona Alejandra Ali, Renzi ha publicado una “novela familiar”.²¹ También lo es Elena en *La ciudad ausente*, a quien Demaría define como “el archivo que recoge y reproduce y rescata del olvido todas las historias y todas las voces, conectadas luego por Junior en su peregrinación por la ciudad”,²² si bien en este caso es más difícil hablar de un núcleo “familiar” propiamente dicho. Del mismo modo, un cuento como “Homenaje a Roberto Arlt” parte de la recepción que hace el narrador —un erudito encargado de la edición de las obras de Arlt— de un cuaderno que contiene un cuento supuestamente escrito por el autor y de las circunstancias de su descubrimiento y posterior publicación. El cuaderno, como parte de un cajón, reúne, además del relato en cuestión, todos los elementos que conforman la materia archivística: cartas, cuentas, etc. El narrador es, otra vez, el filólogo —literato, pero también lingüista e historiador— encargado de ordenar el mundo virginal que se ofrece ante sus ojos, dándole a su referente aparentemente objetivo el sesgo que le quiera imprimir.

²⁰ *Crítica y ficción*, p. 90.

²¹ Alejandra Ali, “La isla de Finnegans”, en Ana María Barrenechea (ed.), *Archivos de la memoria*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003, p. 28.

²² *Op. cit.*, p. 156.

LA LINGÜÍSTICA COMO HERRAMIENTA PARA SOLUCIONAR ENIGMAS
Y COMO ELEMENTO DE CRÍTICA SOCIAL

En “La loca o el relato del crimen”, cuento incluido por primera vez en *Prisión perpetua*, la lingüística se convierte, más que en una herramienta para reflexionar sobre las estructuras narrativas que ayudan a borrar las fronteras entre la realidad y la ficción o, más bien, que crean ficción con aires de verdad, en un verdadero instrumento para resolver los enigmas que plantea un caso de corte policiaco. Renzi, fonólogo resignado a trabajar haciendo reseñas en un periódico, se ve de repente obligado a cubrir un crimen que parece por fin dar sentido a los años que dedicó en la universidad al estudio de la fonología de Trubetzkoi:

A Emilio Renzi le interesaba la lingüística pero se ganaba la vida haciendo bibliográficas en el diario *El Mundo*: haber pasado cinco años en la facultad especializándose en la fonología de Trubetzkoi y terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda causa de melancolía, de ese aspecto concentrado y un poco metafísico que lo acercaba a los personajes de Roberto Arlt.²³

En un principio, el sustantivo con el que se designa a la protagonista del cuento, Angélica Inés Echevarne, causa en el lector cierta perplejidad, puesto que, aun tomando en cuenta el interés por la fonética de Renzi, no resulta del todo claro la relación entre la formación en fonología y la capacidad para interpretar, como en efecto lo hace, el enigma contenido en el lenguaje de la paciente psicótica. Renzi consigue comprender el mensaje al observar que

en un delirio el loco repite, o mejor, está obligado a repetir ciertas estructuras verbales que son fijas, como un molde, ¿se da cuenta?, un

²³ “La loca y el relato del crimen”, en *Cuentos con dos rostros*, p. 154.

molde que va llenando con palabras. Para analizar esta estructura hay 36 categorías verbales que se llaman operadores lógicos. Son como un mapa, usted los pone sobre lo que dicen y se da cuenta de que el delirio está ordenado, que repite esas fórmulas. Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva.²⁴

Y aunque el estudio de los fonemas no forma parte de la metodología de análisis empleada por el lingüista versado en fonología, la relación se aclara cuando, en la introducción a la edición española de los *Principios de fonología*, Luis J. Prieto recuerda que:

el proceso que conduce al descubrimiento del fonema, y con ello a la constitución de la problemática fonológica, no puede ser explicado sino a partir de las opciones epistemológicas de base que ese mismo descubrimiento impone y que pueden caracterizarse por lo que llamaremos una concepción del objeto según la cual éste no precede en cuanto objeto a las relaciones de las que se reconoce como término. Se trata, en otras palabras, de la opción epistemológica que consiste en derivar la noción de 'identidad' de la de 'diferencia' y no al contrario ésta de aquélla,²⁵

jugando, en forma invertida, con el necesario establecimiento de patrones recurrentes para proceder a la discriminación de los elementos que de allí se desvían.

Por otro lado, si bien la parte central podría llegar a parecer un simple divertimento en el que el género policiaco se enriquece con la erudición brindada por la inclusión de una rejilla de análisis que implica la adquisición de nociones de lingüística estructuralista, no deja

²⁴ *Ibid.*, pp. 159-160.

²⁵ Nikolai Trubetzkoi, *Principios de fonología*, pról. de Luis J. Prieto, trad. de Delia García Giordano, Cincel, Madrid, 1976, p. XIII.

de presentar una carga ideológica profunda en cuanto a la realidad social argentina: en primera, porque los recursos que ofrece la lingüística no impiden que Angélica siga siendo, para el responsable de la publicación, una loca;²⁶ en segunda, porque, si bien Renzi decide jugarse el pellejo al redactar el artículo en el que acusa a Almada, lo espera, al final, el despido anunciado por Luna en nombre del *status quo* que requiere la sociedad.

“LA ISLA” O LA LENGUA COMO
(NO) CONSERVACIÓN DE LA MEMORIA

“La isla” es uno de los cuentos narrados por la máquina y, si bien la mayor parte de la crítica que ha prestado atención al mismo suele llamarlo “La isla de Finnegans”, no fue voluntad del autor completar el grupo nominal con un nombre que orientara desde el título las expectativas del lector. El cuento se inserta en la narración al final de la tercera parte, titulada “Pájaros mecánicos”, en la que se da a conocer quién es el ingeniero que inventó los pájaros. Se trata de “una isla, en el brazo de un río, poblada de ingleses y de irlandeses y de rusos y de gente que ha llegado de todas partes perseguidos por las autoridades, amenazados de muerte, exiliados políticos”.²⁷ El único sobreviviente es Boas, un nombre simbólico si tomamos en cuenta que su cuento sagrado, el único escrito en la lengua común, “que era un llano por el que se podía andar sin sorpresa”²⁸, que se canta como una reliquia de los tiempos remotos, es el fragmento llamado “Sobre la serpiente”, mezcla de simbolismo bíblico y de adivinanza.

²⁶ Éste tiene serias dudas en cuanto a la validez del argumento esgrimido por Renzi para salvar a Antúnez: “¿una loca de testigo para salvar a un cafishio?”, *Cuentos con dos rostros*, p. 162.

²⁷ *La ciudad ausente*, p. 117.

²⁸ *Ibid.*, p. 127.

En “La isla”, la lingüística es de nuevo el eje que estructura la narración. El lenguaje es inestable —“Nunca se sabe con qué palabras serán nombrados en el futuro los estados presentes”—²⁹ y, lejos de la necesidad de comunicación a la que aspira toda lengua, los habitantes que hablan la nueva lengua olvidan la anterior. Y es que en la realidad de la isla no funciona la definición que da Boas de la lingüística histórica, que es que “la lengua es como es porque acumula los residuos del pasado en cada generación y renueva el recuerdo de todas las lenguas muertas y de todas las lenguas perdidas, y el que recibe esta herencia ya no puede olvidar el sentido que esas palabras tuvieron en los días de los antepasados”.³⁰ El frágil equilibrio en el que vive la comunicación permite entender que la lingüística sea la ciencia más desarrollada de la isla, y que “durante generaciones los investigadores han trabajado en el proyecto de fijar un diccionario que incorpore las variantes futuras de las palabras conocidas”.³¹ Sin embargo, se ve imposibilitado el acto de traducir por el hecho de que, en la isla y salvo el fragmento antes mencionado que parece pertenecer a una lengua común primitiva, sólo se conoce una lengua a la vez. Esto le da al proyecto de diccionario el carácter de un manual de adivinación. De hecho, el esquema de mutaciones está tan anclado en el pensamiento de los habitantes de la isla que “*no pueden imaginar* un sistema de signos que persista sin mutaciones”.³² Y el sistema que encontraron los lingüistas del Área-Beta del Trinity College —la casi fijación de un paradigma lógico— se basa en conjeturas de las que esperan que “la realidad [las] incorpore al lenguaje”.³³

Otra vez, esta reflexión basada en teorías lingüísticas de alto vuelo no tendría razón de ser si no tuvieran, como en efecto lo tienen, una alta connotación ideológica. Cabe destacar que, si bien su estructura

²⁹ *Ibid.*, p. 121.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Ibid.*, p. 124.

³² *Ibid.*, p. 126.

³³ *Loc. cit.*

hecha de narraciones insertadas en una relación mayor hacen de ella una novela compleja, es, en el fondo, y tal vez más aún que *Respiración artificial*, una novela política. En palabras de Pereira,

la intransitividad y la mutación del lenguaje, el exilio político-adánico y el aislamiento de los personajes hacen que ellos ignoren la imagen de *lo que está afuera* y desestabilicen la noción de *extranjero*. A medida que los hábitos lingüísticos de la isla se rompen de forma súbita e incomprensible, los habitantes sufren el dilema de usar otro sistema de lenguaje y abandonar el anterior. El uso sucesivo de lenguas diferentes transforma en nostálgica utopía el carácter unificador de la *lingua mater*, abriendo espacio para que todos los idiomas desempeñen el papel provisorio de artefacto comunicativo. Ante la imposibilidad de mantener la ‘lengua en que ha fijado los recuerdos’, la población de la isla pierde su memoria histórica y fabrica un concepto de nación basado en la metamorfosis del lenguaje.³⁴

Denunciando, mediante la descripción de una situación lingüística, las circunstancias políticas y sociales en las que vive toda una serie de exiliados encerrados en una especie de *ghetto*, Piglia abre, en el fondo, la posibilidad de reflexionar acerca de la tradición social, política y literaria argentina, en resumidas cuentas acerca de la cultura de dicha nación. La isla tiene amnesia colectiva, sí, como lo muestra lo que ocurre con el lenguaje. Sin embargo queda en ella “el murmullo incesante de la historia con el que va a trabajar el novelista”.³⁵ Es, al fin y al cabo, la tradición en la que el autor se inscribe. Éste, como los que trabajan en el proyecto del diccionario, tendrá que unir lo que está ya borrado con lo que está por venir, y esto sólo se podrá llevar a cabo si encuentra su lugar en la tradición para reinventar las “realidades ausentes” que los lectores anhelan como respuesta ante lo que Piglia llama

³⁴ Pereira, *op. cit.*, p. 201.

³⁵ Ali, *art. cit.*, p. 36.

“la manipulación estatal de las realidades posibles”, “por la idea de que es posible otra vida y otra realidad”.³⁶

La búsqueda de un lugar en la tradición argentina ha sido, para Piglia una constante. Como él mismo lo dijo,

Nosotros reivindicábamos a Arlt para leer de otra manera a Borges, y leíamos a Borges de una manera para poder, entonces, recolocar a Arlt, y estábamos reconstruyendo la historia literaria.³⁷

Pero si bien en la primera parte de su obra narrativa lleva a cabo esta operación de reconstrucción del canon mediante una fusión decantada —hablo de “fusión decantada” pensando en las palabras de Pereira, para quien “el escritor contemporáneo investiga incesantemente las condiciones de funcionamiento de su laboratorio textual: mezcla, decanta, selecciona, observa resultados y busca el punto ideal de la amalgama químico-literaria que puede re-semantizar la rosa de cobre de Roberto Arlt, la Elena de Macedonio Fernández, la máquina asesina de Kafka, el *aleph* de Borges”—³⁸ de Borges con Arlt,³⁹ *La ciudad ausente* marca una recolocación en la tradición literaria no sólo argentina, sino mundial. El texto que narra la historia de la isla, Finnegans Wake, el único personaje que sabía más de una lengua, Mulligan y otros personajes muestran una clara adscripción joyciana. Y el modelo constructivo, heredado de Macedonio Fernández —cuya relación con Elena-Eterna es la estructura mental que subyace a la construcción de toda la novela— le permite voltear hacia una parte sin duda menos canónica, aunque no por ello menos importante, de la narrativa argentina.

³⁶ *Crítica y ficción*, p. 137.

³⁷ Roberto Viereck, “De la tradición a las formas de la experiencia. Entrevista a Ricardo Piglia”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 40, noviembre de 1992, p. 130.

³⁸ *Op. cit.*, p. 31.

³⁹ Véanse al respecto los estudios de Rose Corral, “Borges /Arlt: una relectura de la tradición”, *América*, 21 (1998), pp. 329-335 y Laurette Godinas, “La secreta sociedad: Arlt, Borges y Piglia”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, 5:1 (2003), pp. 53-71.

El lenguaje es la base de la construcción poética. Y si, como suele afirmar el propio Piglia, “toda verdad tiene estructura de ficción” y “las ficciones son aparatos lingüísticos que exponen indirectamente la verdad”,⁴⁰ no es de extrañar que el interés filológico del autor tenga repercusiones en la (re)creación de un mundo en el que la lengua es vehículo de la ideología, al mismo tiempo que creadora de la tradición.

OBRAS CITADAS

- ALI, Alejandra, “La isla de Finnegans”, en Ana María Barrenechea (ed.), *Archivos de la memoria*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003, pp. 27-42.
- DEMARÍA, Laura, *Argentina-s: Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*, Corregidor, Buenos Aires, 1999.
- CORRAL, Rose, “Borges/Arlt: una relectura de la tradición”, *América*, 21 (1998), pp. 329-335.
- GODINAS, Laurette, “La secreta sociedad; Arlt, Borges y Piglia”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, 5:1 (2003), pp. 53-71.
- PEREIRA, María Antonieta, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Corregidor, Buenos Aires, 2001.
- PIGLIA, Ricardo, *La invasión*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.
- , *Prisión perpetua*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- , *Cuentos con dos rostros*, UNAM, México, 1999.
- , *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- , *Respiración artificial*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- , *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- , *La ciudad ausente*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- TRUBETZKOI, Nikolai, *Principios de fonología*, pról. de Luis J. Prieto, trad. de Delia García Giordano, Cincel, Madrid, 1976.
- VIERECK, Roberto, “De la tradición a las formas de la experiencia. Entrevista a Ricardo Piglia”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 40, noviembre de 1992, pp. 129-138.

⁴⁰ *Crítica y ficción*, p. 211.

ITINERARIOS DE LECTURA (Y ESCRITURA)

Rose Corral

El Colegio de México

La literatura produce lugares y es allí donde se asienta la significación.

RICARDO PIGLIA, *El último lector*.

Ricardo Piglia ha generado nuevas maneras de pensar la literatura y la tradición. Asimismo, ha generado espacios distintos de discusión y reflexión en la academia y fuera de la misma. Como todos sus lectores saben, el suyo es un discurso muy seductor y sus fórmulas son contagiosas. No resulta fácil tomar distancia, por la fuerza y certeza de su mirada. En las páginas que siguen procuramos abrir o despejar algunos de los “itinerarios” seguidos por el autor a lo largo de sus libros en un lapso de cuarenta años de entrega a la escritura. Una pregunta, para empezar, que tiene su origen en el epígrafe escogido para este trabajo y que ha sido una suerte de acicate: ¿A qué “lugares” se refiere Piglia? Acaba de hablar de Kafka y de su agudo sentido de la topografía, pero la conclusión parece ir más allá de Kafka. ¿En qué “lugares” del universo literario de Piglia se “asienta la significación”?

La palabra “itinerario” para hablar de la obra en conjunto de Ricardo Piglia no ha sido escogida al azar. Alude a una noción espacial, geográfica incluso, que evoca desplazamientos, de un lugar a otro, de un texto a otro, una noción que permite ir configurando distintos recorridos, entrever desvíos, bifurcaciones, seguir ciertas huellas o pistas, y construir en suma un mapa para orientarse en la multiplicidad de caminos

(de lecturas y relecturas) abiertos por Piglia en los últimos treinta años, si tomamos su excelente relato “Homenaje a Arlt” (o “Nombre falso” en la edición definitiva), publicado en 1975, como un parte-aguas, un texto híbrido, un palimpsesto de tramas, que significa un viraje o un cambio de dirección en la poética del autor.¹

Es sin duda determinante que sea precisamente en un texto de ficción, y no en un ensayo, que Piglia inicie un recorrido distinto y apunte otros usos y apropiaciones de los textos y la tradición. A partir de “Homenaje a Arlt” los “modos de leer” del escritor ingresan a la ficción y modifican la forma misma del relato: éste se convierte en una investigación, policial y literaria, en torno a un supuesto relato inédito de Arlt. Se trata de un paso decisivo en la constitución de su poética, el momento en que descubre (y cito a Piglia) “un enigma, una intriga en el sentido fuerte de la palabra”.² Poco tiempo antes de publicar en 1975 *Nombre falso*, el volumen de cuentos a que pertenece “Homenaje a Arlt”, Piglia había reflexionado y escrito sobre Arlt, sobre el papel del dinero en su ficción y también sobre el papel (central, por cierto) de la lectura en su primera novela.³ Pero la lectura y la crítica sobre Arlt culminarán en un texto de ficción. Recordando lo que ha dicho el propio

¹ El propio Piglia ha hecho alusión a ello en varias oportunidades. Prefiero citar una entrevista muy reciente en la que hace una suerte de retrospectiva de su trayectoria literaria: “Hay un texto que para mí es en cierto sentido un punto de viraje. Se trata de ‘Homenaje a Arlt’, anterior a *Respiración artificial*. Allí cuento la historia de un hombre a quien lo único que le había pasado en la vida era haber conocido a Roberto Arlt [...] Empecé entonces a contar la historia, la cual comenzó a transformarse. El tipo pasó de conocer a Arlt a tener un texto suyo”. “Del autor al lector”, entrevista de María Esther Gilio, *Radar Libros*, suplemento de *Página/12* (Buenos Aires), 15 de octubre de 2006.

² “Ricardo Piglia: viento de historias”, conversación con Marco Antonio Campos, en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno* (México, D.F.), 30 de enero de 1993, p. 1.

³ “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, *Los Libros* (Buenos Aires), núm. 29, marzo-abril 1973, pp. 22-27. El último inciso de este estudio se titula precisamente “escribir una lectura” en referencia a Astier narrador y memorialista. Piglia también publica en 1974 otro ensayo sobre Arlt: “Roberto Arlt: la ficción del dinero” (*Hispanamérica*, núm. 7, 1974, pp. 4-9).

escritor sobre Borges y sus lecturas podríamos decir que lo que importaba también para Piglia era “la dirección en que estaba leyendo, en función de qué estaba leyendo”.⁴

A partir de este texto fundador, parece difícil ya que publique los libros de crítica que viene anunciando en esos años: en 1973 promete el libro *Traducción: sistema literario y dependencia* y, en 1979, en una nota al primer ensayo que publica sobre Borges, “Ideología y ficción en Borges”, menciona que se trata del capítulo de un libro en preparación sobre Borges y Arlt.⁵ Obviamente, abandona la forma del ensayo y suponemos que este material se integra al año siguiente en la novela *Respiración artificial*, una novela que confirma y expande el camino iniciado cinco años antes en el “Homenaje”. Paralelamente, a partir de los años 80 y hasta el presente, Ricardo Piglia multiplica las entrevistas que funcionan en varios sentidos como sustitutos de textos críticos. Con *Crítica y ficción* —que reúne esas entrevistas en un volumen que ya tiene tres ediciones, muy ampliadas— se propone construir un espacio eficaz de combate (más eficaz y directo que el del ensayo) para renovar los debates literarios, un espacio que le ofrece también mayor libertad para desarrollar sus estrategias de lectura. Desplegadas con suma inteligencia y poder de convicción estas estrategias han considerablemente cambiado nuestra percepción de la literatura argentina del siglo xx.

Hay un gesto característico en la obra de Piglia, un doble movimiento que permite, por un lado, leer “en términos espaciales” la tradición literaria y, por otro, proyectar en su ficción espacios múltiples que funcionan también, como se verá, en un doble registro, como espacios físicos y como metáforas del acto de narrar. Piglia compara, por ejemplo, el trabajo del escritor con el del rastreador del *Facundo* “que busca en la tierra el rastro perdido, y encuentra el rumbo en las huellas confusas que han quedado en la llanura [...] Un escritor trabaja en el

⁴ “Borges como crítico”, en *Crítica y ficción*, Anagrama, Madrid, 2001, p. 155.

⁵ Véase en la revista *Punto de Vista* (Buenos Aires), 2 (1979), p. 3.

presente con los rastros de una tradición perdida”;⁶ o cuando lee “El Aleph” de Borges como una variante de su ensayo “El escritor argentino y la tradición”: desde un suburbio de Buenos Aires (la calle Garay en Constitución) es posible la apropiación del universo.⁷ También la microscópica ciudad de *El último lector*,⁸ réplica de una ciudad real, Buenos Aires, que ha construido pacientemente el fotógrafo Russell, “se vincula, en secreto, con ciertas tradiciones del Río de la Plata”: pensamos en los laberintos de Borges, en el fantástico de Bioy en *La invención de Morel* (una novela aludida en el prólogo), y también en la obra de Felisberto y en la de Onetti, creador de la ciudad imaginaria de Santa María. Al final del mismo libro, en el capítulo dedicado a Joyce, Piglia vuelve al símil entre tradición y espacialización: “La tradición literaria, dice Piglia, es un campo de asociaciones tan visible como las calles de Dublín. O mejor, un espacio material tan visible como los recorridos por la ciudad”.⁹

También Piglia construye espacios múltiples que funcionan, como dijimos, en un doble registro. Abundan en su obra los laboratorios (y el primero aparece, no casualmente, en el “Homenaje a Arlt”) y paralelamente los experimentos con las formas de la narración. La ciudad, a partir de *La ciudad ausente*, es un espacio y un texto, un mapa y una red de historias que circulan.¹⁰ El vaivén entre textualidad y ciudad está

⁶ “Memoria y tradición”, *Revista de la Cancillería de San Carlos* (Santa Fé de Bogotá), núm. 13, 1992, p. 63. También el crítico es un buscador de caminos, el que traza “mapas” para orientarse: “el gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe [...] Benjamín leyendo el París de Baudelaire” (*Crítica y ficción*, p. 15). Al referirse a Borges como crítico, vuelve al símil del camino, del recorrido físico y geográfico; la de Borges es una lectura “que ve detalles, rastros mínimos y que luego pone en relación, como en un mapa, esos puntos aislados que ha entrevisto, como si buscara una ruta perdida” (*Crítica y ficción*, p. 149).

⁷ “Memoria y tradición”, p. 64.

⁸ *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.

⁹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰ En su lectura del cuento de Borges “La muerte y la brújula”, ya observaba Piglia en 1984 esta correspondencia entre ciudad y texto: “Lönnrot [...] va hacia la muerte porque cree que toda la ciudad es un texto” (*Crítica y ficción*, p. 15).

en el centro mismo de la novela. Junior recorre la ciudad y a la vez circula entre las historias, se pierde en un relato como se perdería en una ciudad. En esta novela, la idea de desplazamiento, un desplazamiento incesante y vertiginoso por toda la ciudad, se corresponde con la igualmente vertiginosa circulación de las historias que propaga la máquina de narrar:

Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y postergaciones de la que ya no podía salir [...] Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado a otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez.¹¹

Tal vez lo decisivo o el *tour de force* de Piglia en esta novela compleja y experimental es haber convertido en anécdota su poética.¹²

Es posible trazar otro itinerario, que se inicia con la entrada de Piglia en la literatura, desde los primeros cuentos de *La invasión*: se trata tal vez de un camino más oculto, que incide en los lugares de encierro o reclusión (cuartos de pensión, cárcel o prisión), un itinerario que posteriormente, sin perder su sentido original, se desvía y desplaza.

Los dos últimos libros de Piglia, *Formas breves* de 1999 y *El último lector*, publicado el año pasado, incluyen textos que descolocan de nuevo el ensayo a secas porque tampoco pretenden inscribirse en una línea definida, de tipo ensayístico. Al amalgamarse los géneros, y al mezclarse los itinerarios de lectura del escritor con los de su escritura (algo notorio en ambos libros), se vuelve difícil desentrañar la ficción del ensayo. Tal vez habría que decir que leer y escribir se han vuelto para

¹¹ *La ciudad ausente*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992, p. 91.

¹² Se trata de una idea que Piglia ya había formulado en 1987: “Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar”. En “El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento”, *América. Cahiers du CRICCAL* (Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III), núm. 2, 1986, p. 130. Este texto con un título abreviado, “Tesis sobre el cuento”, se integró a la segunda edición de *Crítica y ficción*, Siglo Veinte / Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, pp. 83-90.

Piglia dos caras de la misma reflexión sobre la narración. Con un relato de tipo autobiográfico, “Hotel Almagro”, Piglia inicia *Formas breves* y con otro breve relato (disfrazado de “prólogo”) empieza *El último lector*: se trata de un pequeño y ceñido texto que nos permite penetrar en el “laboratorio” del fotógrafo y en el del escritor, en un altillo del barrio de Flores, un “prólogo” que también recuerda el “prólogo-novela” anunciado por Macedonio, porque en él el relato parece darse “a escondidas del lector”.¹³ Puede leerse como un texto que condensa elementos clave de su poética y a la vez como una narración autobiográfica, que junta ficción y reflexión, y que se concentra en dos escenarios centrales de su mundo narrativo: el laboratorio y la ciudad.

El “laboratorio” es un espacio de múltiples resonancias en la narrativa (y crítica) de Piglia; allí circulan varios escritores con cuyos textos ha mantenido un reiterado contacto: Arlt, en primer lugar, y su laboratorio “real” en Lanús en el que ensaya su invento, medias de mujer irrompibles, pero también el de la rosa de cobre de la ficción que van armando los Espila en un galpón de Ramos Mejía. Hay quizás un antecedente todavía más remoto del laboratorio en una entrevista de Arlt, de 1929, que Piglia conoce bien y que incluyó en su antología *Yo*, un libro que recoge en 1968 fragmentos de tipo autobiográfico de escritores y políticos argentinos. Al referirse a su trabajo de novelista, Arlt dice: “como no puedo hacer de mi vida un *laboratorio de ensayos* por la falta de tiempo, dinero y cultura, desdoble, de mis deseos, personajes imaginarios que trato de novelar”.¹⁴ La imagen del laboratorio, como sucede a menudo en Piglia, se va expandiendo y transformando. En su

¹³ *Museo de la novela de la Eterna*, edición de Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, Archivos/UNESCO, España, 1996, p. 7.

¹⁴ Cf. “Yo, Roberto Arlt”, en *Yo*, selección y prólogo de Ricardo Piglia, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968, p. 79 (nosotros subrayamos). Juan José Saer emplea la misma imagen ya que concibe la obra de Arlt “como un vasto laboratorio, en el que sus personajes —Erdosain, el Astrólogo, el narrador de ‘El jorobadito’, el Escritor fracasado, Eugenio Karl, etc.— actúan constantemente como experimentadores, como agentes, como investigadores de una nueva moral”. *El concepto de ficción*, Planeta, México, 1997, pp. 95-96.

propia obra está el laboratorio del fotógrafo en el “El fluir de la vida”, el de Macedonio (y Russo) en *La ciudad ausente*, en donde se construye la máquina de narrar. En *Formas breves* afirma que “todas las historias del mundo” son “mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales”.¹⁵ En *El último lector* la palabra “laboratorio”, reiterativa, parece ser sinónima del taller del escritor. Piglia se dedica a desmontar los mecanismos de lectura y escritura de varios autores cercanos: Borges y el “laboratorio de Tlön”, Joyce y el laboratorio del *Finnegans Wake*, el “laboratorio Kafka” en el que rastrea el modo en que éste lee y la recomposición de esta experiencia en un relato y en otro contexto.¹⁶ Aunque Arlt aparece finalmente poco en *El último lector*, sigue siendo, nos parece, una referencia decisiva: pocos textos hay en los que las escenas o situaciones de lectura (véase en particular *El juguete rabioso*) inciden tan notoriamente en la propia ficción.

También el laboratorio, lugar por excelencia del trabajo del narrador, es un lugar secreto, como el del *Diario* que escribe desde los dieciséis años, y en el que toma forma su relación con el lenguaje. El laboratorio del fotógrafo Russell en *El último lector* es entonces también una posible proyección del taller del escritor en el que ambos construyen “réplicas” de la ciudad, mundos paralelos, “perdidos en la memoria”, construcciones imaginarias “más reales que la realidad”.¹⁷ Esta fantasía entronca a su vez con la de Macedonio en el *Museo de la novela de la Eterna* cuando imagina “la novela salida a la calle”, la novela “menudeando imposibles por la ciudad”.¹⁸

El punto luminoso en el que se concentra la microscópica ciudad que observa largamente el narrador, es también un espacio de revelación y epifanía, como el aleph de Borges. Son varias las similitudes entre ambas escenas. El sótano oscuro es sustituido aquí por un altillo

¹⁵ *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999, p. 116.

¹⁶ Véanse en particular los capítulos “Qué es un lector”, “Un relato de Kafka” y “Cómo está hecho el *Ulysses*”. *El último lector*, pp. 19-75 y 165-188.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ *Museo de la novela de la Eterna*, p. 14.

circular y luminoso, pero en ambos casos la visión de lo infinito en un punto aislado (el aleph, la diminuta ciudad) es intensa y solitaria; el regreso a lo real es equiparable a un viaje, a un cruce de fronteras. Hay a continuación una escena simétrica pero de signo distinto. En los dos textos los personajes entran al subterráneo pero aquí ocurre una diferencia notable: el personaje “Borges” en “El Aleph” sólo desea olvidar la experiencia para regresar a la normalidad, a “las caras familiares”: “Felizmente al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido”.¹⁹ Por el contrario, el personaje de Piglia, metido en la penumbra del túnel del metro en el que viaja de regreso, ve perfilarse de nuevo la “microscópica ciudad circular [...] con la fijeza y la intensidad de un recuerdo inolvidable”.²⁰ La densidad y concentración extrema de este prólogo, umbral de un libro dedicado a la lectura en la ficción, lo convierten en un texto único en la narrativa de Piglia, una suerte de suma y síntesis de su escritura. Como lo anticipa en sus “Nuevas tesis sobre el cuento”, “el arte de narrar” es no sólo “un arte de la duplicación” (como las réplicas) sino también la posibilidad de ver mundos múltiples en el mapa mínimo de la ciudad o del lenguaje. La ciudad del fotógrafo es un espacio que prefigura estos mundos y que también cuenta, como siempre en Piglia, otra trama, más secreta, que vincula la lectura con la memoria y con la tradición.

En *La invasión*, su primer libro de relatos, los homenajes están todavía a la vista: primero, en el epígrafe de Roberto Arlt (“A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad”), entresacado de una semblanza autobiográfica del año 29,²¹ y también en la dedicatoria a dos narradores norteamericanos: Hemingway, Scott Fitzgerald. Puede medirse mejor el elaborado trabajo que va armando Piglia con la tradición si se compara el camino recorrido entre los cuentos de *La*

¹⁹ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957, p. 167.

²⁰ *El último lector*, p. 17.

²¹ Cf. Mirta Arlt y Omar Borré, *Para leer a Roberto Arlt*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1984, p. 217.

invasión y el relato “En otro país”, de *Prisión perpetua*, en el que el escritor construye ahora una narración y una historia que ficcionalizan la herencia y la deuda con esta literatura. En algún sentido, es la misma distancia que se aprecia entre el primer cuento escrito por Piglia, “La honda”, en el que la delación del obrero entronca de inmediato con el universo arltiano y el “Homenaje a Arlt” en el que el juego de las apropiaciones literarias (y la traición “literaria” que encubre el relato) está colocado en el meollo del texto.

Tal vez más oculto, en este primer libro, está también la huella del “hombre en situación” de Sartre, el predominio de situaciones de encierro físico, emocional y de relaciones de dominio, una impronta existencialista que no desaparece (o se clausura) como podría pensarse, sino que se desvía y transforma en obras muy posteriores. Este itinerario, que incide en la reclusión y el encierro, recorre en efecto toda la obra de Piglia, con variantes, tanto en *Prisión perpetua* como en *La ciudad ausente*, y podría leerse como un elemento clave y persistente de la “maquinaria secreta” de su ficción. No resulta extraño que *Plata quemada*, cuya primera versión es contemporánea de los cuentos de *La invasión*, plantea una historia que viene a ser también una variante del mismo núcleo. Existe también un puente, que convendría explorar con más cuidado, entre lo secreto y la forma del enigma en el género policial, una forma que involucra la noción de lo cerrado (o “encerrado” como en el relato fundador del género “Los crímenes de la calle Morgue”), y que viene a ser una suerte de figuración espacial del misterio: “El enigma: lo que no se comprende, lo que está encerrado; *el adentro puro*”.²²

En 1979, en una entrevista, Piglia había declarado “que no le interesaba tanto el personaje en sí” y agregaba: “Trabajo más con situaciones, porque los personajes se definen por las situaciones [...] Mientras pienso en las situaciones, que no son muchas: encierro, dominio, etc., no pienso en un personaje únicamente. Me interesa definir una situación”. Asimismo comenta que le fascinan “las situaciones de aislamiento,

²² *El último lector*, p. 85. Nosotros subrayamos.

cuando el personaje se autoexcluye, ya sea en una isla o dentro de la sociedad, como puede ser en una pensión”.²³ En los primeros relatos son varias las situaciones de encierro, la cohabitación forzada y las situaciones equívocas que provoca, las luchas por el territorio; son cuentos (y pensamos en “Una luz que se iba”, “Tarde de amor”, “La invasión”) en los que se percibe la huella de una escena fundadora de *El juguete rabioso*, la del encuentro de Silvio con el joven homosexual en un cuarto barato de pensión.²⁴ Al cambiar el título primero del libro (*Jaulario*) y el del cuento “En el calabozo” (sustituido por “La invasión”), parece que Piglia hubiera querido atenuar el clima de opresión y encierro que prevalece en todo el volumen y que reencontramos con otros matices en cuentos de *Nombre falso* como “La caja de vidrio” y “El laucha Benítez cantaba boleros”.²⁵

Las prisiones se multiplican a partir del libro de relatos, *Prisión perpetua*, pero parece que el orden existencial deja el paso ahora a situaciones que tienen que ver con la misma narración: los relatores no pueden salir de sus historias (y de sus infiernos)²⁶ y la cárcel como “laboratorio” y como “fábrica de relatos” es un espacio vinculado ahora al arte de la narración, un espacio que anticipa la otra fábrica de relatos

²³ “No hay escritores espontáneos o ingenuos”, entrevista de Graciela Rocchi, en *La actualidad en el arte* (Buenos Aires), 3 (1979), núm. 17, p. 7.

²⁴ Además de la huella de Arlt, también pensamos en algunos textos y “lugares” onettianos en los que prevalece el encierro (del narrador o personaje) en un cuarto opresivo. Es la situación del narrador que escribe en “El pozo” o bien de otros personajes del narrador uruguayo, en “Jacob y el otro”, por ejemplo.

²⁵ También en “Homenaje a Arlt” hay una interesante proyección del propio Piglia en el universo arltiano cuando define la obra de Arlt como un universo en que predomina: “la imposibilidad de salvarse y el encierro: el *lugar arltiano*” (*Nombre falso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975, p. 139; nosotros subrayamos). Véase en el presente volumen el trabajo de César A. Núñez (“Representaciones erróneas: espacios invadidos y políticas de la palabra”) en el que destaca las similitudes entre los primeros relatos de Piglia y Saer.

²⁶ Kostia, el personaje de “Homenaje a Arlt”, es ya un antecedente de estos personajes “prisioneros de una historia”, como Ratliff o como Artigas en “El fluir de la vida”.

que es la máquina de Macedonio. En la *nouvelle* “En otro país”, que abre *Prisión perpetua*, están las semillas de este “relato múltiple de la ciudad” que será *La ciudad ausente*. La cárcel funciona en varios niveles: como espacio físico, es la cárcel del padre peronista del narrador, también la de varios de los personajes de los relatos fragmentarios que integran la *nouvelle*. Está también la teoría de Ratliff sobre la novela moderna como “novela carcelaria”, una novela “que avanza hacia la perfección paranoica”,²⁷ lo que prefigura, de nuevo, el clima de *La ciudad ausente*. En esta última, la cárcel, la opresión, la vigilancia, se ramifican y expanden a toda una ciudad que aparece sitiada y amenazada. La ciudad-texto, como vimos al analizar el prólogo de *El último lector*, pero también la ciudad-cárcel que atrapa en sus redes y configura una suerte de metáfora de la sociedad.

Una variante o transformación de este “lugar” pigliano está en uno de los relatos de la máquina en *La ciudad ausente*, “La nena”. Se trata de un texto o historia que funciona como poética implícita de la novela toda. La niña enferma puede salir de su encierro mental y emocional gracias a la narración de un cuento, “una estructura cerrada”, que el padre repite cada tarde con variantes. La niña logra romper su encierro al incorporar a su propia vida la experiencia que comunica el relato. Salir del cuento es salir de la “prisión interna” de su vida y empezar a armar su propia historia, sus propias demandas. En el tránsito (de la literatura a la vida) está la liberación. Así lo describe Piglia: “esa tarde por primera vez la nena se fue de la historia, como quien cruza una puerta salió del círculo cerrado de la historia y le pidió a su padre que le comprara un anillo (anello) de oro para ella”.²⁸ En otro de sus textos, Piglia dice precisamente que narrar “es incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida”.²⁹

²⁷ *Prisión perpetua*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 27.

²⁸ *La ciudad ausente*, p. 61.

²⁹ *Formas breves*, p. 66.

Piglia ha recordado en varias oportunidades una frase de Faulkner que liga la escritura a la lectura y que sería la “metáfora perfecta de la relación del escritor con la tradición”: “Escribí este libro [*El sonido y la furia*] y aprendí a leer”.³⁰ Al escribir una nota sobre Hemingway, en 1974, Ricardo Piglia ya había apuntado esta interdependencia o cruce entre escritura y lectura: “Como toda verdadera escritura, la del primer Hemingway es un cruce de lecturas, un canje de textos: no hay Hemingway sin la *experiencia de lectura* de Mark Twain (la lengua hablada del Huck Finn), sin *Winnesburg Ohio* [...]”.³¹ A partir de “Homenaje a Arlt”, las rutas de la lectura y escritura se cruzan una y otra vez y empieza lo que podríamos llamar el “laboratorio Piglia”.

Este recorrido por algunos de los “lugares” de la obra de Piglia, para retomar lo dicho por él en el epígrafe a este trabajo, muestra cómo, sin renunciar a un núcleo primero de sentido, aquéllos se van expandiendo y transformando, en una búsqueda incesante. Estos lugares proteicos, como una materia en gestación, se convierten para el escritor en “la pasión pura del relato”.

OBRAS CITADAS

ARLT, Mirta y Omar BORRÉ, *Para leer a Roberto Arlt*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1984.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957.

FERNÁNDEZ, Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, edición de Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, Archivos/UNESCO, España, 1996.

PIGLIA, Ricardo, *La invasión*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.

—, *Nombre falso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975.

—, *Prisión perpetua*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

³⁰ *Ibid.*, p. 138.

³¹ “La autodestrucción de una escritura”, *Crisis* (Buenos Aires), núm. 15, 1974, p. 61. El escritor subraya.

- , *La ciudad ausente*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992.
- , *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999.
- , *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- , *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- , *Yo*, selección y prólogo de Ricardo Piglia, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968, pp. 79-80.
- , “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, *Los Libros* (Buenos Aires), núm. 29, marzo-abril 1973, pp. 22-27.
- , “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, *Hispanérica*, núm. 7, 1974, pp. 4-9.
- , “La autodestrucción de una escritura”, *Crisis* (Buenos Aires), núm. 15, 1974, p. 61.
- , “No hay escritores espontáneos o ingenuos”, entrevista de Graciela Rocchi, en *La actualidad en el arte* (Buenos Aires), 3 (1979), núm. 17, pp. 5-7.
- , “El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento”, *América. Cahiers du CRICCAL* (Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III), núm. 2, 1986, pp. 127-130.
- , “Memoria y tradición”, en la *Revista de la Cancillería de San Carlos* (Santa Fe de Bogotá), núm. 13, 1992, pp. 62-66.
- , “Ricardo Piglia: viento de historias”, conversación con Marco Antonio Campos, en *Sábado*, suplemento del diario *Unomásuno* (México, D.F.), 30 de enero de 1993, pp. 1-3.
- , “Del autor al lector”, entrevista de María Esther Gilio, *Radar Libros*, suplemento de *Página/12* (Buenos Aires), 15 de octubre de 2006.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Planeta, México, 1997.

JUAN JOSÉ SAER

¿CÓMO SER ESCRITOR? EL CASO SAER

Julio Premat

Université de Paris 8

Más que de obra o de saga, los relatos escritos por Juan José Saer podrían calificarse de cadencia, es decir que se caracterizan por una frecuencia de producción, por una singular manera de avanzar, por un ritmo, por una continuidad que se prolonga de texto en texto. Así, desde su primer libro de cuentos, *En la zona* (1960), vemos aparecer y reaparecer personajes y situaciones que se prolongan, se cruzan, se completan, dejando siempre la puerta abierta para otra página, para otra peripecia, para otra frase que suena y resuena como una melodía a la vez conocida y diferente. No hay ninguna visión de conjunto de una sociedad (como en Balzac), ni una continuidad que termina, en un último suspiro y página escrita, recuperando tiempos perdidos, cerrando la historia (como en Proust), sino que hay un movimiento continuo, un conjunto inconsistente. Una imagen posible para describir el funcionamiento nos la propone *Glosa*, que es quizás la novela central del *corpus* saeriano. La escritura sería como esa caminata de Leto y el Matemático a lo largo de veintiuna cuerdas y cincuenta y cinco minutos el 23 de octubre de 1961: un avanzar constante, tan lineal como digresivo. Contra viento y marea, contra pasados y futuros trágicos, la novela continúa su movimiento, de cuerda en cuerda. Igualmente, aunque los relatos de Saer vayan integrando variantes, innovaciones, trasgresiones del propio principio de construcción, una frase lleva a la otra, una página a la siguiente, una novela a su continuación futura.

El conjunto da una impresión de proyecto y de homogeneidad prevista de antemano, porque ciertas reglas, que se van definiendo de libro en libro, rigen su funcionamiento, y también porque el lector

atento descubre, ante cualquier texto nuevo, indicios y anuncios en textos anteriores.¹ Con un singular efecto de coherencia retrospectiva, todo parece previsto desde el inicio, todos los textos parecen haber existido desde la primera página, o al menos, una lectura actual produce ese efecto. Escribir no es cerrar, terminar y completar, sino que supone una doble operación: fijar un sentido hoy y otro, la otra mitad, para el futuro; un libro escrito tiene siempre una mitad “inconclusa y moldeable”.² El proyecto no consiste en un programa de lo que se va a escribir, sino en un marco y en un movimiento hacia una escritura por venir, tan indefinida como ineluctable.

En la práctica, no es que todo esté pensado y previsto (que la obra esté cerrada, aunque más no fuera a nivel de intenciones), al contrario: cada paso que da el conjunto implica una novedad e incluso un cambio con respecto al episodio precedente. Sin embargo, una serie sutil de mecanismos lleva a integrar el desvío, a naturalizar lo extraño y a producir lo que se podría calificar de coherencia retrospectiva. La obra es una totalidad dinámica y de ninguna manera una estructura rígida, en la medida en que cada novela produce un cambio de reglas, y el cambio de reglas, nuevas novelas. La incorporación de cada parte en una nueva totalidad no es entonces una rectificación del conjunto sino un modo de funcionamiento: el efecto se vuelve causa; la excepción, norma; lo inédito, lo extraño, lo sorprendente se convierten en un episodio ya previsto y programado. Se trata de un principio de inclusión *a posteriori*: cada texto funciona como una anomalía con respecto al sistema, pero el trabajo de escritura supone una adaptación, una transformación del sistema, para integrarlo con aparente naturalidad.

¹ Por ejemplo, algún cuento de *En la zona* (Castellví, Santa Fe, 1960) anuncia la primera novela redactada, *La vuelta completa* (Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, Rosario, 1966), y varias posteriores, como *Glosa* (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985) y como *La grande* (Seix Barral, Buenos Aires, 2005) recientemente editada.

² Como lo afirma en “Dos palabras”, prólogo incluido en *En la zona*, que puede tomarse como el prólogo de toda la obra. Véase Juan José Saer, *Cuentos completos (1957-2000)*, Seix Barral, Buenos Aires, 2001, p. 421.

Estas características de la composición del *corpus* se confirman si observamos el proceso de escritura. Saer escribía lentamente a mano, en prolijos cuadernos con renglones y márgenes, en donde iba progresivamente inscribiendo el texto sin borradores anteriores, sin blancos, sin pausas, sin arrepentimientos. Sus textos están escritos así: una frase después de la otra, una página después de otra, con una especie de fuerza tranquila, de fluidez que puede, luego, sentirse en el resultado. *Glosa*, por ejemplo, cuya complejidad estilística, cuya trama intrincada de planos temporales, cuya red fluctuante de versiones y personajes, son notables, *Glosa*, entonces, también está escrita así: una palabra después de la otra, un paso y otro paso, una frase después de la otra, de cuadra en cuadra, una página y otra página y por fin tres cuadernos, veintiuna cuabras y una estructura impecable.

Por eso, la cadencia de escritura es, en sí, el proyecto. El proyecto es un efecto de dos o tres reglas básicas y de esa cadencia. El seguir siempre escribiendo, el ampliar, variar e integrar, son un modo de movimiento, un ritmo que también identificamos en el estilo del escritor, esas largas frases, a la vez amplias, digresivas y de pulso seguro; frases que parecen poder abarcar todo lo lateral y lo inédito, sin perder de vista su sentido. En una obra que habla obsesivamente de los estragos del tiempo y de la muerte, esta cadencia está, a su manera, negando también toda idea de cierre: el punto final es lo único que nunca puede suceder. Nada parece poder interrumpir ese flujo, nada parece poder quebrar un dispositivo de singular perennidad. De allí que el reciente fallecimiento de Juan José Saer no sea sólo un acontecimiento dramático para sus familiares y amigos, sino también un acontecimiento dramático en el marco de la obra: la inconcebible interrupción de la cadencia.

Lo que antecede viene a cuenta de la pregunta planteada por el título de esta ponencia, ya que esa cadencia productiva y la definición digamos *a posteriori* del proyecto, plantean el problema de la intencionalidad: el proyecto es, en alguna medida, la materialización de un sujeto

autor. O, si se quiere, interrogar esa cadencia es analizar las modalidades, procesos y momentos de la definición de un autor, visto como un efecto de la escritura, como un efecto transformado legendariamente en causa de lo escrito. O sea que la cadencia arriba resumida tiene dos resultados simultáneos y superpuestos: la constitución de una serie de relatos en obra, la transformación de la instancia engendradora de los textos en autor.

A la luz de esta primera conclusión, podemos observar cómo y por qué se produce ese efecto. Primero subrayando la omnipresencia, en los textos de Saer, de una ficcionalización obsesiva de la propia escritura, del funcionamiento de sus relatos y de variadas figuras de autor. Escribir supone, entonces, escribirse: hacer de la propia actividad de escritura el objeto de lo narrado. En los textos vemos repetirse por lo menos dos principios recurrentes: por un lado la puesta en abismo, a nivel temático o argumental, del engendramiento del texto y de su funcionamiento estructural. Siempre, en algún rincón de una ficción saeriana, se encuentra, a veces disimulado, el espejo que refleja el propio relato, su lógica de construcción, sus condiciones de posibilidad. Y, siempre, ese reflejo, esa puesta en escena inmediata o mediatizada, gira alrededor de lo problemático y lo indeterminado, cuando no de lo arcaico y lo originario. Así, la creación supone plasmar en la hoja lo que se escribe como mensaje sin sentido para una vidente que no ve y para un escritor que observa, incrédulo, lo que está escribiendo. El tema de la escritura es también el sistema productivo, su dinámica y su inestabilidad.

Por otro lado, puede recordarse la importancia de los personajes de autores en la obra y los episodios de escritura que figuran en ella; en todos, cierta indefinición, cierto automatismo, cierta sumisión a un dictado de algo que viene de otra parte se repiten, cuando no se construyen imágenes de escritores que no escriben, como Tomatis, que se hunden en el agua chirle de la melancolía, que bromean con desesperada ironía. La puesta en escena en el relato de la propia escritura significaría una incredulidad y las ilusiones perdidas del narrador, en

palabras del propio Saer.³ O sea que se interroga la escritura y la autoría como un enigma, en una galería de personajes que son autorretratos desautorizados y falsos, modos imaginados de ser escritor que funcionan como imágenes de una posibilidad: todos son y ninguno es, mientras la escritura sí “está siendo”.

Sin embargo, en el mismo movimiento, la obra reproduce y sobre todo construye un mundo intelectual en el que fue o habría sido engendrada, inscribe a la creación en cierto tipo de prácticas literarias, en cierto arte de la conversación muy determinado, en ciertos tonos y preocupaciones identificables con una época y un lugar: Saer renueva el tópico literario argentino de la reunión de amigos y las trasnochadas discusiones intelectuales. Las descreídas representaciones de escritores que caracterizan la obra, así como los vehementes postulados universalizantes que la rigen, terminan arraigando esos textos en un contexto fuerte, en un horizonte de origen en parte legendario y en parte referencial. Y, por supuesto, en esa dinámica, el gesto más importante sería la recuperación sesgada de la figura de Juan L. Ortiz y el reconocimiento de una especie de filiación entre el personaje de Washington y los intelectuales más jóvenes. Un grupo literario regido por la incredulidad, una filiación de desconfianza, un código común de negatividad: ésa sería la paradójica familia intelectual que Saer crea en sus ficciones.

En esta perspectiva, la proeza narrada en *El entenado* (a saber, el regreso fabuloso a la cuna de la palabra y de la historia, la confrontación con el universo desperdigado del deseo que origina la literatura, la pérdida fundadora de lo originario pero también el aprendizaje de la lengua) no cambia el valor de esa visión negativa. Escribir es una misión que supera la conciencia y la voluntad, en donde se intenta, en buena medida inútilmente, decir lo pulsional y lo reprimido; la negatividad posee, ahora, una vertiente anterior, una página fundacional. En todo caso puede postularse que en ese relato Saer, como quizás nunca en toda su obra, llevó hasta sus últimas consecuencias la alucinación del propio

³ “Razones”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986, p. 16.

gesto de escribir: los prolijos cuadernos que contienen el manuscrito de la novela y que hablan de esa mano trémula de un viejo que escribe en el umbral de la muerte sobre un episodio enigmático de su juventud, son un espejo en donde el escritor escribió delirándose a sí mismo con su propia ficción de escritura. Por un lado, esta mitificación y esta creación de una versión ficticia de la actividad creadora, no desembocan en respuestas operativas ni en afirmaciones tajantes, ya que la duda y la prudente modestia acompañan el proceso, es decir que la dimensión problemática de la escritura se prolonga en su versión legendaria. Pero también se atribuye a una práctica incierta el espejeo intenso de un pasado fuera del tiempo. La escritura, la posición del sujeto que escribe, son suficientemente enigmáticas para merecer la invención de un mito privado que tendría un valor indefinidamente explicativo.

Vale decir que, de la misma manera en que se crea un espacio que es y no es la realidad (esa zona que instala un intersticio entre la región real y el imaginario), en los textos vemos una constante puesta en escena del paso del hombre que escribe a una posición de autor, o a una serie de posiciones de autor. Escribir es reflejarse en la escritura, creando personajes a veces legendarios y a veces inmediatos, pero que reafirman siempre el carácter ficticio de sus identidades. De ficción, es decir, en la visión saeriana, ni verdaderos ni falsos —pero existentes y operativos.⁴

A la luz de las afirmaciones precedentes, puede llevarse a cabo una lectura peculiar de, digamos, los discursos metaliterarios de Saer, en particular de sus ensayos. Una lectura desde la propia producción y no desde los objetivos explícitos de esos textos. Allí encontramos un pensamiento que no guía y prepara la propia práctica, sino un pensamiento que surge de una práctica y que, con otro efecto de causalidad retrospectiva, viene a justificar y a atribuirle sentido a gestos y elecciones ya realizados (y, por lo tanto, a preparar nuevos gestos y elecciones que darán lugar, a su vez, a otras teorizaciones). Ante todo, en ese con-

⁴ Sobre la función operativa de la ficción, véase Juan José Saer, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997, pp. 9-17.

junto de textos y tomas de posición se define una ética del rechazo como condición elemental para la propia escritura: las tomas de posición prefieren a menudo afirmar lo que no se quiere en vez de lo que se quiere. Por ejemplo:

En mi caso, el trabajo mismo de la escritura se hace sin preconceptos teóricos. En cierto modo, me valgo de una poética negativa: tengo mucho más claro lo que no quiero o no debo hacer que lo que voy a hacer en las próximas páginas. ¡A lo mejor todo es una simple cuestión de fobias! Es mucho más lo que descarto que lo que encuentro. Podría compararse al trabajo alquímico en la medida en que, seleccionando elementos y poniéndolos en relación para que se modifiquen mutuamente, busco obtener un residuo de oro.⁵

En su trayectoria intelectual se suceden así los escándalos contra las instituciones tradicionales y porteñas de la literatura argentina, contra los imperativos del regionalismo o del realismo (en los años sesenta); una oposición al *boom*, al realismo mágico en tanto que identidad literaria para América Latina, a la integración de discursos mediáticos en la literatura, al exilio y el sufrimiento como *pathos* ineluctable del escritor rioplatense (en los setenta); sigue la puesta en duda del culto a Borges y de ciertas operaciones literarias que integran mercado y teoría literaria, como en el caso de Umberto Eco (en los ochenta y los noventa), etc. Estas lecturas trastocan a las figuras fuertes de la literatura, creando una filiación paralela, leyendo en los otros los propios principios, o leyendo lo que en los otros vendría a justificar la propia obra. Por ejemplo, protegiéndose del *boom* gracias a la austeridad del *nouveau roman*, entrando en los debates sobre el compromiso o sobre el realismo con ideas freudianas sobre la creación, atacando al canon establecido gracias a Juan L. Ortiz y a Antonio Di Benedetto, retomando la negatividad de Adorno frente a la poética positiva del realismo mágico,

⁵ "Razones", p. 18.

eludiendo toda rigidez teórica gracias a Barthes y a su escritura del “cuerpo” y así sucesivamente.

En estas tomas de posición, en algunos casos impregnadas de un espíritu de denuncia y provocación, se tiende a crear un espacio para el propio proyecto, a delimitar un terreno de lo posible y de lo legible para lo que se está escribiendo. Lo singular del fenómeno es que, en contrapeso con ese rechazo, no encontramos tanto una estética operativa, clara y reivindicable, o una posición programática y vanguardista (a pesar de la importancia atribuida a lo nuevo y a la experimentación, afirmaciones que corresponden, también, con la mencionada ética del rechazo), sino una singular prolongación de la indeterminación de las representaciones ficcionales de la escritura. Lo reivindicado es la dimensión involuntaria, cuando no inconsciente, de la creación; de una creación vista como un dictado fuera de todo proyecto, de una creación para la que se reivindica vehementemente un valor ético y un espacio de libertad. Así se desarrolla una teoría de la anulación de la voluntad, de una somnolencia, que termina rastreándose en la historia de la literatura y en una familia literaria que se va esbozando de ensayo en ensayo. Ser escritor sería saber canalizar un flujo discursivo e imaginario cuyo origen se desconoce y que apenas se comprende. Esta canalización supone una posición modesta, la de una literatura “sin atributos”, representándose a sí mismo y representando a la escritura como instancias dudosas; supone una teorización de ese surgimiento enigmático; supone, al mismo tiempo, un activo y enérgico rechazo de todo lo que trabaría, limitaría o volvería ilegible “eso” que se escribe. (Y nótese, dicho sea de paso, a la hora de las filiaciones, que esa paradójica afirmación de un “ser autor” gracias a una imagen de sí como un no-autor y de los textos como incertidumbre, puede rastrearse, nada menos, que en Macedonio y Borges).

Este tipo de opciones y de tensiones se observa también en la esfera, ya más directa, de construcción de una figura pública del escritor Juan José Saer. Me refiero a sus intervenciones mediáticas, al lugar atribuido a la autobiografía en sus declaraciones y textos, a sus acciones

y modos de vida (tal cual trascendieron y circularon en los medios literarios). Por lo pronto, hay que señalar una peripecia biográfica de inmensas consecuencias: el viaje a París en 1968. Poco importa cuales hayan sido las motivaciones personales de ese viaje, el efecto fue el de desplazarse (el de borrarse a medias, se diría desde sus ficciones) con respecto al espacio de origen, Santa Fe, y de cara al centro literario del momento, Buenos Aires. París vivido como un lugar de margen, como un afuera en donde es posible escribir (y casi todos los grandes textos surgen allí); escribir, digamos, “no estando” (o, si se quiere, no siendo escritor, no lidiando con la construcción de una imagen pública de escritor). Esta constatación, novedosa si se la compara con la posición parisina de Cortázar y con la larga tradición argentina sobre el tema, va de par con una de esas afirmaciones negativas —lo que no se quiere—: el rechazo de todo discurso autobiográfico público. No sólo me refiero a la displicencia con la que intituló, “Una concesión pedagógica”, la presentación de su biografía en escuetas frases (en un texto esencial para su recepción en Argentina, como lo fue la antología *Juan José Saer por Juan José Saer*), sino inclusive, y mucho más allá, la manera en que manejó durante años su imagen como la de un escritor sin imagen. Con una notable constancia, Saer buscó, no ocultar, sino excluir a la vida privada de la esfera de los discursos críticos y literarios, afirmando que únicamente si desdibujaba su figura y sus intervenciones en el mercado, podría, alguna vez, tener alguna certeza sobre la recepción y valor de sus textos. Los textos, así, deberían funcionar solos, sin autor. Asimismo sus entrevistas buscan, sistemáticamente, tomar posición sobre fenómenos culturales, literarios y a veces políticos del momento, intentan sugerir pistas de lectura de tal o cual libro suyo, tratando de orientar la recepción, pero nunca introducen, en términos de discursos explícitos, una historia personal, una exaltación de lo vivido, un relato complaciente sobre sí mismo. Aun en los últimos años de su vida, cuando la repercusión mediática de su obra lo llevó a sistemáticas intervenciones públicas, el mismo rechazo siguió, a su manera, actuando. Por ejemplo, a la hora de aceptar ser el centro de un documental (me

refiero a la película de Rafael Fillippelli, *Retrato de Juan José Saer*, 1996): efectivamente, en él asistimos a cierta intimidad del escritor (una comida con amigos y su compañera Laurence en París, otra en Buenos Aires, una tercera en Santa Fe), pero esa intimidad está signada por una voluntad explícita (y afirmada como tal): la de mostrar que se rechazan tajantemente los remanidos procedimientos de autorrepresentación y de puesta en escena personal que utilizan los escritores; la de mostrar, por lo tanto, gracias a la prueba visual, que no hay nada que mostrar, que el escritor es un hombre como todos y que, en el fondo, el autor no está en la película que vemos, que el autor es ese nadie del que nada puede saberse.

Todo lo que antecede, de más está decirlo, produce uno de los mayores “efectos retrospectivos” que intentamos definir en el inicio de este trabajo: el de una estrategia, que podrá ser involuntaria, que podrá ser el fruto de una serie de reacciones y decisiones contingentes, pero que termina cobrando un sentido: una estrategia de intentar ser escritor sin serlo, de escribir una gran obra sin un *pathos* de creación, de situarse en un lugar desde el cual se puede todavía renovar un género y una forma de narrar. Porque el rechazo sistemático de ciertas posiciones, ciertas actitudes, ciertas maneras de ser escritor, tiene que ver con la eventualidad, entrevista, de relacionar elementos y obtener, por fin, ese “residuo de oro”. Dicho de otra manera: el ser un gran novelista, según los mejores ejemplos de la historia literaria, pasó en Saer por una toma de distancia con el repertorio disponible de figuras de autor y de modos de escribir. Rechazar las poses, los mitos, los rituales, no sólo por lucidez y descreimiento, sino como un intento de poder ser realmente escritor, más allá de poses, mitos y rituales —aunque la duda y el pesimismo lo condenasen a la incertidumbre al respecto y aunque el rechazo sea, a su vez, un modo de autorrepresentación.

En este sentido es interesante notar que los diferentes rasgos de una anulación de su figura pueden discutirse y cotejarse, paradójica cuando no conflictivamente, con otras posiciones, afirmaciones, intenciones.

Por ejemplo sus opiniones sobre la muerte de la novela, sobre las exigencias de experimentación, sobre las tensiones y originalidad de la forma, sobre la indeterminación del sujeto que escribe, deben leerse conjuntamente con una reivindicación explícita del trabajo de escritor (una profesionalización, una exaltación del esfuerzo, una “seriedad” y un “peso” de la escritura); leerse conjuntamente con la precisión de su estilo, con la intención de producir algunos efectos afectivos característicos de la gran literatura (tanto el humor como la emoción). O sea, leer el borrado del autor junto con una singular tenacidad, que aunque pase por el no estar allí en donde se lo podría encasillar, mantiene siempre una misma orientación en un mismo camino (o en lo que termina siendo hoy perceptible como un camino). Todo lo que lleva, por lo tanto, a la defensa de un profesionalismo y a un juicio radical sobre la trascendencia, la vitalidad, la importancia de la literatura, para sí mismo, para los hombres, las culturas y los grupos sociales.

En ninguna medida se puede entonces esbozar una imagen de Saer como un escritor ingenuo o espontáneo, marginal o atípico. De lo que se trata es de cómo fue tomando forma su figura personal y su proyecto, de manera a resolver las aporías de toda creación y, en particular, de la creación literaria en la época en que le tocó vivir, logrando así algo que, *a priori*, parecía imposible: innovar, reinventar, afirmar un estilo, una manera, una personalidad literaria. Y esa novedad pasó tanto por un sistema de producción (la cadencia de escritura) como por la compleja elaboración en negativo de su figura de autor. Porque la defensa sistemática del “vacío” del escritor,⁶ su afirmación del carácter involuntario y pulsional de la actividad literaria, el rechazo frontal de toda mitificación de su figura y de su biografía (la reticencia y la incomodidad a la hora de ocupar un lugar del escritor), los peculiares senderos de su filiación intelectual, su alejamiento de Argentina, el silencio mediático que caracterizó buena parte de su carrera, deben también

⁶ “El escritor no es nada, nadie”, escribió refiriéndose a Gombrowicz. Véase “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”, en *El concepto de ficción*, p. 18.

comprenderse en el marco de la “muerte del autor” de los setenta, de la tiranía de ciertos pensamientos críticos, de la crisis de la función de los discursos literarios en nuestras sociedades, de la invasión del mercado y de las instituciones, no sólo en la circulación y recepción, sino también en la producción de los textos. La posición, dijimos, sería la de un borrado, la de una modestia negativa, la de un abandono de ciertos mitos y espacios que los autores ocupaban tradicionalmente. Pero ese abandono tiene como consecuencia entonces afirmar lo negado, reintroducir lo perdido, restaurar la autoridad del escritor, en otro espacio y de otra manera. La literatura es fantasma y deseo, de acuerdo, pero el sujeto de ese fantasma soy yo. La novela, en su forma decimonónica no existe más, pero a partir de esa idea escribo grandes novelas. Etc. No hay discursos válidos que rindan cuenta de la creación, pero esa misma complejidad de la situación es un motor y un vector de una creación original. Así, la trayectoria de Saer define otra manera de ser escritor, postula una teoría propia de la literatura, una forma de intencionalidad y de control que, lúcidamente, renuncian a la omnipotencia pero no al lugar del sujeto en el proceso de creación. Su trayectoria, su manera singular de ser escritor, son respuestas personales a esa pregunta, a ese cómo ser escritor, a cómo seguir siendo escritor, hoy, a pesar de todo.

En el conjunto y resumiendo, vemos una constancia notable en la escritura, la atribución a la literatura de una función de primera importancia y, paradójicamente, un retraimiento del yo que escribe. Más que de modestia, de marginalidad o de desinterés por las estrategias propias de una carrera literaria, lo que puede leerse en su trayectoria es entonces un intento de poner sus relatos en el primer plano, invirtiendo un funcionamiento más tradicional, el del autor dominando y determinando los textos. Así como el proyecto se reduce, *in fine*, al resultado, el autor Saer está ausente, no es nadie, para que se lean distorsionadas figuras de autor en Tomatis, en Washington, en el entenado, en Pichón Garay, en el hombre saeriano en general —para poder estar en todos ellos al mismo tiempo. Lo que hay para decir se encuentra en los textos,

y el resto (poéticas, ensayos, entrevistas, imágenes, autobiografías) funciona como un complemento que debe llevar a ellos. Renunciar al mito de autor fue, para él, reivindicar y defender el valor de su obra. Así logró, no sólo escribir novelas, seguir escribiendo novelas, sino también escribir la gran novela que Macedonio dejó inconclusa o la que Borges no escribió nunca. Así logró avanzar en el más amplio y ambicioso proyecto novelesco de la literatura argentina.

OBRAS CITADAS

- FILLIPPELLI, Rafael, *Retrato de Juan José Saer*, 1996 (Película).
- SAER, Juan José, *Cuentos completos (1957-2000)*, Seix Barral, Buenos Aires, 2001.
- , *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986.
- , *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

POÉTICAS DE *EL ARTE DE NARRAR*

Daniel Balderston

University of Iowa

“Una literatura futura”: la frase me ha estado dando vueltas desde que la leí hace unos días en la tesis de Nicolás Lucero.¹ Es singularmente apta para la obra de Saer, y a la vez misteriosa. Esa obra no es “futura” en el sentido que hubieran querido los vanguardistas de la década del veinte —no es por la ansiedad de la innovación. Tampoco lo es por lo que puede resultar de profética, como la literatura de Kafka. No, creo que la idea —y no sé todavía si esta es la idea que tiene Nicolás— es de un proyecto literario que es un puro comienzo. No una literatura que corteja su fin, como quería Borges, sino una que comienza una y otra vez.

Quisiera enfocarme en unos pocos poemas de *El arte de narrar*, el poemario brillante y a la vez de difícil ubicación en la obra de Saer. Hablaré de poemas sobre escritores y artistas —Darío, Gauguin, Dostoievski— porque me parece sugerente la manera en que Saer retrata una carrera literaria o artística, o un momento de ella: como dice en la entrevista con Gerard de Cortanze, del artista “sólo cuentan sus búsquedas individuales”,² y en la misma entrevista dice: “me gusta sobre todo ver la retrospectiva de un pintor para tratar de percibir, a través de la evolución de las formas, el fundamento de su búsqueda”.³ Me

¹ Cf. Nicolás Lucero, *Zona y exterioridad: personaje, narrador y diálogo en la obra de Juan José Saer*, tesis doctoral, Universidad de Iowa, 2006. Lucero a su vez estará pensando en el libro de diálogos entre Piglia y Saer (sobre el “relato futuro”) y en los escritos de Macedonio Fernández sobre el tema.

² Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 291.

³ *Ibid.*, p. 296.

interesa menos la relación entre la prosa y la poesía de Saer: sobre eso están los artículos de Prieto, Corbatta y Linenberg-Fressard. La relación que se ha planteado entre la poesía y la obra narrativa de Saer no logra explicar la energía singular de sus poemas.

Voy a comenzar con el poema sobre Darío, “Rubén en Santiago”, que habla del joven poeta nicaragüense recién llegado a Santiago de Chile en 1886:

En adelante
se tratará de un trabajo de hormiga, hecho
con un diccionario de mitología
y un diccionario de la rima, de un trabajo
encarnizado sobre la prosodia francesa,
se tratará de distribuir
de un modo diferente las cesuras [...]⁴

Y sigue unos versos más adelante: “romper el círculo mágico de los códigos” (p. 72); se escribe en resistencia a los códigos preestablecidos y en contra de las costumbres del lenguaje. Saer vuelve sobre esta idea en varias oportunidades. Por ejemplo, en la entrevista ya citada dice que el gran escritor se propone “de antemano lo imposible y [busca] deliberadamente la dificultad, para tratar de vencerla. Si no existe esta resistencia el interés del trabajo narrativo desaparece y con él la tensión propia a toda gran literatura”.⁵ El período evocado en el poema, del joven Darío en Santiago de Chile, es de una insatisfacción absoluta y de una búsqueda radical, que a la vez consiste en una cuestión aparentemente sencilla, de “distribuir / de un modo diferente las cesuras”. Y ni siquiera tiene que ser original: Darío sigue, según nos cuenta Saer, “el ejemplo de simbolistas y parnasianos” (p. 72). La ruptura, entonces,

⁴ Juan José Saer, *El arte de narrar: poemas*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, p. 71. De aquí en adelante colocaré el número de página en el cuerpo del texto.

⁵ *El concepto de ficción*, p. 296.

es absoluta y a la vez bastante banal. La búsqueda formal como el comienzo de todo, como proyecto: “Yo persigo una forma”, como dijo Darío en un soneto ilustre.

En el poema, Saer presenta a Darío cuando todavía no ha escrito sus obras fundamentales: ha publicado poemas que no lo satisfacen —poemas sobre Bolívar, sobre la Unión Centroamericana, y sus poemarios *Abrojos* y *Rimas* (ambos de 1887), pero aún no es autor de *Azul...* (que publicará en 1888, en Valparaíso). Darío llega a Chile el 24 de junio de 1886, y se quedará un poco menos de tres años; el período es el de la intensa gestación de lo que será su primer gran libro. Pero claro que hay un juego temporal más complejo: los primeros versos del poema describen a Darío años después saliendo de la Gare de Montparnasse: es decir, “Rubén en Santiago” es realmente “Rubén en París recordando a Rubén en Santiago”. Dice el poema:

Viajando,
se percibe, de golpe, el tamaño del mundo,
y al mismo tiempo el ritmo con que se abre y se cierra
la prisión de las ciudades (pp. 69-70).

El poema narra “un retroceso doble, en el tiempo y en el espacio” (p. 70); como ocurre con frecuencia en Saer, el viaje es una experiencia de extrañamiento. Darío está en Valparaíso⁶ después de un falso comienzo —sus poemas liberales sobre la política centroamericana, que le valieron que lo recibieran varios presidentes cuando tenía apenas quince años— y ha descubierto que allá no es nadie, y que sus conocimientos y sus logros hasta ese momento no valen nada en ese mundo más sofisticado:

⁶ Observa Arturo Torres-Rioseco en su libro sobre Darío que Chile “por esos años era el primero en cultura y el primero en la solidez de sus instituciones políticas de todo el continente”. En *Vida y poesía de Rubén Darío*, Emecé, Buenos Aires, 1944, p. 25.

Unos patricios ignorantes lo habían celebrado
 como poeta y no es más que el epígono
 de un anciano ridículo, Campoamor.
 Más tarde escribiré *Azul, Prosas profanas*,
 todo eso: en una palabra, lo adorarán como a un Dios.
 Lo pasearán como a una puta decrepita,
 de país en país, siempre medio borracho (pp. 70-71).

Pero ni el triunfo ni la decadencia han llegado todavía; el poeta está suspendido, en un momento de duda absoluta:

Está, como dicen los jugadores
 cuando han perdido hasta el último
 centavo, en el fondo del mar. Tiene
 que empezar desde cero otra vez (p. 71).

Tiene diecinueve años y no ha descubierto todavía su voz, pero ese momento de búsqueda es el que importa, no el viejito que ha triunfado para los demás pero que no ha logrado “lo que él quería, es decir ningún deseo, ningún equilibrio, ninguna predestinación” (p. 72). Lo de “jugar hasta el último centavo” es una idea que resurge en el poema sobre Dostoievski: el instante se abisma cuando la persona “se juega entero”, como se dice.

El momento que retrata Saer en el poema ha sido objeto de análisis en varias de las biografías de Darío: Jaime Torres Bodet dice que es un período del cual “sabemos mucho —y sabemos poco”.⁷ Torres Bodet se pregunta: “¿qué sabemos ... de las sutiles operaciones espirituales, ocultas y silenciosas, que llevaron al joven compositor, desde la oda salvadoreña a Simón Bolívar, tan oratoria y tan formalista dentro de las cincuenta y un estrofas de su armadura, hasta la aurora de *Azul*?”.⁸ Para concluir, poco después, no sin exaltación: “¿Cómo se produjo el

⁷ Jaime Torres Bodet, *Rubén Darío: abismo y cima*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 38.

⁸ *Ibid.*, p. 40.

milagro?”⁹ Torres Bodet señala que “[r]ara vez la poesía es el fruto de la verdad exterior de una biografía”.¹⁰ Saer en su poema piensa la biografía de Darío desde su poesía, y enfoca el momento milagroso del descubrimiento de una nueva poesía.

El poema sobre Paul Gauguin, “Islas”, se organiza de modo semejante: Gauguin ya ha abandonado a su familia, ya ha dejado a Van Gogh y Arles:

y, parado en la proa, internándose mar adentro,
 percibió cómo el ruido de la espuma iba borrando
 los ecos del discurso de Mallarmé. Buscaba o deseaba,
 mejor, como había dicho en una carta,
 un rincón de sí mismo todavía desconocido (p. 114).

El poema narra la llegada de Gauguin a las islas de su sueño: primero “[p]untitos negros, casi sin forma” (p. 114), y luego la revelación súbita: “hasta que vio llegar, de un modo discontinuo, con sacudones rápidos, la isla” (p. 116). El poema termina así:

el ex agente de bolsa, canoso y abandonado,
 parado con los bolsillos vacíos sobre la playa, medio aturdido
 por la trepidación silenciosa de lo que es (p. 116).

De nuevo Saer presenta un momento liminar: Gauguin no ha explorado su nuevo mundo todavía, está canoso y abandonado, vacío y medio aturdido. Ese instante de vacío es esencial: es un “empezar desde cero”, como decía el poema sobre Darío. Sólo así podrá pintar con nuevos ojos.

Es interesante contrastar esta llegada a Tahití, contada a través de una especie de cámara lenta, con la descripción escueta que hace el

⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰ *Loc. cit.*

propio Gauguin en su autobiografía y la de Henri Perruchot en su biografía. Dice Gauguin que después de un viaje de sesenta y tres días de “febril espera”, él y sus compañeros de viaje vieron un cono negro contra el cielo sombrío y, a las pocas horas, al amanecer, “nos acercamos cuidadosamente a los arrecifes, entramos al canal, y anclamos sin accidentes en el muelle”.¹¹ Y agrega: “A primera vista esta parte de la isla no revela nada demasiado extraordinario; nada, por ejemplo, que se pueda comparar con la magnífica bahía de Río de Janeiro”.¹² Perruchot cuenta cómo Gauguin por fin podía ver la tierra que había “deseado con tanta impaciencia”, y añade detalles geográficos y botánicos a la descripción hecha por el pintor mismo:

Pasaron las horas, y al amanecer el 9 [de junio de 1891] se divisaban las dos cumbres violetáceas de la doble cordillera volcánica que forma Tahití [...] A lo largo de la orilla se veían los troncos delgados de los cocoteros. Las chozas aparecieron aquí y allá entre los árboles. Pasando por el canal, La Vire entró al puerto de Papeete y se acercó lentamente al muelle, donde los flamboyanes aparecían como manchas moradas en la orilla. Las canoas de los pescadores nativos se deslizaban por el agua. No era tan bella como la bahía de Río, pensaba Gauguin.¹³

Saer entrevé con gran lucidez las posibilidades de escritura que laten en este momento y se detiene en él; imagina la llegada como un instante plenamente epifánico, y lo narra con uno de los recursos más notables del cine, el “establishing shot” en cámara lenta. La nota de ligera decepción que cuenta Gauguin en su autobiografía —la comparación con Río de Janeiro— está completamente ausente del poema de Saer, que narra más bien la culminación de lo que Gauguin llamó la “febril espe-

¹¹ Paul Gauguin, *Noa Noa*, trad. de O. F. Theis, Nicolas Brown, Nueva York, 1920, p. 5. La traducción al español es mía.

¹² *Loc. cit.*

¹³ Henri Perruchot, *Gauguin*, trad. de Humphrey Hare, Perpetua Books, Londres, 1963, p. 221. La traducción al español es mía.

ra” y la llegada a la tierra “deseada con tanta impaciencia”, según Perruchot. El poema de Saer consiste en una serie de instantáneas que dejan a Gauguin en el umbral de sus descubrimientos de la tierra nueva.

Algunos de estos momentos liminares son terribles (aunque no menos terribles que ese momento de incertidumbre radical que acecha a Gauguin en la playa). Jorgelina Corbatta en su artículo sobre *El arte de narrar* discute el poema sobre Dostoievski;¹⁴ el escritor está preocupado por la deuda que tiene con Turgueniev, un dinero que perdió en el juego:

Al otro día, en la calle otra vez. Y no persigue
nada, no hay nada del otro lado, no es verdad.
No sale, de un más allá hipotético,
del revés, por llamarlo de algún modo, del azar,
ningún signo: nada. Y cada vez
que la rueda comienza, rígida en su puesto, a girar,
el universo entero
emerge, nuevo, de entre su propia ceniza,
no propiamente el mismo, sino otro,
y, finalmente, el mismo: ninguna lección (p. 17).

Aquí de nuevo tenemos a un ser despojado de todo —como Darío cuando se da cuenta de que tiene que comenzar de nuevo, como Gauguin cuando pisa la playa—, con mala conciencia y despreciado por Turgueniev: “qué puede esperarse de él sino es más que un poeta” (p. 17). Hay un fuerte contraste entre Turgueniev —“Un hombre con algo para decir, / el modo y los medios para decirlo” (p. 17)— y el escritor que no ha escrito todavía su obra. Dostoievski se pregunta, en el cuarto de hotel pobre y frío, cómo podrá prender un fuego —“¿qué arde, y cómo, y por qué?” (p. 18)— y esa pregunta vale no sólo por la chimenea

¹⁴ Jorgelina Corbatta, “Juan José Saer, *El arte de narrar: Poemas 1960-1975*. Una propuesta poético antropológica”, *Hispanic Journal*, 18 (1997), pp. 37-53.

sino también por lo que lo llevará más tarde a la escritura de las obras que recordamos.

De nuevo, el examen de las biografías de Dostoievski aclara las circunstancias del momento evocado más que la energía misteriosa y luminosa del poema. Como cuenta Joseph Frank en su biografía de Dostoievski (en cinco tomos), el encuentro narrado en el poema conjugó de modo complejo circunstancias personales y profesionales. Dos años antes Turgueniev, agradecido por una reseña favorable que Dostoievski había escrito de una de sus novelas, recibió una carta de éste, quien le pedía cien talers; Turgueniev le envió cincuenta, todo lo que pudo en ese momento.¹⁵ Al encontrarse en Baden-Baden el 28 de junio de 1867 la deuda (que Dostoievski no saldaría hasta 1876) complicó el encuentro entre los dos escritores. El motivo público de la pelea fue el desacuerdo de Dostoievski con el retrato de Rusia en la novela *Humo* de Turgueniev, pero es evidente en la biografía de Frank que la mala conciencia de Dostoievski con respecto a la deuda no favoreció la amistad, y funcionó como “acicate oculto” entre los dos durante la siguiente década. Kenneth Lantz aclara mejor que Frank los motivos literarios de la pelea: la tesis de Turgueniev sobre el lugar periférico que ocupaban los rusos en la cultura europea, la rabia de Dostoievski en contra del colega que se le había vuelto un escritor alemán (según la opinión del futuro autor de *Los hermanos Karamazov*), y las publicaciones posteriores de ambos escritores que testimonian su desacuerdo público, aunque nunca revelan la posible motivación personal de la pelea.

En el lúcido artículo “‘He weeps over Jim’: L’intertextualité de langue anglaise dans la poésie de Juan José Saer”, Raquel Linenberg-Fressard nota la abundancia de poemas que son retratos de escritores, a la vez que observa un proceso de “saerización”¹⁶ en la manera de des-

¹⁵ Joseph Frank, *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871*, Princeton University Press, Princeton, 1995, p. 33.

¹⁶ Raquel Linenberg-Fressard, “‘He weeps over Jim’: L’intertextualité de langue anglaise dans la poésie de Juan José Saer”, *Imprévue* 1 (1995), p. 74.

cribirlos. Tomando como punto de partida un poema sobre Joyce, Linenbergh-Fressard piensa —como demuestra su constante uso de citas de la narrativa de Saer— en la manera en que las personas retratadas en los poemas actúan como si fueran personajes de Saer; también habla de una “identificación” del autor con los escritores retratados. Tal vez, pero ¿en qué consiste esa identificación, o ese parecido familiar? “Nadie está, aunque parezca estar, en el mundo” (p. 150), escribe Saer en “Ruidos de agua”. Lo que se reitera enfáticamente en estos retratos de artistas es la idea de que no son, o no son todavía: esa negatividad es la que hace posible la creación. Algo así como la “negative capability” que Keats veía en Shakespeare.

Borges, a quien Saer menciona incontables veces, solía centrar sus monólogos dramáticos —pensemos en “Poema conjetural”— y sus retratos de escritores —pensemos en los sonetos sobre Milton, Whitman, Stevenson— en momentos que representan la culminación de una carrera: un momento epifánico sobre el sentido de una vida o sobre la forma trazada por un proyecto literario cuando ya esté completo. Eso es lo que hace también en el famoso epílogo de *El hacedor*: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”.¹⁷ Me parece que la tarea que emprende Saer es la contraria: no la suma o la plenitud sino el brillo fugaz del inicio. Por eso las epifanías en la obra de Saer —pienso en la pelota al final de *Glosa*— son promesas, son pura futuridad.

Saer escribirá hasta el final, luchando con una obra incompleta. Según me dijo Nora Catelli hace unos meses, Saer le dijo que *La grande* iba a terminar en un poema. La obra de Saer es liminar siempre: se vislumbra una forma que no se da del todo. La temporalidad tan compleja

¹⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 854.

y desconcertante que crea Saer —incluso en un texto breve como el poema sobre Darío— descubre la futuridad en un momento pasado. La famosa frase de Borges donde define la belleza como “esa inminencia de una revelación, que no se produce”¹⁸ es apta como descripción de la obra de Saer, donde nos quedamos en el umbral, a la espera, desconcertados y misteriosamente felices.

OBRAS CITADAS

- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- CORBATTA, Jorgelina, “Juan José Saer, *El arte de narrar: poemas 1960-1975*. Una propuesta poético antropológica”, *Hispanic Journal*, 18 (1997), pp. 37-53.
- FRANK, Joseph, *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871*, Princeton University Press, Princeton, 1995.
- GAUGUIN, Paul, *Noa Noa*, trad. de O. F. Theis, Nicolas Brown, Nueva York, 1920.
- LANTZ, Kenneth, *The Dostoevsky Encyclopedia*, Greenwood, Westport, 2004.
- LINENBERG-FRESSARD, Raquel, “‘He weeps over Jim’: L’intertextualité de langue anglaise dans la poésie de Juan José Saer”, *Imprévue*, 1 (1995), pp. 69-77.
- LUCERO, Nicolás, *Zona y exterioridad: personaje, narrador y diálogo en la obra de Juan José Saer*, tesis doctoral, Universidad de Iowa, 2006.
- PERRUCHOT, Henri, *Gauguin*, trad. de Humphrey Hare, Perpetua Books, Londres, 1963.
- PRIETO, Martín, “*El arte de narrar* de Juan José Saer, en la tradición modernista”, en María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripio (comps.), *Fin(es) de siglo y modernismo*, t. 2, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 767-771.

¹⁸ *Ibid.*, p. 635.

SAER, Juan José, *El arte de narrar: poemas*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000.

—, *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

TORRES BODET, Jaime, *Rubén Darío: abismo y cima*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

TORRES-RIOSECO, Arturo, *Vida y poesía de Rubén Darío*, Emecé, Buenos Aires, 1944.

“COSTUMBRE DE INTEMPERIE”
(O EL SUJETO DE LA HETERONOMÍA:
UN ENTENADO)¹

Silvana Rabinovich

Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas,
Universidad Nacional Autónoma de México

“COSTUMBRE DE INTEMPERIE”²

Una tierra que come a sus habitantes (*Números XIII, 32*).³
[...] donde ayunó Juan Díaz y los indios comieron (BORGES).⁴

Unos tienen hambre. Otros comen. Así es la historia.

A veces, los que tienen hambre se comen a los que comen. Eso también está en nuestra historia, y se recrea sofisticadamente.

¹ El texto de *El entenado* de Juan José Saer será leído en clave de la ética heterónoma de Levinas. La ética heterónoma levinasiana (fuera de ciertos usos espurios, temidos con razón) es un elemento interesante de aproximación a la obra de Saer. Huelga aclarar que el presente ensayo no busca agotar la lectura de *El entenado* desde la filosofía. Sin embargo, las resonancias de la heteronomía pueden sugerir aspectos de la novela no siempre explícitos, y en consecuencia ofrecer otra propuesta —no excluyente— de lectura. A su vez, la novela tiene la capacidad de decir en términos de ficción aquello que la filosofía no siempre puede expresar cabalmente. De este modo, se plantea un entrecruzamiento dialógico (en alusión a Bajtín) de *El entenado* de Saer y algunos textos filosóficos de Levinas.

² Juan José Saer, *El entenado*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, p. 137. De ahora en adelante, cuando se cite este libro, sólo aparecerá el número de página entre paréntesis.

³ Preferimos esta traducción directa del original hebreo “eret ojelet yoshvea hi” a la traducción de León Dujovne: “una tierra que consume a sus moradores”, porque también es fiel, pero suena más fuerte.

⁴ Jorge Luis Borges, “Fundación mítica de Buenos Aires”, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 81.

En la pluma de Saer, un entenado se vuelve testigo de la orfandad inherente a la condición humana. El autor recrea a Francisco del Puerto, un huérfano que toma por apellido esa intemperie por excelencia que es la puerta al mar abierto —único cobijo del grumete de la expedición de Solís—, quien en 1516 se internó por vez primera en las aguas del “río sin orillas”.⁵ El libro relata la memoria del testigo, viejo viajero que no emite juicios, sino que cuenta una historia que tiene que ver con el otro, con el hambre y la —en otros tiempos frecuente— antropofagia. Un anciano, privado desde siempre de padre y de madre, toma su pluma para dar testimonio de ese infinitamente otro que, al dotarlo de memoria y de búsqueda de sentido, le dio nuevo nacimiento, un extranjero —diría Jabès— que le devolvió su propia extranjería,⁶ reafirmando por patria —y *ethos*— la intemperie.

No se sabe nunca cuándo se nace: el parto es una simple convención. Muchos mueren sin haber nacido; otros nacen apenas, otros mal, como abortados. Algunos, por nacimientos sucesivos, van pasando de vida en vida, y si la muerte no viniese a interrumpirlos, serían capaces de agotar el ramillete de mundos posibles a fuerza de nacer una y otra vez, como si poseyesen una reserva inagotable de inocencia y de abandono. Entenado y todo, yo nacía sin saberlo y como el niño que sale, ensangrentado y atónito, de esa noche oscura que es el vientre de su madre, no podía hacer otra cosa que echarme a llorar (p. 41).

De joven, atraído por un futuro incierto —a la vez que expulsado por un pasado ajeno—, el abandonado se arrojó al puerto. Las aguas lo condujeron a parajes remotos, donde, según narra: “dormíamos a la intemperie, casi aplastados por las estrellas”. Diez años, por segunda

⁵ Característica del Río de la Plata que por su anchura fue llamado por Juan Díaz de Solís “Mar Dulce”. Cf. Juan José Saer, *El río sin orillas*, Alianza, Buenos Aires, 1991.

⁶ “À un étranger qui m’a révélé à mon étrangeté en m’ouvrant à moi-même”, en Edmond Jabès, *Un Étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Gallimard, Paris, 1989, p. 24.

vez, abandonado. Único sobreviviente, solo, entre los indios colastiné, pasó una larga década descifrando en una lengua impenetrable cierta expresión frondosamente polisémica que con un solo nombre compuesto (*def-ghi*)⁷ evoca los infinitos significados de la alteridad: todo eso que se señala como *lo otro*, por ausente, por inoportuno, por bárbaro, por agobiante, por apetecible, por impenetrable, por perdurable, por excluido, por adelantado, en fin, por testigo. Diez años nuevamente expósito para regresar a las aguas que lo llevaron al puerto y volver a comenzar, siempre desamparado, en la extrañeza duplicada de una cultura que alguna vez debería haber sido su pasado, pero que nunca para ese huérfano llegó a ser familiar. Un pasado negado —por negador— del que no guardó memoria.

La memoria inicia con el segundo abandono, junto a los andrófagos y las andrófagas, *allá lejos*. Este siniestro encuentro con el otro, al modo del parto, lo arranca violentamente de la oscuridad pasada dando origen a un nuevo sujeto, grado cero de la memoria. A diferencia de las almas platónicas, que se bañan en las aguas del Leteo para olvidar, el entenado, luego del viaje extenuante y la repetición de la soledad, se inicia en el arte de recordar. Dos lustros en que el cuerpo entero se entregó a ser

⁷ Entre otros significados *def-ghi* designaba: "a las personas que estaban ausentes o dormidas; a los indiscretos, a los que durante una visita, en lugar de permanecer en casa ajena un tiempo prudente, se demoraban con exceso; *def-ghi* se le decía también a un pájaro de pico negro y plumaje amarillo y verde que a veces domesticaban y que los hacía reír porque repetía algunas palabras que le enseñaban, como si hubiese hablado; *def-ghi* llamaban también a ciertos objetos que se ponían en lugar de una persona ausente y que la representaban en las reuniones hasta tal punto que a veces les daban una parte de alimento como si fuesen a comerla en lugar del hombre representado; le decían *def-ghi*, de igual modo, al reflejo de las cosas en el agua; una cosa que duraba era *def-ghi*; yo había notado también, poco después de llegar, que las criaturas, cuando jugaban, llamaban *def-ghi* a la que se separaba del grupo y se ponía a hacer gesticulaciones interpretando algún personaje. Al hombre que se adelantaba en una expedición y volvía para referir lo que había visto, o al que iba a espiar al enemigo y daba todos los detalles de sus movimientos, o al que a veces, en algunas reuniones, se ponía a perorar en voz alta pero como para sí mismo, se les decía igualmente *def-ghi*. Llamaban *def-ghi* a todo eso y a otras muchas cosas" (*El entenado*, pp. 161-162).

grabado por la inextricable memoria del otro; aquel que nació demasiado temprano, nace nuevamente, esta vez como testigo de alteridad. Luego, las aguas de la memoria lo devolvieron al puerto de origen. El regreso a ese lugar pasado —al desamparo, en una “civilización” que se vanagloria de no ser antropófaga— lo volvía radicalmente extranjero: “Yo tenía hábito de intemperie, de silencio verdadero, de soledad, y todo ese tráfico me mareaba” (p. 126). La lengua “materna” del huérfano, a su regreso se le resistía. Este “hijastro” debió agenciarse un “padrastró”: un cura que es de esas personas a quienes se les llama “padre” con la condición de que no se le conozca progenie. El “padre” Quesada lo inició en esa forma de transmisión de la memoria que es la escritura.

Siempre desorientado, ya en tierra, navegando en el puro azar, el entenado debe descifrar a su regreso el laberinto de la transmisibilidad. ¿Cómo, con su “costumbre de intemperie”, dar testimonio del otro?

Amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro, manteniéndonos en el aire abierto hasta que un buen día, con un gesto súbito y caprichoso, nos devuelve a lo indistinto, querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador (p. 163).

Justamente un entenado puede ser narrador. Por no aspirar a filiación alguna, es el único capaz de transmitir sin pudor la perplejidad causada por el encuentro con el otro. El narrador no tiene un punto de vista, él es el punto por el que quien lo lee se descubre visto por aquellos sobre quienes viene a escuchar testimonio. En un movimiento de enroque, este testigo huérfano funge como el agujero a través del cual el lector se sorprende como objeto de quien inicialmente sería leído. La novela de Saer invierte el rol del clásico viajero que cuenta su experiencia de viaje: no son sus ojos los que escrutan y dictaminan, es su cuerpo entero el que fue solicitado, el que se ha estremecido por causa del otro. El narrador refracta la experiencia vivida en un testimonio inconcluso, que tal vez se pueda ilustrar con una expresión boquiabierta. Así, el

entendido, sesenta años después de aquel viaje, se concibe como testigo porque *da la palabra al otro* en todos los sentidos: cumpliendo una palabra de compromiso nunca pronunciada, transfiere al lector el deseo de los indios de ser grabados en la memoria y, a través de su imposibilidad de definirlos como objeto, les cede a ellos la palabra.

GLOSAR LA MEMORIA

Temo que acaso tengamos los ojos más grandes que el vientre, y más curiosidad que capacidad. Lo abarcamos todo, pero no estrechamos sino el viento (MONTAIGNE).⁸

Glosa, en latín, es palabra oscura, “glosar” puede entenderse también, según el diccionario de María Moliner, como dar una interpretación malévola o suspicaz.

La evocación de la androfagia (que en el libro de Saer remite a Herodoto),⁹ podría *glosar* algunas páginas de la filosofía que ha caracterizado a una cultura falo-logo-céntrica,¹⁰ temerosa de la alteridad. En nuestro continente, el encuentro con el otro que vino a conquistar —y digamos también, a aniquilar— tuvo como corolario en más de una oportunidad, una comida. El autor, que se abstiene de juzgar, atribuye este hecho al hambre, que era una de las pocas características comunes entre conquistadores y conquistados,¹¹ desmitificando el hecho, separándolo de todo carácter ritual. La condena generada por este

⁸ Michel de Montaigne, “De los caníbales”, capítulo XXXI, en *Ensayos*, Conaculta-Océano, España, 1999, p. 104.

⁹ “Allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total...” (Herodoto, IV. 18). A la vez, en las letras evoca a Montaigne y a Oswald de Andrade.

¹⁰ El término “falocentrismo”, como es sabido, es de Derrida.

¹¹ *El río sin orillas*, pp. 70-73.

acontecimiento histórico (en el discurso de una de las partes) es interpretada por el narrador a partir de la rigidez característica de los sistemas de pensamiento.¹²

Es la desproporción entre lo que Solís y sus hombres pensaban de sí mismos y la función que le atribuyeron los indios al comérselos crudos en la playa misma en que los mataron —la escena primitiva de la historia del Río de la Plata—, caricatura del relativismo cultural, lo que vuelve al hecho impensable en su desmesura y vagamente cómico a causa del malentendido brutal de dos sistemas de pensamiento.¹³

Tomemos en cuenta que los relatos que se refieren al tema con horror vienen de una cosmovisión que se había confeccionado a su medida un humanismo arrogante. Este último concebía al hombre con características muy restringidas, a la vez que exaltadas de manera caricaturesca. Esos arquetipos fantásticos de humanidad (y de hombría) fungieron como la cuadrícula invisible sobre la que se escribió buena parte de la memoria de occidente. El retrato agigantado del hombre europeo tuvo su máxima expresión en la Modernidad. Por eso *El entenado*, así como *El río sin orillas*, abren la posibilidad de aguzar el oído (porque esa cuadrícula es invisible pero su sordidez resuena sin cesar) para aproximarse a ciertas páginas del pensamiento occidental en clave de terror ante la androfagia. Se trata de tomar en serio la ficción, tal como dice el mismo autor, porque ésta “no es la claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una verdad un poco menos rudimentaria”.¹⁴ En ese sentido, la filosofía debe reconsiderar la necesidad de abrirle a la ficción —y a la retórica—, nuevamente, su puerta principal.¹⁵

¹² “Comparadas a un sistema de pensamiento, las prisiones más intrincadas de Piranesi son meros lazos de seda”. *Ibid.*, p. 47.

¹³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴ *El concepto de ficción*, Planeta, México, 1999, p. 12.

¹⁵ La ficción —y por supuesto la retórica— nunca dejaron de estar presentes en el discurso filosófico, sólo que entraban por la puerta trasera. *La República* de Platón

En este sentido, filósofos como Emmanuel Levinas (y antes que él Nietzsche) han respetado la veracidad de la ficción; ésta puede echar luz al difícil abordaje de alteridad, difícil por encontrarse ese otro a la vez tan lejos y tan cerca.¹⁶

El encuentro con el otro frecuentemente se ha manifestado como *guerra*. A lo largo de la historia, el deseo más o menos cumplido de aniquilación del otro, siempre se ha escudado en su amenaza. En este estrechísimo horizonte, el otro podría definirse como el riesgo de desaparición de la propia identidad. Dado que una característica de la alteridad es la imposibilidad de ser *asimilada*, la misma metáfora gástrica (del conocimiento) vale para su fantástica definición en boca de los herederos contemporáneos de los conquistadores de la época renacentista: el otro (mejor dicho, la otra), inasimilable, es "andrófaga" en potencia. No es casual que uno de los grabados de Theodor de Bry para el libro de Staden represente a unas mujeres preparando laboriosamente al viajero alemán —autor de *La verdadera historia de las gentes caníbales salvajes, desnudas y feroces*—, para una comida.¹⁷ La desnudez y lo salvaje son representados en el grabado, en cambio, la ferocidad no puede dejar de rendir tributo a la belleza del "sexo débil". Si los móviles que llevaron de Bry a representarlo de esta manera fueron el criterio estético viril o los rígidos roles socio-culturales que atribuyen el arte culinario a las mujeres, no lo sabemos, lo cierto es que el otro como amenaza voraz en este curioso trabajo, tiene cuerpo de mujer.

es un texto paradigmático: mientras formula la necesidad de erradicar el mito, a lo largo del mismo texto, echa mano del pretendidamente excluido en más de una oportunidad.

¹⁶ Cf. Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, UNAM-ERA, México, 1998. Ante la extraña representación de los salvajes durante el siglo XVI (por poco fiel a los nativos), comenta el autor: "Mi primera impresión, al observar a los salvajes europeos que llegaron a América, fue que esos rudos conquistadores habían traído su propio salvaje para evitar que su ego se disolviera en la extraordinaria otredad que estaban descubriendo" (p. 13).

¹⁷ Es la figura que se encuentra en el apéndice al presente trabajo. Todo el libro de Staden está ilustrado por esos interesantes grabados.

En un trabajo que intenta “aflojar la virilidad” en el discurso de la ética y la subjetividad¹⁸ (por demostrar la heteronomía que el sujeto siempre se constituye como consecuencia del encuentro con el otro), luego de detenidos análisis fenomenológicos, Levinas arriba a la sensibilidad constitutiva de ese sujeto. En la necesidad de abordar fenomenológicamente la corporalidad del hombre, en tanto que dependencia de la exterioridad, Levinas alude, *more sensible*, al hambre, a la comida: “Quizás es incorrecto decir que vivimos para comer, pero no es menos inexacto decir que comemos para vivir. La finalidad última del comer está contenida en el alimento”.¹⁹ El autor explica años más tarde que comer no se reduce al aspecto químico pero tampoco al de la conciencia del comer: “Este morder en las cosas que implica por excelencia el acto de comer, mide la excedencia de esta realidad del alimento con respecto a toda realidad representada, excedencia que no es cuantitativa, pero que es el modo por el cual el yo, principio absoluto, se encuentra suspendido del no-yo”.²⁰ Esto no quiere decir que a partir de Levinas aquí se haga un elogio de la antropofagia (tampoco Saer lo hace, porque aclara que “los hombres europeos renacentistas” eran más extraños a los indios que los animales de su medio; insiste en que el acto de comerse al enemigo crudo y beberse su sangre en el campo de batalla, sin mediación de rituales, respondía a necesidades fisiológicas llamadas hambre y sed). Lo que el filósofo lituano señala es la fragilidad de un sujeto que se descubre como cuerpo y en el acto de comer es sorprendido por una exterioridad que lo excede. Más que exaltar el poder del individuo masticador sobre su objeto, se descubre la dependencia vital del sujeto respecto del alimento. “El cuerpo es una permanente puesta en duda del privilegio que se atribuye a la conciencia de ‘dar sentido’ a todo”.²¹ La puesta en escena del cuerpo y sus perforacio-

¹⁸ Cf. Palabras finales en Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1974.

¹⁹ Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 102.

²⁰ Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito*, Sígueme, Salamanca, 1997, pp. 147-148.

²¹ *Ibid.*, p. 148.

nes en el discurso filosófico rompe con el arquetipo impenetrable de hombría y los pruritos del humanismo tradicional. Y, en este caso, evocar la antropofagia ocasional nos permite hiperbólicamente, en una puesta en cuestión de la donación de sentido, desde la corporalidad, rozar el sinsentido.

Ahora bien: el sujeto corporal, excedido, ya no tiene derecho a excusarse en la amenaza para proceder a la aniquilación del otro. Ese otro es tan ajeno (podríamos decir también “indigesto”) que ni siquiera se puede definir como amenaza. Este encuentro con el extranjero inaugura su memoria, su estado de sujeción a la exterioridad. Al igual que el entenado, que puede decir “yo” y “soy testigo y sobreviviente” como respuesta a la súplica de ese absolutamente extraño que le perdonó la vida; el sujeto levinasiano es parido ante la solicitación del otro, él también se descubre sobreviviente y testigo de la indignancia, su memoria (si el posesivo pudiese justificarse) inicia en el encuentro con la alteridad.

GLOSAR ROZANDO

[...] cada cual llama barbarie a lo que es ajeno a sus costumbres.

(MONTAIGNE, *op. cit.*)

Hemos evocado el encuentro feroz de dos visiones de mundo. Los que desembarcaron confiaban en el poder conferido por un saber que no dudaba en negar el ser a todo aquello que no cuadrara en su horizonte. Estas matanzas en el sur se prolongaron siglos. Cuando estos hombres “occidentales” llegaban a América desde el este, aniquilaban de manera pavorosa a sus habitantes. A este propósito, Saer²² destaca la curiosa precisión en la predicción histórica de Darwin, quien emprendió un

²² “Darwin es conocido porque supo descifrar el pasado de las especies vivientes; el porvenir tampoco le era extranjero” (*El río sin orillas*, p. 102).

viaje a esas tierras en 1831 y al pasar por la Patagonia escribió en su *Viaje de un naturalista*: “[...] creo que en medio siglo no habrá más un solo indio salvaje al norte del Río Negro”. El comunicado del General Julio A. Roca, que confirma —con obtusa jactancia militar— el exacto pronóstico, es de 1881. La “campana del desierto” tuvo lugar entre abril y junio de 1879.

Frente a las certezas de la cosmovisión europea (cuyo simulacro sigue desbocándose en muchos militares), el entenado se expuso a otra que, aunque se presentaba como ajena a su cultura, le era mucho más próxima a causa de su orfandad y extranjería:

[...] en ese idioma, no hay ninguna palabra que equivalga a *ser* o *estar*. La más cercana significa *parecer*. Como tampoco tienen artículos, si quieren decir que hay un árbol o que un árbol es un árbol dicen *parece árbol*. Pero *parece* tiene menos el sentido de similitud que el de desconfianza. Es más un vocablo negativo que positivo. Implica más objeción que comparación. No es que remita a una imagen ya conocida sino que tiende, más bien, a desgastar la percepción y a restarle contundencia. La misma palabra que designa la apariencia, designa lo exterior, la mentira, los eclipses, el enemigo [...] (pp. 147-148).

Estas palabras resuenan en la obra levinasiana que aborda la subjetividad y cuyo título es *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. No se trata de una negación del ser, categoría que funda la filosofía, sino de pensar lo que se escapa al ser por no poder definirse tampoco como no ser, eso que frecuentemente se da en llamar *lo Otro* y que Saer (al igual que Levinas) ejemplifica con lo exterior, presentando variantes que denotan el mismo desconcierto con diversos grados de violencia: los eclipses, la mentira, los enemigos. En la escena final, el eclipse es la suspensión ubicua de la realidad intuida por este pensamiento. El sujeto abordado por Levinas se descubre desposeído, sin abrigo, intempestivo: *ante-natus*, expósito, al igual que el entenado, privado de propiedad a causa de ese “hábito de intemperie”: “Con dificultad, los indios chapoteaban en ese medio chirle y sentían, en todo momento, la amenaza de la aniquilación” (p. 148).

Escrito como literatura o como filosofía, se trata de tocar la verdad de la ficción. Son estas citas que se rozan a través de las glosas: en su búsqueda por los caminos de la alteridad, el filósofo, que insiste en la corporalidad del sujeto expuesto ante el otro, plantea a la filosofía como "*de otro modo que saber*".²³ El narrador de Saer, que se sabe expósito, señala esta pasividad: "Pero saber no basta. El único justo es el saber que reconoce que sabemos únicamente lo que condesciende a mostrarse" (p. 189). En la perplejidad del entenado resuena el *de otro modo que saber* levinasiano, así como un sujeto que se sabe nacido bajo la culpabilidad del sobreviviente.

El entenado encarna la palabra testimonial, que Levinas llama profética, no por predecir futuros, sino por la pasividad de prestar su boca al otro. El contenido del testimonio es el *de otro modo que saber*: "[...] Querían hacer persistir, por todos los medios, el mundo incierto y cambiante" (p. 149). La palabra de testigo y sobreviviente es la de su exposición, esfuerzo de memoria:

A los recuerdos de mi memoria que, día tras día, mi lucidez contempla como a imágenes pintadas, se suman, también, esos otros recuerdos que el cuerpo solo recuerda y se actualizan en él sin llegar sin embargo a presentarse a la memoria para que, reteniéndolos con atención, la razón los examine. Esos recuerdos no se presentan en forma de imágenes sino más bien con estremecimientos, como nudos sembrados en el cuerpo, como palpitaciones, como rumores inaudibles, como temblores. Entrando en el aire traslúcido de la mañana, el cuerpo se acuerda, sin que la memoria lo sepa [...]. El momento presente no tiene más fundamento que su parentesco con el pasado. Conmigo, los indios no se equivocaron; yo no tengo, aparte de ese centelleo confuso, ninguna otra cosa que contar. Además, como les debo la vida, es justo que se la pague volviendo a revivir, todos los días, la de ellos (pp. 165-166).

²³ Emmanuel Levinas, *Autrement que savoir*, Osiris, Paris, 1988.

La ética heterónoma levinasiana se potencia en la escritura de Saer, cobra sentido con la veracidad que sólo la ficción puede transmitir. En otras palabras, la experiencia compartida por el lector de *El entenado* y aquel que lee *Totalidad e Infinito* y *De otro modo que ser*, podría parafrasearse en un eco lejano: “en el libro que leía, leído se descubrió”.

APÉNDICE



Ilustración extraída del libro del alemán Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages* [1557] (A. M. Métaillé, Paris, 1979, p. 187), quien, en 1550 cayó en manos de “caníbales” Tupinamba (etnia de Tupi-Guaraníes en la actual costa brasileña). Ilustrado por Théodore de Bry (que no había acompañado a Staden). Grabado que muestra a Staden desnudo en medio de las mujeres indias que bailan a su alrededor, le cortan la barba y las cejas antes de la preparación culinaria.

OBRAS CITADAS

- BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, UNAM-ERA, México, 1998.
- BORGES, Jorge Luis, “Fundación mítica de Buenos Aires”, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- JABÈS, Edmond, *Un Étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Gallimard, Paris, 1989.
- LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1974.
- , *El tiempo y el otro*, Paidós, Barcelona, 1993.
- , *Autrement que savoir*, Osiris, Paris, 1988.
- , *Totalidad e Infinito*, Sígueme, Salamanca, 1997.
- MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos*, Conaculta-Océano, España, 1999.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Planeta, México, 1999.
- , *El río sin orillas*, Alianza, Buenos Aires, 1991.
- , *El entenado*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000.
- STADEN, Hans, *Nus, féroces et anthropophages* [1557], A. M. Métailié, Paris, 1979.

HOSPITALIDAD A LO ANTAGÓNICO. MITO Y FICCIÓN EN LA LITERATURA DE SAER

Dardo Scavino

Université de Bordeaux 3

En un relato incluido en *Lugar*, un griot senegalés, barrendero municipal en la Place Vendôme, le cuenta a su colega musulmán la historia de un asesino serial: “Traoré”. Ésta se inspira en un hecho ocurrido efectivamente en la ciudad de París a principios de los años ’90. “El monstruo de la Bastilla” lo había apodado la prensa sensacionalista y Saer ya había tomado ciertos elementos de este truculento *fait divers*, como los franceses lo llaman, para escribir *La pesquisa*. Leamos entonces un fragmento de “Traoré” que condensa, a mi entender, una operación esencial de la narrativa de Saer:

A una de las víctimas la mató en la calle, la cargó sobre sus hombros (eran las cuatro de la mañana) para llevarla hasta su cuchitril en el sexto piso de la especie de ruina en la que vivía, la tendió en el suelo y, después de someterla a una serie de ritos mágicos de los cuales únicamente él conocía el significado, se tendió durante horas al lado de ella a fumar haschís y a tomar gin hasta vaciar a pico dos botellas. ¡Y todo según el griot a causa de ese maleficio, de cuando todavía no era ni siquiera un feto, apenas un embrión del que no se sabía lo que iba a salir, si hombre o fiera, el conjuro que le habían echado y que lo había dejado pegado para siempre a la placenta, de tal manera que, anduviera por donde anduviese en el ancho mundo, seguía estando encerrado en el vientre de su madre, o si no, peor todavía, como si esa mujer malvada hubiese aspirado el mundo entero a través de la vagina para encerrarlo con Traoré en su propio vientre!¹

¹ Juan José Saer, *Lugar*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, p. 56.

Como bien comprende el barrendero musulmán que lo escucha, las narraciones de estos juglares se inspiran en “un relato acabado de oír con el que el suyo pretende tener ciertas analogías, un acontecimiento intrascendente al cual su relato, más clarividente y ejemplar que la realidad misma, vendría según ellos a suministrarle un sentido”.² Esta vez —y el barrendero lo sabe—, la historia proviene de las páginas policiales de un diario que seguramente el griot había leído esa misma mañana. Y en efecto, a la manera de Joyce, Eliot o Thomas Mann, Saer suele elevar ciertos fragmentos de la vida cotidiana al estatuto de mitos. En este caso, no habría sólo una alusión a Edipo —Julio Premat³ ya señaló su recurrencia en la narrativa del santafesino— sino también al mito del gigante Tifón, ese hijo de Gea, la Tierra, que desafiase alguna vez al mismísimo Zeus. El propio griot recuerda que Traoré “era una especie de gigante y tenía tanta fuerza en las manos que mataba a las víctimas a puñetazos”.⁴ Pero la duda acerca del estatuto de “hombre o fiera” remite a una evocación precisa del mito: la que Sócrates hiciera en un pasaje del *Fedro* (230a) a propósito del mandamiento délfico de conocerse a sí mismo. Allí se preguntaba, justamente, si era un hombre o un monstruo semejante a Tifón. Y ya veremos por qué este cruce entre la mitología y la filosofía resulta crucial en la narrativa de Saer. Lo importante, por el momento, es la operación que consiste en mitologizar y a la vez universalizar una historia particular: Traoré, en este caso, convertido en una suerte de alegoría del hombre.

El griot recuerda, en ese pasaje, cómo Traoré sometía a sus víctimas a “una serie de rituales mágicos de los cuales únicamente él conocía el significado”.⁵ Ahora bien, ya en *La pesquisa* Pichón había contado que el asesino sometía a sus víctimas a un ritual semejante, “en el que cada objeto y cada detalle, ocupaba el lugar exacto que le acordaba en el conjunto la lógica de su delirio, únicamente válida para el que había

² *Ibid.*, p. 53.

³ Cf. Julio Premat, *La dicha de Saturno*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.

⁴ *Lugar*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

elaborado el sistema, e intraducible a cualquier idioma conocido”.⁶ Y por eso subrayaba que el vocablo “locura” designa algo específico que no es “extraño a la razón, sino el resultado de una razón propia que ordena el mundo según un sistema de significaciones sin fisuras, y por eso mismo impenetrable desde el exterior”.⁷ De ahí que el propio Morvan tuviese la impresión de que

en medio de esa acumulación de casualidades que urdían la textura del mundo, únicamente el hombre o lo que fuese que salía a repetir, casi cada noche, el rito invariable del que él mismo había establecido las leyes, había sido capaz de rebelarse y de crear, aunque más no fuese para sí mismo, un sistema inteligible y organizado.⁸

Pichón, desde luego, insinúa que este “sistema inteligible y organizado” puede compararse con la lógica policial del propio Morvan. Pero el entenado recordaba que los colastiné no eran una simple prolongación numérica de un grupo vecino

sino un mundo autónomo con leyes propias, internas, y que cada tribu, con su propio lenguaje, con sus costumbres, con sus creencias, vivía en una dimensión impenetrable para los extranjeros. No únicamente los hombres eran diferentes, sino también el espacio, el tiempo, el agua, las plantas, el sol, la luna, las estrellas. Cada tribu vivía en un universo singular, infinito y único, que ni siquiera se rozaba con el de las tribus vecinas.⁹

Y esto era así, como el entenado señala, porque los colastiné le “infigían leyes” a la “masa blanda” exterior o a ese “magma indiferenciado y viscoso” del cual nunca se separaban del todo porque, aun

⁶ Juan José Saer, *La pesquisa*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994, p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁹ Juan José Saer, *El entenado*, Alianza, Buenos Aires, 1983, p. 117.

cuando habían logrado establecer un orden diferenciado y nítido, “sus pies chapaleaban todavía en el barro original”.¹⁰

Pero recordemos cómo comenzaba el relato sobre los griots. Estos juglares se convierten aquí en una suerte de alegoría de la omnipresencia de las ficciones simbólicas, cantando día y noche la vida de unos reyes “invulnerables” e “invisibles”.¹¹ “Invulnerables” porque, como explica el narrador, estos reyes parecían estar a salvo de las contingencias materiales; e “invisibles”, porque los súbditos suponían que el “sujeto verdadero que las palabras [de los griots] predicaban”¹² se escondía por debajo de sus voces. Los reyes aparecen así como una figura de lo real trascendente, vale decir, de esa substancia firme, inmune o inmutable de la tradición metafísica, mismidad que persiste más allá de los accidentes materiales o del devenir de las cosas, siempre *a salvo* de la contingencia y la degradación temporal. Y por eso cuando, durante una legendaria batalla, los soldados se pusieron a tirar contra los juglares, los reyes empezaron a desvanecerse, porque “sin nadie para nombrarlos iban dejando a los sujetos otra vez en la desnudez del azar, de cara a la perdición, en el mismo barrial en el que chapaleaban los soldados”.¹³

Ya el entenado explicaba que los colastiné iban infundiéndole realidad a la “masa blanda” del horizonte exterior y obteniendo, gracias a su lenguaje y sus costumbres, “islotés fugaces de vida dura”.¹⁴ Que la pura materia sensible no sea, en sí misma, nada, porque no es todavía *una* cosa dispuesta a convertirse en sujeto de predicados diversos, es algo que el entenado insinúa recordando que a estos indios no los aterrizzaba “el no ser posible del otro mundo”, o la muerte, “sino el de éste” (p. 131). Según ellos, “a ese mundo que parecía tan sólido había que actualizarlo a cada momento para que no se desvaneciese como un

¹⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹¹ *Lugar*, p. 46.

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴ *El entenado*, p. 118. En las siguientes citas de esta novela pondremos entre paréntesis la paginación.

hilo de humo en el atardecer”, de modo que se esforzaban “para que, a cada momento, todo fuese idéntico a sí mismo”, obteniendo así “una ilusión de inmovilidad” (p. 137). Y, desde luego, no se trata de evitar cualquier cambio en el aspecto visible de las cosas sino en su *ser*; no se trataba de que el árbol no perdiera las hojas sino de que siguiera siendo el *mismo* en primavera y otoño, o de que pudieran seguir refiriéndose a *un* árbol aunque sus imágenes fueran múltiples y variables. Su problema no era la inmovilidad física sino metafísica: “En cada gesto que realizaban y en cada palabra que proferían, la persistencia del todo estaba en juego” (p. 144).

La paradoja consiste entonces en que la realidad, entendida como conjunto de *rei* o cosas, de “islotos fugaces de vida dura”, se constituye *gracias a* estas ficciones simbólicas, a ese *proton pseudos* cuya alegoría serán más tarde los griots. La “firmeza provisoria” (p. 18) de las cosas no se encuentra del lado de la materia exterior, indiferenciada y cambiante, sino del lado de las ficciones humanas. Y por eso algunos personajes de Saer perderán el sentido de la realidad cuando, por algún motivo, se vean desposeídos de esas ficciones y se hundan así en el “barrial”, la “masa blanda” o la “cuna pantanosa”, es decir, en una suerte de caos primordial de sensaciones dispersas. Es lo que le sucede al propio entenado tras su regreso de América. Es también lo que le ocurre, en *Lo imborrable*, a Tomatis, cuyos pies también “chapaleaban todavía en el barro original”. Pero ésta había sido en su momento la experiencia del nadador —nombre, en este aspecto, emblemático— hacia el final de *Nadie nada nunca*, mientras flotaba en las fangosas aguas del río Paraná.

Como lo hará en “Traoré”, Saer solía asociar esa materia pre-simbólica con el cuerpo materno y el propio acceso al orden simbólico con una mediación paterna. El padre simbólico aparece dos veces, por ejemplo, en *El entenado*: con el padre Quesada, primero, y con el director de la compañía teatral, llamado “el viejo”, después. El padre Quesada, en efecto, le transmite la cultura, y le provee así “las tenazas destinadas a manipular la incandescencia de lo sensible” (p. 99), porque, como le

explica el cura, el entonado “acababa de entrar en el mundo y había llegado desnudo como si estuviese saliendo del vientre de [su] madre” (p. 105). El viejo, a su vez, le hace representar su propio papel en una comedia, y no es difícil adivinar en ésta una alusión al *Gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca (p. 108). El restablecimiento de Tomatis, por otra parte, no va a ser ajeno a la muerte de su madre con quien se había vuelto a vivir y a una suerte de salvación a través de la escritura de sonetos:

Intentar darle vida a esa forma, tener en cuenta sus leyes, manipular la materia que la constituye, podía ser para mí un modo de medirme con lo exterior, y alinear los catorce versos diseminando en ellos alguna idea, extendida como puente frágil sobre el agujero negro, un trabajo de concentración semejante al que requiere memorizar y decir con la entonación exacta las frases enteramente ajenas de un personaje, por burdo que sea, que realiza gestos calculados en un escenario. Cualquier cosa era preferible a la disgregación...¹⁵

En un artículo de 1997, Saer recordaba que *La pesquisa* y *Las nubes* habían estado motivadas por un mismo interrogante: “¿Cómo se entrelazan con nuestra vida cotidiana los elementos narrativos, la ficción y aun lo novelesco?”¹⁶ Su respuesta era: “a través del lenguaje”, porque cada palabra “es de alguna manera un relato” y “también una ficción”,¹⁷ noción que Saer pareciera retrotraer aquí a su etimología latina, ya que la *fictio* no se oponía tanto a lo verdadero como a lo natural o nativo. El propio santafesino sostiene que gracias al lenguaje “nos arrancamos” de la naturaleza “y comenzamos a elaborar categorías que, ensambladas unas con otras, constituyen nuestra representación del mundo”.¹⁸ Incluso podríamos suprimir aquí el sustantivo “representación” y afirmar

¹⁵ Juan José Saer, *Lo imborrable*, Alianza, Buenos Aires, 1993, p. 144.

¹⁶ Juan José Saer, *La narración-objeto*, Seix Barral, Buenos Aires, 1999, p. 161.

¹⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹⁸ *Loc. cit.*

que constituyen sin más nuestro mundo, porque, como explica, “si durante unos instantes tratamos de concebir nuestra experiencia como independiente del lenguaje, resulta claro que nos percibiremos a nosotros mismos como criaturas extrañas, desconocidas, remotas”.¹⁹ Y concluye: “Es por lo tanto *gracias al* lenguaje, y no a la experiencia bruta, que gozamos de nuestra relativa familiaridad con el mundo”.²⁰ Los relatos míticos de sus narraciones coinciden entonces con estas tres experiencias: verse arrancado de la naturaleza, acceder al orden de las ficciones simbólicas y perder la familiaridad con el mundo.

Pero este pasaje de la naturaleza a la cultura, de lo indiferenciado a la diferenciación o del “magma ondulatorio y material”²¹ a la “geometría” de las ficciones civilizatorias, este acto de verse, como él dice, “arrancado” o “extirpado” de la materia sensible, o del cuerpo de la madre, no tiene lugar sin una pavorosa violencia originaria como sucede con el festín antropofágico de aquellos colastiné. Gracias a este ritual periódico —explicaba el entenado— ellos comenzaron a distinguirse de la “masa blanda” en la cual estaban sumergidos:

Si, cada verano, con sus actos eficaces y rápidos, los indios se embarcaban en sus canoas para salir, en alguna dirección decidida de antemano, movidos por ese deseo que les venía de tan lejos, era porque para ellos no había otro modo de distinguirse del mundo y de volverse, ante sus propios ojos, un poco más nítidos, más enteros, y sentirse menos enredados en la improbabilidad chirle de las cosas (p. 129).

Así aparece en Saer, sobre todo a partir de *Nadie nada nunca*, el tema de los sacrificios rituales compulsivos, cuya importancia para su narrativa el propio escritor va a destacar a propósito de *La pesquisa*, cuando recuerde que esto de ponerse a escribir una novela policial

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Loc. cit.*, las cursivas son nuestras.

²¹ Juan José Saer, *Glosa*, Alianza, Buenos Aires, 1986, p. 132.

le había parecido, en un primer momento, una transgresión de su “manera”:

Mientras escribía, seguía rumiando el remordimiento por mi heterodoxia, hasta que un día se impuso la evidencia liberadora: no solamente no transgredía nada, sino que más bien estaba operando por enésima vez el eterno retorno de lo idéntico. Sin darme cuenta, había cambiado caballos por viejecitas, y estaba escribiendo otra vez la misma novela de siempre.²²

Este “eterno retorno de lo idéntico” es una constante del pensamiento mítico, y esto lo distingue de la narrativa histórica. Como lo señaló Lévi-Strauss,²³ el historiador evoca, por ejemplo, la Revolución francesa como un acontecimiento pasado cuyas consecuencias van a hacerse sentir aún hoy a través de una serie no reversible de acontecimientos intermedios. Y basta leer “Borges novelista”²⁴ o “Líneas del *Quijote*”²⁵ para constatar hasta qué punto esta definición de la narración histórica coincide con el relato épico o la novela de acción tal como los concibe Saer. Para el pensamiento mítico, en cambio, esa Revolución seguirá siendo un acontecimiento pasado pero se convertirá además en un “esquema dotado de eficacia permanente”, como lo llama el etnólogo, que permitirá interpretar la estructura de la Francia actual, sus antagonismos e incluso “los lineamientos de su evolución futura”.²⁶ En *Atridas y Labdacidas*, Saer no planteará algo muy distinto en relación con la guerra cantada por Homero:

después de la guerra de Troya, ningún otro hecho histórico aconteció. Occidente continúa paralizado en ese pillaje inaudito, continuo, de-

²² *La narración-objeto*, p. 158.

²³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1974, p. 239.

²⁴ *El concepto de ficción*, p. 282.

²⁵ *La narración-objeto*, p. 31.

²⁶ *Anthropologie structurale*, p. 239.

mencial, que es la cifra de toda su historia, y en la que el único accidente, la aniquilación de los débiles, se repite incansable, sin progreso ni variación. Hijo de Esmirna o Quíos, poeta ciego o generaciones enteras de cantores, poco importa. Homero se justifica y justifica a la humanidad entera enseñándonos que, a pesar del pillaje y de la sangre derramada, la perennidad del canto es esencial, porque el canto y lo que está por venir son una y la misma cosa.²⁷

Saer volverá a poner en evidencia esta dimensión de sus narraciones cuando Goldstein, sobreviviente de un campo de concentración y protagonista de otro relato incluido en *Lugar*, “Con el desayuno”, asocie los genocidios del siglo xx con los crímenes en serie y concluya que “el crimen, la tortura, las masacres, definían mejor a la especie humana que el arte, la ciencia, las instituciones”.²⁸ Pero ya en *El entenado* la barbarie aparecía como el fundamento olvidado de esa civilización amerindia, mientras que el crimen era el sostén de la ley en *La pesquisa* y la locura el núcleo de la razón en su novela *Las nubes*. La paradoja consiste en que lo radicalmente otro de la civilización, la razón o la ley, el resto inasimilable o la verdadera *hybris*, no se encuentran para Saer en algún elemento marginal o periférico sino en el centro o en el origen de la civilización, la razón o la ley. Un orden simbólico, en suma, reposa sobre aquello mismo que excluye, forcluye u olvida. O si se prefiere, nuestra “familiaridad con el mundo” tiene como origen lo in-familiar, si se me permite una traducción literal del *unheimlich* freudiano y heideggeriano.

La alteridad monstruosa o pavorosa de las narraciones de Saer no se confunde con el otro, el diferente, la civilización extraña o incomprendible, sino con el reverso fundamental de la propia, con esa *arché* ingobernable, inasible, indomable.²⁹ Como ya sucedía en *Cicatrices* con aquel doble siniestro de Ángel, la amenaza no proviene de los

²⁷ Juan José Saer, *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986, p. 36.

²⁸ *Lugar*, p. 103.

²⁹ A propósito de “La madriguera” de Kafka, uno de sus editores aseguraba que faltaban las páginas en las cuales debía narrarse el combate decisivo cuya consecuencia

demás sino de nosotros mismos: “Lo que se excluye de la comunidad es, en realidad, aquello sobre lo cual se funda la vida entera de la comunidad y es así asumido por ella como un pasado inmemorial pero, aun así, memorable”.³⁰

Con el personaje del gaucho “fuera de la ley” de *La ocasión*,³¹ Saer recrea el mito del padre de la horda primitiva tal como Freud lo había expuesto en *Totem y tabú*, un padre más arcaico y feroz que las figuras de los padres simbólicos, transmisores de la cultura y la ley, encarnados en *El entenado* por los personajes del cura y del viejo. Evocando, como ya lo había hecho Faulkner, aquella idea de Shakespeare según la cual la historia era una fábula contada por un idiota, llena de ruido y furor, el santafesino convierte al hijo menor de aquel gaucho, el tape Waldo, en el testigo de ese crimen primordial y en el poeta oracular de los acontecimientos futuros, “porque el canto —como él dice— y lo que está por venir son una y la misma cosa”. Pero ya un año antes, el padre de Leto había sido presentado, en *Glosa*, como una suerte de inventor delirante, origen de una vasta representación teatral cuyos personajes serán los miembros de su familia.

Saer no ignoraba que la cuestión de los orígenes había constituido un problema en la tradición filosófica. Porque si las leyes del orden mundano tuvieron un comienzo, éste no podía explicarse a partir de esas leyes que no tenían aún vigencia. Platón había precisado recurrir

sería la derrota del protagonista. Pero Maurice Blanchot añadía: “Il ne saurait y avoir de combat décisif : pas de décision dans un tel combat et pas davantage de combat, mais seulement l’attente, l’approche, le soupçon, les vicissitudes d’une menace toujours plus menaçante, mais infinie, mais indécise, toute contenue dans son indécision même. Ce que la bête pressent dans le lointain, cette chose monstrueuse qui vient éternellement à sa rencontre, qui y travaille éternellement, c’est elle-même, et si elle pouvait jamais se trouver en sa présence, ce qu’elle rencontrerait, c’est sa propre absence, c’est elle-même, mais elle devenue l’autre, qu’elle ne reconnaîtrait pas, qu’elle ne rencontrerait pas”. *L’espace littéraire*, Gallimard, Paris, 2000, p. 222.

³⁰ Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, Christian Bourgois, Paris, 1997, p. 185.

³¹ Juan José Saer, *La ocasión*, Alianza, Buenos Aires, 1988, p. 163.

a ese pensamiento mítico que su propia filosofía pretendía superar, aunque ocultaba la monstruosidad o la anomalía del origen detrás de un presunto bien supremo inaccesible. Dos milenios más tarde, en una lectura del primer canto del coro de *Antígona* que parece anticipar algunos pasajes claves de *El entenado*, Heidegger dirá que “el comienzo es lo más pavoroso” (él escribía *unheimlich*) y también “lo más violento”.³² Y es por este motivo que, para el pensador alemán, el saber de los orígenes no podía ser histórico o arqueológico sino “mitológico”.³³ Pero a esta sinrazón del origen ya hacía alusión el mito atomista del *clinamen* que Lucrecio retomaba de Epicuro y que Saer va a situar en el centro de *Las nubes*. El tema de esta novela es el delirio. Ahora bien, el propio narrador señala que el verbo *delirar* significaba en latín “salirse del surco o de la huella”,³⁴ definición apropiada también para ese desvío inopinado que era el *clinamen* atomista. Si el “delirio es esencial al ser humano”,³⁵ como afirmará Saer comentando su propia novela, no se debe a que habría otra razón, divina o natural, a la cual no tendríamos acceso. El hombre es el animal delirante porque es el único ser racional —o dotado, como decía el Estagirita, de *logos*—, pero esta conjunción de los opuestos proviene del hecho de que la razón puede explicarlo todo con excepción de ella misma. El mito del padre de la horda primitiva no significaba, en última instancia, otra cosa: el fundador de la ley no se legisla a sí mismo, y por eso ese déspota bárbaro no era sino el reverso del padre totémico o civilizado.

Este desdoblamiento del padre se encuentra aún en un relato de *Lugar* intitulado “Las pirámides”. Un próspero y, como se dice, honesto comerciante egipcio sueña que somete a su hijo a “una serie de repugnantes vejámenes sexuales”.³⁶ El narrador compara este sueño con

³² Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1993, p. 143.

³³ *Loc. cit.*

³⁴ Juan José Saer, *Las nubes*, Seix Barral, Buenos Aires, 1997, p. 200.

³⁵ *La narración-objeto*, p. 163.

³⁶ *Lugar*, p. 66.

una visita a “las piedras arcaicas” de las pirámides, esto es: a “un pasado que creemos familiar, porque nos lo representamos siempre con las mismas imágenes simplificadas, pero que en realidad nos es desconocido o remoto”, y por eso, una vez despierto, al comerciante egipcio “lo invade la idea extraña de que lo que ha soñado es la única realidad de su ser”,³⁷ como si esa pesadilla lo hubiese conducido al revés obsceno de las ficciones diurnas.

Los colastiné podían domesticar simbólicamente la “masa blanda” exterior, llegaban a manipular las cosas con una soltura que al entenado le parecía envidiable, lograban “infigirle leyes” (p. 85), como escribe, a la contingencia y constituir así una realidad a la medida de su lenguaje, sus hábitos y sus creencias. Pero lo único que les seguía resultando inexplicable y, a la vez, ingobernable, lo único que no lograban domesticar simbólicamente ni dominar con sus herramientas ni cazar con sus armas, era el fundamento mismo de su mundo, eso que Saer llamará un “leviatán”. De ahí que el entenado escriba en sus memorias:

Algo mandaba, porque sí, desde lo negro, algo presente en todos, repartido en ellos, pero que era como una substancia única respecto de la cual cada uno de los indios, visto por separado, parecía frágil y contingente. No sé qué dios podía ser, si era un dios, aunque nunca vi en tantos años que esos indios adoraran nada; era una presencia que los gobernaba a pesar de ellos, que mandaba en sus actos más que la voluntad o los buenos propósitos y que, de tanto en tanto, por mucho que los indios se olvidaran de su existencia y simulasen ignorarla, como el leviatán que es visible únicamente durante sus reparaciones periódicas desde el fondo del océano, se manifestaba (p. 66).

Que Saer evoque aquí la figura del Leviatán, no es de ningún modo casual, porque éste ya era el monstruo que Hobbes había convertido en la condición de cualquier civilización humana, sustraído a las leyes que

³⁷ *Ibid.*, p. 69.

él mismo imponía o al abrigo de las normas que él mismo proclamaba. Y recuerden que también el pensador inglés había debido recurrir a esa figura mítica para explicar, racionalmente, el origen de una civilización.³⁸

Ahora bien, como en el mencionado comentario de *Las nubes*, Saer no cesa de vincular el origen de un orden con el de la propia escritura. Cito:

Éstas son algunas de las razones que, creo, me indujeron a escribir *Las nubes*. Aunque ya lo he hecho en otros casos, debo advertir al lector para que sepa que toda esta argumentación es posterior a la concepción y a la escritura de la novela. Tal vez estas razones que, puestas en orden y por escrito, parecen tan importantes, son en realidad secundarias, en tanto que las verdaderas, al abrigo de todo discurso, siguen siendo —sobre todo para mí— desconocidas.³⁹

Como lo recuerda Alain Badiou,⁴⁰ a esto se refería Rimbaud cuando calificaba su experiencia poética de “delirio”: El poema “anota lo inexpresable” o, como decía el poeta francés, “fija vértigos”,⁴¹ de ma-

³⁸ En el sexto capítulo de su *Homo sacer* (1995), Giorgio Agamben aborda la figura del hombre-lobo (el loup-garou francés o el lupo mannaro italiano). Allí explica justamente cómo la ley sálica y la *lex ripuaria* emplean la fórmula *wargus sit, hoc est expulsus* para referirse al bandido, el que se pone al margen (*au ban*) de la sociedad, convirtiéndose así en un monstruo híbrido, mitad humano y mitad animal, dividido entre el bosque y la ciudad. La violencia soberana del Leviatán, que no está sometido a las leyes que él mismo funda, convierte al hombre-lobo en el fundamento de la propia ciudad. Agamben recuerda entonces uno de los *lais* de Marie de France, *Bisclavret*, en donde se cuenta la historia de un barón que cada semana se transforma en hombre-lobo. La historia termina cuando, durante una partida de caza, el rey lo encuentra y, en vez de matarlo, se lo lleva a vivir con él a la corte hasta volverse inseparables (Bisclavret vuelve a convertirse en hombre en el lecho mismo del soberano). Agamben recuerda que la figura del hombre-lobo relacionada con el tirano ya aparecía en la *Répública* de Platón (565 d).

³⁹ *Las nubes*, p. 165.

⁴⁰ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris, 1998, p. 45.

⁴¹ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Gallimard, Paris, 1999, p. 192.

nera semejante a como los colastiné van a establecer ciertos “islotos fugaces de vida dura” en la viscosidad exterior. Hölderlin, por otra parte, ya sostenía que “los poetas fundan lo que dura” y que es “poéticamente que el hombre habita la tierra”. Pero el delirio, para Rimbaud, residía en el hecho de que no se puede asir o nombrar la fuente profunda y general de esas anotaciones o de esas fijaciones. De ahí que en un poema dedicado a Rimbaud y Gauguin, “Islas”, Saer escribiera:

Islas y desiertos; sin nadie, ¿y qué pasa, ahí,
justamente, cuando no hay nadie? Girando, ¿no?
como un perro que tratara, infructuoso, de contemplar su propia cola;
problema insoluble, ya se está ahí.⁴²

El olvido de los colastiné o de Morvan, el olvido del crimen primordial o, como en los locos de *Las nubes*, el ocultamiento del delirio originario, no es un hecho accidental: se trata de una necesidad estructural del pensamiento, válida tanto para las civilizaciones como para los poetas —para los hombres, en suma, en cuanto habitan, como poetas, la tierra—, y que puede resumirse en el fracaso esencial del proyecto socrático de conocerse a sí mismo, esto es: la imposibilidad de una fundación autorreflexiva integral del pensamiento, imposibilidad metaforizada por Saer con ese perro que “trata, infructuoso, de contemplar su propia cola”, imposibilidad que explicará la presencia del entenado entre los colastiné, ya que éstos lo conservan entre ellos para que sea el testigo de aquella parte de sí mismos que no llegaban a ver. En *La pesquisa* Pichón vuelve a sugerirlo a propósito del comisario Morvan: “él es el galgo y la presa”.⁴³ Y Tomatis, en *Lo imborrable*, dirá: “Los buscadores de objeto son el objeto por excelencia”.⁴⁴

⁴² Juan José Saer, *El arte de narrar*, Universidad del Litoral, Santa Fe, 1988, p. 106.

⁴³ *La pesquisa*, pp. 107, 108, 119.

⁴⁴ Juan José Saer, *Lo imborrable*, Alianza, Buenos Aires, 1993, p. 53.

Delirio, pues, no es sino el nombre que Saer le otorgaba al *inconsciente*, o a esa incapacidad radical de los sujetos para conocerse y gobernarse a sí mismos, esto es: para integrar el origen de sus ficciones en las propias ficciones. Y por eso el *trauma*, para Freud, tenía este aspecto doble: se trataba de aquello que el sujeto no lograba simbolizar con sus relatos —ese resto inasimilable o excesivo— y al mismo tiempo de la “causa primera”⁴⁵ o el origen de los relatos mismos, comienzo necesariamente olvidado desde el momento en que esas narraciones no lograban —por decirlo así— tomarlo en cuenta. Este trauma olvidado retornaba, sin embargo, a la manera del acontecimiento mítico, a saber: como un “esquema dotado de eficacia permanente”. Si Saer privilegia la figura del sacrificio en serie —de caballos, viejecitas, militantes o incluso de pueblos enteros—, no se debe a que pretenda penetrar la psicología del *serial killer*. Sucede sencillamente que en esta conjunción de crimen, delirio y repetición se encuentran los principales elementos del acontecimiento mítico.

Ahora bien, el tema benjaminiano de una “barbarie inherente a la civilización”⁴⁶ comporta también un riesgo: si todas las civilizaciones se fundan en un acto bárbaro, pavoroso o delirante, y traumático para ellas mismas, lo que las movería a ocultarlo, ¿no deberíamos aceptar esta “violencia mítica” como el momento constituyente necesario de cualquier civilización? No es de ningún modo casual que, al abordar la cuestión, Benjamin evoque la teoría del “estado de excepción”⁴⁷ de su colega Carl Schmitt, elaborada a partir de una célebre exégesis del *Leviatán* de Thomas Hobbes,⁴⁸ ni que Heidegger acuñase la fórmula “el comienzo es lo más pavoroso y lo más violento”⁴⁹ tras la lectura del

⁴⁵ *La pesquisa*, p. 40.

⁴⁶ Walter Benjamin, “Sur le concept d’histoire”, *Oeuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p. 432.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 433.

⁴⁸ Cf. Carl Schmitt, *Le Léviathan dans la doctrine de l’État de Thomas Hobbes*, Seuil, Paris, 2002.

⁴⁹ *Introducción a la metafísica*, p. 143.

jurista nazi. La posición de Goldstein, en “Con el desayuno”, podría convertirse perfectamente en un argumento de los camisas pardas, porque si “el crimen, la tortura, las masacres, definían mejor a la especie humana que el arte, la ciencia, las instituciones”,⁵⁰ como él piensa, ¿los nazis no habrían liberado la verdad de la especie humana sin ceder, como decía el oficial de “*Deutsches Requiem*”, a las “serviles timideces cristianas”?⁵¹

Fijémonos incluso en que la posición de Saer resulta bastante ambigua al respecto ya que en *Las nubes*, por ejemplo, no cesa de poner en paralelo el *clinamen* lucreciano, o el delirio original, con la Revolución de la independencia,⁵² mientras que el episodio del asesinato del padre de la horda primitiva está implícitamente asociado, en *La ocasión*, con la fundación constitucional de la República Argentina tras el derrocamiento de Rosas.⁵³ ¿Habría que interpretar esto desde la perspectiva de la actual *pax americana*, que algunos llaman también democracia, según la cual Revolución es sinónimo de sinrazón y barbarie? ¿O habría que hacerlo desde la perspectiva contraria, pero especularmente simétrica, de Schmitt y Heidegger según la cual esta pavorosa violencia mitopoiética es el acto excesivo pero insoslayable para constituir un nuevo orden?

Ni una cosa ni la otra.

Propongo entonces, a modo de conclusión, la siguiente hipótesis: la perspectiva, por decirlo así, correcta para interpretar el problema planteado por la escritura de Saer es, precisamente, la que falta en nuestros días cuando la voz cantante de la propaganda oficial nos asegura que la única opción al gangsterismo planetario del capital es el Holocausto o el Gulag. Y es porque Saer tampoco tenía, a mi entender, la respuesta, o porque esa pregunta no cesaba de insistir en su escritura,

⁵⁰ *Lugar*, p. 103.

⁵¹ Jorge Luis Borges, “*Deutsches Requiem*”, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 581.

⁵² *Las nubes*, p. 24.

⁵³ *La ocasión*, p. 163.

que siguió escribiendo hasta el final de sus días. Estos signos de interrogación ligan una escritura a su tiempo, y la grandeza de una obra literaria no reside en las respuestas que aporta sino en la manera en que vuelve visible el problema, y hasta me atrevería a decir, las paradojas, de una época.

En un artículo sobre los *Viajes*, Saer conjetura que si Sarmiento era un escritor y no sencillamente un político, un ideólogo o un polemista, se debe a “la capacidad, a pesar de la firmeza casi monomaniaca de sus ideas, de dejarse maravilliar por todo lo que en la realidad diversa y adversa las contradice. De esta hospitalidad a lo antagónico nace su literatura”.⁵⁴ De donde se infiere que, para Saer, la literatura resultaba inseparable de una dialéctica negativa, y entiendo que convirtió esta “hospitalidad a lo antagónico” en un principio ético de su propia escritura.

OBRAS CITADAS

- AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort*, Christian Bourgois, Paris, 1997.
 —, *Homo sacer*, Seuil, Paris, 1997.
 BADIOU, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris, 1998.
 BENJAMIN, Walter, “Sur le concept d'histoire”, en *Oeuvres III*, Gallimard, Paris, 2000.
 BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 2000.
 BORGES, Jorge Luis, “*Deutsches Requiem*”, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
 HEIDEGGER, Martin, *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1993.
 LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1974.
 PREMAT, Julio, *La dicha de Saturno*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.
 RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, Gallimard, Paris, 1999.
 SAER, Juan José, *El arte de narrar*, Universidad del Litoral, Santa Fe, 1988.
 —, *Nadie nada nunca*, Siglo XXI, México, 1980.

⁵⁴ *El concepto de ficción*, p. 66.

- , *El entenado*, Alianza, Buenos Aires, 1983.
- , *Glosa*, Alianza, Buenos Aires, 1986.
- , *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986.
- , *La ocasión*, Alianza, Buenos Aires, 1988.
- , *Lo imborrable*, Alianza, Buenos Aires, 1993.
- , *La pesquisa*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994.
- , *Las nubes*, Seix Barral, Buenos Aires, 1997.
- , *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.
- , *La narración-objeto*, Seix Barral, Buenos Aires, 1999.
- , *Lugar*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000.
- SCHMITT, Carl, *Le Léviathan dans la doctrine de l'État de Thomas Hobbes*,
Seuil, Paris, 2002.

REPRESENTACIONES ERRÓNEAS: ESPACIOS INVADIDOS Y POLÍTICAS DE LA PALABRA

César A. Núñez
El Colegio de México

Edipo, Electra, Agamenón, nombres de otras tantas
incertidumbres, que el narrador baraja como naipes
—el narrador, de todos los que giran, como insectos
efímeros, en la luz turbia del poder, el más herido y
el más ciego.

JUAN JOSÉ SAER, "Atridas y Labdacidas".

La definición que el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua da de la palabra "paramnesia" sólo se encuentra en dos ediciones, la de 1985 y la de 1989. Dice allí que la paramnesia es una "representación que se le aparece a un sujeto, erróneamente, como si se tratase de un recuerdo". La palabra, después de estas dos ediciones consecutivas, desaparece. Ya en la siguiente edición del Diccionario, la de 1992, la Academia se olvida del vocablo. Es posible pensar una explicación falsa de ese desvanecimiento: la idea de una representación que se le aparece *erróneamente* al sujeto debió resultarle a algún académico por demás extraña. La dificultad de decidir qué cosa es una representación errónea se presenta como insalvable. Juan José Saer, en su cuento "Paramnesia" —acaso por argentino, por poco apegado a las normas académicas, por republicano o bien, meramente, porque el cuento fue escrito casi veinte años antes de la incorporación del vocablo en el diccionario— hace poco caso de la Real Academia Española y cifra en el recuerdo que se le aparece al sujeto la ambigüedad a partir de la cual erigir una reflexión sobre el modo en que un escritor "periférico" puede incorporarse a la tradición.

Como se sabe, “Paramnesia” transcurre en el espacio cerrado —y presumiblemente cercado por los indios— de un fuerte español en el litoral de un río, un fuerte que acaba de ser atacado y vencido. La falta de precisión sobre su ubicación geográfica no obsta para que pueda ser reconocido, sin dificultad, el litoral del Paraná. El espacio descrito es, en todo caso, familiar —“familiar” para un lector de Saer, digamos; y sobre todo para un lector de *El entenado*. En el perímetro bien delimitado del fuerte, un bosque y una playa cercana al “real”, transcurre pues el cuento.

En este sentido, “Paramnesia” comparte un rasgo que se repite en una serie considerable de relatos de Saer: el espacio cerrado. Ya desde su primer libro, aparecido en 1960, la mayor parte de los cuentos transcurrían no sólo *En la zona*, sino en ámbitos reducidos. De nuevo encontramos el encierro en cuentos como “Palo y hueso” o “El balcón” (publicados en 1965) y, también, en *Unidad de lugar*.¹ De hecho, el título del libro llama la atención sobre esto. No se trata solamente de un *lugar* (como se llamará el último volumen de cuentos que publicó). Si la zona y el lugar son obsesiones del autor, este título subraya una unidad que, más allá de la referencia a la norma narrativa tradicional, es más que frecuente en muchos de sus cuentos. Pero el encierro define a los personajes tanto como su relación con un exterior —un exterior a la vez espacial y temporal. Así, por ejemplo, en “Sombras sobre un

¹ Es desde luego un tópico el hecho de que hay una relación intrínseca entre la narrativa de Saer y cierta construcción de un espacio, cierta zona. Menos, en cambio, se ha señalado que un grupo no menor de sus textos se ambientan en espacios reducidos, en sitios cercados; la estrechez del espacio, que llega incluso a producir cierta claustrofobia, es un rasgo casi constante desde sus primeros relatos. Por lo demás, en “Homenaje a Roberto Arlt”, entre las ideas que “Ricardo Piglia” anota luego de la lectura de “Luba”, la primera es “La imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano” (*Prisión perpetua*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 178). Es notable que, a la vez, los cuentos de *La invasión* (Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967), contemporáneos de *Unidad de lugar* (Galerna, Buenos Aires, 1967), muestran también una recurrencia del espacio cerrado y de la reflexión sobre la legitimidad del sujeto para estar en él.

vidrio esmerilado” el “afuera” sobre el cual reflexiona la protagonista es una excursión a la playa con su hermana y su futuro cuñado y una charla con Tomatis; en “Barro cocido”, es Buenos Aires que ha cambiado a Blanco. Más aún, el espacio representado es un lugar al cual el personaje ha ingresado en carácter de invasor. Y por lo tanto su legitimidad para “estar allí” está puesta en tela de juicio. Se trata de una característica que, con modulaciones diferentes de acuerdo a la trama de cada narración, puede encontrarse en muchos textos de Saer. La invasión es sin duda un tópico narrativo, pero la discusión sobre la legitimidad de los personajes para estar en determinado lugar parece ser un rasgo más específico de estos textos. “Sombras sobre un vidrio esmerilado” y “Barro cocido” podrían ser nuevamente ejemplos de esto. En “Sombras...” hay una suerte de “diálogo” espacial, entablado por medio de la mirada de la protagonista, entre la imagen de su cuñado que se proyecta sobre el vidrio esmerilado de la puerta del baño y su propia ubicación, “sentada en el sillón de Viena, en el living”;² en esa ida y vuelta, en ese vaivén que acompasa el relato, la escritora Adelina Flores recuerda que Leopoldo, su cuñado, “vino a casa por mí la primera vez, pero después se casó con Susana” (p. 220), la hermana. Ese “reemplazo” (en el que la narradora insiste: “siempre creen que Adelina Flores es ella, por los anteojos, y no yo”, p. 219) se traslada a la endeble situación del personaje en la casa de la pareja: “El haber cedido y venirme a vivir con ellos ya me resultaba insoportable” (p. 225).³ En “Barro cocido”, el protagonista va y viene del motel al almacén, buscando algo, buscando a alguien. Su lejanía respecto del lugar ya se

² *Cuentos completos (1957-2000)*, Seix Barral, Buenos Aires, 3a ed., 2004, p. 215 (en adelante los cuentos serán citados por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página).

³ La misma situación del cuento parte de la justificación de los motivos —ya de por sí ambiguos— que llevan a la protagonista a estar donde está: “he traído el sillón de Viena a este lugar y estoy hamacándome lentamente en él. El sillón de Viena cruje levemente. No podía soportar mi cuarto, y no únicamente por el calor. Por eso vine aquí. Es difícil soportar encerrada entre libros polvorientos los atardeceres de este terrible enero” (p. 216).

manifiesta desde la camioneta Chevrolet estacionada al sol y consiste en un cambio de condición que lo hace casi un extranjero: “Focchi [...] dijo que le había parecido que era el pibe de Blanco, del que sabíamos que había sido como nosotros hasta que una noche se jugó al nueve en un bar de La Guardia una plata que el viejo Blanco había cobrado ese mismo día por un campo de alverjas, y desapareció sin dejar rastro antes de que el viejo lo agarrara” (p. 243).⁴

También en “Paramnesia” —un cuento en el que más claramente los personajes son invasores— hay un vaivén, un ir y venir. Así como en “Sombras...” la proyección de la imagen del cuñado sobre el vidrio del baño es el lugar a partir del cual se reconstruye la historia y el sentido; así como en “Barro cocido” en el motel quedan la mujer embarazada y la camioneta amarilla que son las marcas de un exterior en el que se presume están la explicación o los motivos de las acciones actuales, en “Paramnesia” el capitán recorre el espacio hacia un sitio en donde en principio parece ubicarse el sentido. El ir y venir, el vaivén, se produce en el recorrido que va del fuerte a la playa y, fundamentalmente, al bosque que está enfrentado a la empalizada. El protagonista, el capitán, hace varios viajes, deambula por ese espacio sin una razón aparente.⁵

⁴ Los ejemplos de esta ambigua legitimidad para “estar allí” podrían multiplicarse. Cuando el narrador y los parroquianos del almacén conocen finalmente al hombre, que les cuenta “historias de oficiales de gendarmería, historias que habían sucedido en la frontera con el Uruguay, y en las que, por el modo como las contaba, se veía que él mismo había intervenido” (p. 246), la relación de pertenencia ambigua es marcada en varias oportunidades: “saludó al pasar con acento aporteñado pero era parecido a cualquiera de nosotros por esa piel oscura y el modo de caminar, algo doblado hacia la tierra por el peso de los grandes calores” (p. 245); “el de la camioneta amarilla hablaba de tal manera que parecía querer darnos a entender que era como nosotros y que conocía todo lo que cualquiera de nosotros debe conocer, pero que por alguna razón estaba obligado a no decir quién era” (p. 246); “Cuando se le terminaron los importados empezó a fumar nuestros ‘Colmena’, y su voz aporteñada fue haciéndose rápida y chillona como la nuestra, aunque entorpecida por el alcohol” (p. 247).

⁵ Habría aquí, pues, que tener presente el “deambulismo saereano” que Isabel Alicia Quintana considera un rasgo propio de los personajes del autor. La autora formula la expresión a raíz de *Lo imborrable*: “Frente a los ‘reptiles de turno’ —así se re-

Sin embargo, en “Paramnesia”, lo primero que “errabundeá” —y el neologismo se le atribuye en el cuento sólo a las imágenes— no es el personaje sino la imagen del atardecer del día anterior en la cabeza del capitán, descrita como un espacio: “el crepúsculo del día anterior ya era un resplandor muerto, nítido y fantástico; su rígida imagen errabundeaba, entrando y saliendo, en la oscuridad de la mente del capitán” (p. 229). Vale decir, hay un juego de cajas chinas, el capitán deambula por el real, entrando y saliendo, y la imagen rígida del crepúsculo errabundeá por la mente del capitán. La mente del capitán es, entonces, también un “espacio” por el cual circulan imágenes y, desde luego, al cual invaden recuerdos que no necesariamente son propios. Más adelante, de hecho, vuelve a usarse el neologismo de nuevo para referirse a un proceso mental; ahora la mente se ha convertido en un lugar con *zonas*:

No se durmió de golpe, sino de a poco, y ni siquiera se durmió del todo. Más bien era sentir y ver en completo silencio, en la zona de errabundeo de su mente, escasa en relación con la zona negra, fluctuar y después desaparecer las piedras de las ciudades ya muertas volviendo en procesión y las caras desvanecidas reaparecer por un momento y disolverse de pronto en humo amarillo, sin la constancia necesaria para probar su antigua realidad (p. 240).

Ciudades ya muertas, imposibles de recuperar o precisar en la actualidad del relato. El afuera se mezcla y confunde con el pasado y

fiere el protagonista a los militares y cómplices de los mismos— Tomatis se hace exterior; sigue existiendo en la superficie a través del cumplimiento ritual de pequeños gestos, recuperando lo que podríamos denominar un ‘deambulismo saereano’, por ser una constante en la representación de sus personajes (en este caso: almorzar, intercambiar las mismas palabras con su hermana, caminar por la ciudad, escribir en su habitación, etc.). De este modo busca asirse a los hilos de un presente con el que, aunque perverso, puede establecer algún tipo de vínculo más real que con cualquier especulación filosófica” (*Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silvano Santiago, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001, p. 123).

ambos son irrecuperables. Hay un puro presente. El atardecer del día anterior es la única imagen “rígida”. La continuidad del tiempo respecto del ayer, no obstante, no quita que el personaje se represente el tiempo en el que vive como una sucesión de períodos. El capitán ha pasado la noche casi sin dormir, sin embargo no percibe el transcurrir de la noche, ni del tiempo, como un continuo: “Aun cuando apenas había dormido y no cabía por lo tanto transición entre un día y otro, podía percibir con claridad los cambios graduales de instante en instante y ver cómo todo se modificaba y desaparecía con que apenas algo hubiese cambiado” (p. 229).

De modo similar, la narración, a la vez que es lineal, propone una serie de anticipaciones, una serie de “anuncios” del proyecto del protagonista de ir al bosquecito. Y es que el derrotero del personaje tiene un sitio de recurrencia privilegiado. “Ahora me levantaré, saldré del fuerte y caminaré hacia los árboles” (p. 232), piensa el capitán. Allí, en los árboles, en el bosquecito desde el que puede verse el fuerte “como lo habrían visto los indios diez días antes al vigilar desde el monte el momento de saltar sobre ellos y sacrificarlos como a tigres” (p. 232) parece haber *algo*. A la vez, el capitán parece encarnar la pura percepción del mundo sensible: “Ahora me vuelvo y voy en dirección al bosquecito para sentir otra vez el recuerdo de haber estado en él antes de haber entrado nunca” (p. 241), se dice.⁶ Por un lado, el lugar se muestra como

⁶ Recuerdo y memoria se escinden de forma explícita: “parpadeó varias veces con rapidez como si estuviese tratando de comprobar lo frágil que era la constancia de lo que estaba viendo. Pero todo seguía ahí, nítido; el capitán alzó la mano y tanteó con la yema de los dedos la pared en la que estaba apoyado. Al bajarla, pensó que el contacto no era más que recuerdo y que si volvía a pasar la mano por la pared el contacto sería parecido al primero, pero otro; del otro no quedaba más que la memoria, que era igual a nada. Pero la memoria, no el recuerdo. Recuerdo tenía uno solo, que volvía, y era el recuerdo de no sabía qué; un recuerdo que no tenía la fuerza suficiente como para traer consigo lo que recordaba y que estaba como entreverado y diseminado entre los árboles y la hojarasca del montecito” (p. 238). También en *El limonero real* el recuerdo es un “invasor del pensamiento” del personaje-perro: “Wenceslao se para y el Negro se aleja, moviendo la cola, desapareciendo detrás de la casa. El Chiquito se

una zona de significación, se carga de un sentido que no se establece pero se sugiere⁷ y, por el otro, en el momento en que el personaje se encuentra allí, queda la incertidumbre de si ese recuerdo obedece a un “error” o a la representación de un pasado que el texto fue construyendo por medio de sugerencias y anticipaciones. Como Julio Premat señala respecto de los indios colastiné en *El entonado*, también el capitán parece “regido por una repetición sin memoria”.⁸

Las anticipaciones, la enunciación de los proyectos de ir al lugar, y las recurrencias van construyendo una suerte de suspenso en el relato. La perspectiva de ir —en verdad, de volver— al bosquecito se va cargando de expectativa. Se deposita en el recorrido la posibilidad de entender, si no lo que ha sucedido, por lo menos al personaje:

Avanzó con pasos largos pero lentos viendo crecer o venir hacia sí la hilera de árboles bajos manchados de polvo detrás de los cuales el bosquecito se agolpaba enmarañándose y retorciéndose en un tumulto inmóvil de enredaderas y lianas. El recuerdo llegó enseguida, apenas pisó la hojarasca gris que los borceguías hacían crujir y estallar, pero de nuevo, como la primera vez, venía solo, sin lo que recordaba, como si existiese nada más que la posibilidad del recuerdo y después ninguna cosa real a qué aplicarlo (p. 241).

queda inmóvil, mirando fijo el aire, la cabeza alzada, las orejas verticales y tensas, la cola arqueada hacia arriba, como si estuviese invadido por un recuerdo más que por un pensamiento. [...] El Chiquito se ha echado en el suelo enroscándose en sí mismo, dormitando, como si el recuerdo del que ha estado haciendo memoria hubiese parecido tan digno de atención que solamente desentendiéndose del cuerpo y de gran parte de la mente podría aprehenderlo a fondo” (*El limonero real*, CEAL, Buenos Aires, 1981, pp. 12 y 13).

⁷ No cabe sino recordar una fórmula de Alberto Giordano sobre la narrativa de Saer: “lo que aparece es que *algo* se oculta, lo que se afirma es que *algo* se niega, y ese *algo* incierto la literatura lo revela en su incertidumbre: ese algo no es nada, ni siquiera la nada” (*La experiencia narrativa*. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig, Beatriz Viterbo, Rosario, 1992, pp. 17-18).

⁸ *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002, p. 67.

Es, finalmente, una suerte de recuerdo sin objeto, un solo acto de recordar. En todo caso, hay un “más allá” del espacio representado, un “más allá” que es el lugar de un recuerdo falso —o vacío. La carga depositada sobre el mundo sensible que ese bosque permite aflorar es tan notoria como la dificultad de precisar su sentido. La interpretación, pues, se convierte en un problema. De hecho, “Paramnesia” ofrece un ejemplo perfecto de lo que señala Julio Premat: “las dificultades para ‘leer a Saer’ tienden a subrayar la problemática más aguda en sus textos: una relación dramatizada con el sentido”.⁹ La pregunta acerca de cómo interpretar ese “más allá”, ese recuerdo vacío, coloca al lector en una situación análoga a la del capitán, volviendo sobre el cuento y reencontrándose con una vaga incertidumbre, preguntándose a qué “más allá” remite ese espacio.¹⁰

En el centro del lugar en que se desarrolla el cuento, dentro del fuerte, hay sin embargo otro “más allá”. Es el “más allá” del relato del soldado. En esta referencia a un “afuera” aparece todo aquello que el narrador omite mientras acompaña el deambular del capitán por el real: la historia, la jerarquía política, España. Hay, por lo tanto, un hiato entre el pasado y el presente. El narrador se desentiende de toda referencia al pasado, que queda exclusivamente a cargo de los personajes: “A ver, cuéntame, ya que dices ser de Madrid; cuéntame, suelta la taravilla. [...] Hazme el cuento de que hay un océano y que nosotros lo cruzamos con el adelantado y él nos mandó en expedición hasta aquí” (p. 237), le dice el capitán al fraile que agoniza en el fuerte. Este hiato, representado sobre todo por la historia que el capitán le reclama al soldado, se agranda en vista de la reacción del capitán. Su incredulidad

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ Una posibilidad, desde luego, sería leer este “encierro” como una suerte de alegoría de las circunstancias en las que se escribieron los relatos o en las que se publicó el libro —sobre todo teniendo en cuenta que *Unidad de lugar* comparte la representación de este tipo de espacios con otro volumen también aparecido en 1967, la compilación de relatos de Ricardo Piglia *La invasión*. Pero, de todas maneras, creo que “Paramnesia” no promueve este tipo de lectura.

es la de quien escucha, la de quien quiere escuchar, un cuento inverosímil. Ya desde el primer diálogo, la relación está marcada por la inverosimilitud del pasado y de la causalidad y por la repetición casi ritual de la referencia al exterior espacial y temporal: el capitán le pregunta al soldado “¿De dónde eres?” y el soldado responde “Se lo he dicho mil veces, capitán [...] De Segovia”. “Mientes” (p. 231), afirma el capitán. Hay entonces una suerte de discusión y de negociación entre ambos:

- Está endemoniado —dijo el soldado—. Está endemoniado o es usted el mismo diablo.
- Háblame de Segovia —dijo el capitán.
- Es usted el diablo mismo, capitán —dijo el soldado.
- Háblame de Madrid —dijo el capitán (p. 231).

Poco después, le pregunta: “¿Conoces al rey?” El soldado no responde pero inicia una negociación en la que la moneda de cambio es el relato:

- Dele usted agua al padre y le contaré del rey. [...]
- Cuéntame primero —dijo.
- No —dijo el soldado. [...]
- No —dijo—. Primero me cuentas (pp. 232-233).

De todas formas, el capitán hará un viaje hasta el río, para buscar el agua. El relato que entonces cuenta el soldado está enmarcado por la circunstancia político-militar que explica su presencia en el fuerte: “Fue antes de la leva, que me trajo aquí” (p. 234) dice antes de comenzar; “Después vino la leva y me trajo aquí” (p. 235), aclara al terminar. Entre una y otra frase, entonces, está la anécdota:

Yo estaba en el campo, cerca del camino real, y vi venir una gran comitiva de coches y caballos. Traían muchas banderas. Pensé que venía algún hombre muy principal, y me quedé a mirar. El primer coche iba

custodiado por soldados que llevaban pica y banderas. [...] Después que pasó el primer coche, el que iba detrás perdió una rueda —delante de mí— y volcó. Señores muy principales volaron por los aires y el cochero cayó a mis pies. Se santiguaba y lloraba. Los coches que venían últimos pararon y empezó a salir gente de ellos: capitanes y duques y validos, ya sabe usted, capitán. Los que habían salido volando empezaron a levantarse, socorridos por los demás. Y estaban todos hablando acalorados, limpiándose la ropa y arreglándosela, cuando la primera carroza se vuelve y para delante de todos. Baja un hombre, y detrás de él un obispo; todos echan la rodilla en tierra y yo también, por lo que Dios quisiere. El principal pregunta si no ha habido heridos de gravedad y al responderle todos que no dice el principal, acercándose al cochero, que temblaba de arriba abajo: “Vuesa merced lo ha volcado tan bien, que parece que lo ha hecho ya muchas veces”. Todos rieron y yo también. Después el rey dijo a todos que siguieran viaje, que el mar esperaba, y se metió en la carroza y desapareció, junto con el obispo. Y el cochero me dijo que eran todos caballeros muy principales que iban a pertrechar las costas de España contra los moros (p. 234 y s).

El capitán escucha el relato como un cuento inverosímil. Le dice al soldado: “me hablas de un rey y de una ciudad que no existen. Mereces que te corte la lengua” (p. 237). Y poco después, cuando muere el fraile: “Anda, ve, cuéntale al Santo Oficio que me he cagado en Dios y en sus muertos. Tómate una nave, cruza el océano y ve a tu Madrid y cuéntale. Anda, ve; que tu Madrid es más real que esto” (p. 238). Igual evasión de la realidad le produce al narrador: “había hablado con una inenarrable placidez, distracción, y como falta de esperanza” (p. 235).

Ahora bien, el relato que el capitán le reclama, el cuento que pide que le cuente, es un relato que, según Saer avisa en una “advertencia” que precede *Unidad de lugar*, está tomado de un texto de Quevedo. La advertencia aclara:

La broma del rey al cochero a propósito del accidente de tránsito que el soldado narra al capitán en el cuento titulado “Paramnesia” está tomada del epistolario de Francisco de Quevedo (Carta LXIII, al marqués de Velada y San Román, 1624): “Salí del juicio y del coche. Hallé al cochero hecho santiguador de caminos, diciendo que no le había sucedido tal en toda su vida. Yo le dije: ‘Vuesa merced lo ha volcado tan bien, que parece que lo ha hecho ya muchas veces’” (p. 215).

El texto de donde está tomada la anécdota, a pesar de tratarse de un pasaje satírico muy conocido del escritor, es una carta más que del literato, del político. La carta comienza unas pocas líneas antes del fragmento citado por Saer:

Yo caí, San Pablo cayó; mayor fue la caída de Luzbel. Mis pies no han menester apetites para tropezar: soy tartamudo de zancas y achasco de portante. Volcóse el coche del Almirante (íbamos en él seis); descalabrose don Enrique Enríquez; yo salí por el zaquizamí del coche, asiéndome uno de las quijadas, y otro me decía: “Don Francisco, deme la mano”. Y yo le decía: “Don Fulano, deme el pie”.¹¹

El “coche del Almirante” es el coche de Juan Alonso Enríquez de Cabrera, noveno almirante de Castilla y quinto duque de Medina de Ríoseco. El coche, además, formaba parte de la comitiva de Felipe IV que partió de Madrid el 8 de febrero de 1624 rumbo a Andújar, a donde llegó nueve días después (entre los miembros de esa comitiva,

¹¹ *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, ed. de Luis Astrana Marín, Reus, Madrid, 1946, pp. 113-114. La carta también se encuentra en la publicación del epistolario en las *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en prosa* (ed. de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 2a. ed., 1941, pp. 1714-1716) que es, evidentemente, la edición de las cartas de Quevedo que Saer utilizó, ya que la numeración corresponde a ella. En el *Epistolario completo...* que preparó Astrana Marín la carta está numerada como LXIX. A la vez, en la edición que estuvo a cargo de Raimundo Lida (*Epistolario*, FCE, México, 1958; reimpresión por Conaculta en 1989) la carta citada lleva el número 67 (pp. 222-226).

los principales de España, baste mencionar al conde-duque de Olivares).¹² Allí, en Andújar, Quevedo escribió el 17 de febrero la carta. El motivo del viaje era pertrechar las costas de Andalucía en prevención de posibles ataques, no de los moros, como modifica el soldado, sino de la flota inglesa. Se trata, pues, de una acción militar. Razones de Estado, “razones militares” —si es posible el oxímoron—, razones políticas, entonces, son las que motivaron el viaje y, con él, la carta de Quevedo.

Incluso el epígrafe del cuento (“No se ve cosa en el sol que no sea real”), que tiene el aspecto de ser un verso tomado de algún poema de Quevedo, es en verdad una frase extractada de la *Vida de Marco Bruto*, libro escrito de 1644 —y cuya segunda parte dictó en su lecho de muerte—, no casualmente incluido por Astrana Marín entre las “Obras

¹² Comitiva compuesta —según indica Astrana Marín en su anotación, de donde tomo los datos— por los principales del reino: el conde-duque de Olivares (personaje al cual Quevedo buscaba por esos años acercarse, según recuerda Raimundo Lida en el prólogo a su edición del *Epistolario*, p. 18), el almirante de Castilla, el duque del Infantado, el marqués de Carpio, los condes de Barajas y de la Puebla (mayordomos del rey); el de Alcaudete del Infante, el de Santisteban, el de Portalegre, los marqueses de Castel Rodrigo y Orani, además de “los grandes prelados y eclesiásticos, el nuncio del Pontífice, el cardenal de Zapata (enemigo de Quevedo y de Jáuregui), el patriarca de las Indias D. Diego de Guzmán, capellán limosnero mayor; el confesor del monarca; los célebres padres el culterano Hortensio el valeroso Pedrosa (libre éste de su destierro), ambos predicadores reales; el conocido cronista don Gonzalo de Céspedes y Meneses; los secretarios, el fino dramaturgo D. Antonio de Mendoza, Contreras, Prada, Alviz, Losa, Infausti, Castillo, y otros ayudantes de los oficios superiores; el sumiller de Cortina D. Juan de Fonseca; el consejero de Cámara y Justicia, Garcí Pérez de Araciel; D. Fernando Giron, Juan de Pedroza, D. Diego Brochero, D. Agustín Mejía; el libelista sevillano D. Francisco Marovelli de Puebla, a la sazón al servicio del conde-duque, y Bartolomé de Anaya. Cerraban la comitiva tres escuadras de las guardas de arqueros, tudescos y españoles, al mando de D. Fernando Verdugo (el que prendió al duque de Osuna que, olvidado de todos, agravábase en la prisión); la caballeriza iba encargada a D. Francisco Zapata y a D. Gaspar de Bonifaz. Finalmente, asistían el teniente de Madrid D. Juan de Quiñones, un alcalde de corte y la obligada escuela de alguaciles, pajes, monteros y ballesteros” (*Epistolario completo...*, pp. 114-115, n. 1).

políticas” del autor.¹³ El epígrafe, por cierto, juega con la ambigüedad: “real” no remite, en el texto de donde está tomado, a *realidad* sino a *realiza*. Se trata de un pasaje en el que Quevedo usa la imagen del sol como metáfora de las virtudes necesarias en el buen gobierno: “No se ve cosa en el sol que no sea real. Es vigilante, alto, infatigable, solícito, puntual, dadivoso, desinteresado y único. Es príncipe bienquisto de la naturaleza, porque siempre está enriqueciéndola y renovándola de los elementos vasallos suyos: si algo saca, es para volvérselo mejorado y con logro. Saca nieblas y vapores, y restitúyelas en lluvias que fecundan la tierra. Recibe lo que le dan, para dar más y mejor lo que recibe”.¹⁴

Es, en fin, de este modo velado, a través del vidrio esmerilado del autor clásico, que ingresa la política en el cuento. La referencia a España, la referencia a la historia y al poder, es, finalmente, una referencia literaria. En el lugar en que aparecen en el relato —por lo menos hipotéticamente— los motivos y el origen del viaje (es decir, en el lugar en donde se refieren una geografía y una historia política determinadas: las costas de la península ibérica, el rey, la leva), en ese sitio está

¹³ Inclusión que probablemente desagradara a Borges, que en un artículo de *Otras inquisiciones* dice que “La grandeza de Quevedo es verbal. Juzgarlo un filósofo, un teólogo o (como quiere Aureliano Fernández Guerra) un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no su contenido” (*Obras completas*, t. 2, Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 39). En ese mismo artículo, Borges dice del *Marco Bruto* que en él “el pensamiento no es memorable aunque lo son las cláusulas. Logra su perfección en ese tratado el más importante de los estilos que Quevedo ejerció” (*ibid.*, p. 40). Años después, en el prólogo a la edición de *La hora de todos y Marco Bruto* en la colección “Biblioteca personal”, Borges señala que a Quevedo “lo arrebató la pasión política; distraído por las ruinosas guerras de Flandes y por las esperanzas cortesanas, puede afirmarse que no vio el descubrimiento de América, de la que sólo le importaron los metales preciosos y los galeones acosados por los corsarios” (*Obras completas*, t. 4, p. 488).

¹⁴ *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en prosa*, p. 716. El pasaje de Plutarco que comenta se refiere a Marco Bruto como buen gobernante y restaurador de la Galia Cisalpina luego del maltrato recibido de “la avaricia y lujuria de los gobernadores” anteriores (*loc. cit.*). No era difícil, en 1644 y ya caído el conde-duque de Olivares, leer el texto como una crítica a la figura del valido.

Quevedo. No conviene, pues, desatender la advertencia que *Unidad de lugar* incluye. No es inocente. En efecto, ¿cuál es la paramnesia? ¿la del capitán, que va al bosque para “sentir otra vez el recuerdo de haber estado en él antes de haber entrado nunca” o la del soldado, que cuenta una historia que le ocurrió a Quevedo? El soldado se apropia de una experiencia ajena. Hay, al mismo tiempo, un cambio de perspectiva. El relato de Quevedo, narrado en primera persona, está aquí narrado por un extraño a la comitiva (y la frase de Quevedo es puesta en boca del rey, presente en el viaje de Quevedo pero mudo en su carta). El soldado viejo y su interlocutor, el capitán a quien le cuenta un relato de Quevedo desde el punto de vista de aquel que no participa de los hechos, repiten—incluso en la diferencia de edad que los distingue¹⁵—la relación entre el Soldado Joven y el Soldado Viejo del manuscrito—el “dactilograma”, lo llaman—de la novela *En las tiendas griegas* que Soldi glosa en *La pesquisa*. El texto es un anónimo que se encuentra entre los papeles de Washington Noriega, en un baúl de “Inéditos ajenos”. Así como el relato de Quevedo está “encerrado” en el discurso del soldado viejo de “Paramnesia”, un discurso a su vez encerrado en el fuerte, la novela anónima también se caracteriza por estar guardada. El encierro físico en el que se guarda el manuscrito (un sobre semitransparente de cierre relámpago dentro de una carpeta de cartulina dentro de una caja con cerradura dentro de, finalmente, el semicírculo que forman Soldi, Tomatis, Pichón y la hija de Washington),¹⁶ es

¹⁵ La referencia a la diferencia de edad de los personajes de “Paramnesia” es explícita: “El soldado pelirrojo se quedó callado; tenía alrededor de cincuenta años, pero las pecas y esa piel blancuzca sobre la que el fuego de la luz solar rebotaba le daban un aspecto de vacuo infantilismo; a primera vista se notaba sin embargo que el capitán podía haber sido su hijo” (p. 233).

¹⁶ “La hija de Washington ha traído la caja de metal, bastante más grande que una caja de zapatos [...] En semicírculo alrededor de la mesa de trabajo de Washington, los visitantes han contemplado, inmóviles y sin decir palabra, los tanteos algo laboriosos de Soldi con la llavecita, para introducirla y después hacerla girar en la cerradura, hasta obtener un resultado que juzgó satisfactorio, de modo que dejando la llavecita en la cerradura, abrió la tapa de la caja y sacó con cuidado una carpeta de

análogo a la ubicación de la glosa que hace Soldi de la historia de la novela dentro del relato de Pichón en *La pesquisa*. Sobre el Soldado Viejo, que a pesar de haber estado desde el principio en la guerra desconoce todo de ella, y el Soldado Joven, que recién llegado de Grecia puede narrar cada uno de sus episodios, dice Pichón: “El Soldado Viejo posee la verdad de la experiencia y el Soldado Joven la verdad de la ficción. Nunca son idénticas pero, aunque sean de orden diferente, a veces pueden no ser contradictorias” (pp. 124-125).

Los personajes reaparecen en un cuento publicado en el 2000 en el volumen *Lugar: “En línea”*.¹⁷ El relato retoma la idea —que ya se encontraba en *La pesquisa*— de que la Helena raptada por Paris es en verdad un simulacro. Después de haber narrado las hazañas de los héroes griegos al Soldado Viejo, el Soldado Joven se dispone a verificar si es así, merced a un método que le enseñó un comerciante de Tiro. Acompañado del descreído Soldado Viejo (para quien “El trabajo de adivinos y hechiceros” no es sino “una manera de autorizar [...] el capricho a menudo sanguinario de los poderosos”, p. 26), se dirige entonces a comprobar que no sólo Helena es un simulacro, sino que él y su compañero lo son también. Sin embargo, el cuento, ya desde el título, llama la atención sobre el marco en el que se inserta la historia. Tomatis, que le cuenta por teléfono la historia a Pichón, está sentado

cartulina azul, abultada, que depositó sobre la mesa. Una vez que hubo abierto la carpeta, los visitantes pudieron comprobar que el dactilograma, además de las protecciones sucesivas de metal y cartulina, gozaba de una tercera, una especie de gran sobre de plástico semitransparente pero amarillento de tan grueso, con un cierre relámpago no dentado [...]” (*La pesquisa*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994, p. 61). El semicírculo compuesto por Soldi, Tomatis, Pichón y Julia remeda el auditorio de un narrador oral. Aquí, sin embargo, por más que permanecen en silencio, como quienes participan de un ritual en el que se expone un objeto aurático, la atención que prestan es visual.

¹⁷ Ya Dardo Scavino ha señalado la relación entre *La pesquisa* y “En línea” en sus trabajos *Saer y los nombres* (El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2004) y “*La pesquisa* de Saer o la deconstrucción de los hechos”, en Néstor Ponce, Sergio Pastormerlo y Dardo Scavino, *Literatura policial en la Argentina. Wales, Borges, Saer* (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1997, pp. 45-62).

en su terraza, en “la ciudad”, una “deliciosa” mañana de noviembre; luego de que Pichón, en la línea telefónica, lo conmina a que continúe el relato sin digresiones, Tomatis dice, en broma: “Escucho y obedezco, oh noble señor, califa de los reinos que se extienden de la ceca a la meca, juez magnánimo, verdugo escrupuloso y compasivo, ejemplo y guía de los creyentes” (p. 27). Es la parodia de la relación con el poder que se entabla al narrar.

En resumen, el texto clásico, sea de Homero o de Quevedo, es retomado de similar manera en *La pesquisa*, en el cuento “En línea” y en “Paramnesia”. En uno de los textos de *Formas breves*, Ricardo Piglia dice que “la lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos”.¹⁸ Parece posible agregar, atendiendo a “Paramnesia”, que acaso narrar sea contar un recuerdo ajeno desde un espacio ocupado, apropiado. En las costas de un río sudamericano, en las orillas de la zona, Saer construye un lugar, un espacio que invadir y desde el cual contar los recuerdos de unas lecturas que, seguramente no por error, se le aparecen al sujeto.

En definitiva, en la narración de cómo surge el relato en el real puede verse también una reflexión sobre cómo ingresan los relatos en lo real. Se trataría, pues, de la verdad de la experiencia y la verdad de la ficción que observaba Pichón encarnadas en el Soldado Viejo y el Soldado Joven del dactilograma que guardaba Washington Noriega. Pero si en la verdad de la experiencia las relaciones jerárquicas, las relaciones con el poder, son ambiguas y necesitan ser analizadas, el relato, la verdad de la ficción, viene a ofrecer no sólo una de las formas de análisis posibles (el gesto del soldado —inmediato y sin ambages— de hincarse frente al rey, por oposición a la ambigua relación de los personajes en el real); es también uno de los objetos con los que se negocia con el poder. El poder reclama relatos en los que verse representado. No es ésta, pues, tampoco, una representación errónea. Es producto de una

¹⁸ “El último cuento de Borges”, en *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999, p. 66.

negociación que el soldado viejo entabla. Así como el capitán le pide constantemente que el soldado le repita la historia, el soldado reclama constantemente que el capitán dé agua al fraile que agoniza y que entierre a los muertos —al capitán, que puede moverse, no como él que, moribundo, es sólo una voz.

Sin embargo, sobre el final del relato, el soldado será algo más que una voz. El capitán, de regreso del bosquecito, lo busca en el interior del fuerte, donde estaba, y no lo encuentra. Va a buscarlo, entonces, a una “construcción intacta” (p. 241). Lo halla, en el interior, “sentado sobre un arcón, las piernas que parecían inexistentes colgando, la espalda apoyada contra la pared y el arcabuz entre los brazos, apuntando a la cabeza del capitán” (p. 242). Es una suerte de ultimátum: “Tiene usted que darles cristiana sepultura, capitán”. Pero el capitán vuelve a su tema:

—Cuéntame soplón [...]. Cuéntame del rey y de Madrid que yo te creeré.

—Agarre usted la azada que está en el patio y comience a cavar y ese demonio le dejará, capitán —dijo el soldado—. Vaya y yo estaré aquí oyendo los golpes.

El capitán dio un paso y se detuvo.

—Apártate —dijo.

—Si da usted otro paso, hago fuego, capitán —dijo el soldado (p. 242).

El soldado viejo, un poco al modo de Scherezade, se ve obligado a repetir una y otra vez el relato que el poder le pide. Pero esta Scherezade termina matando a su auditorio. El tiro de arcabuz interrumpe la iteración. El capitán da ese otro paso y “Su voz [es] tapada por la explosión” (p. 242). El único “error”, en fin, que podría encontrarse es el de atribuir a la representación algún tipo de capacidad reparadora o consoladora: es evidente que en el real ha quedado la desolación de un narrador moribundo y un número no contado de muertos sin enterrar.

OBRAS CITADAS

- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas (1952-1972)*, t. 2, Emecé, Buenos Aires, 1996.
- , *Obras completas (1975-1988)*, t. 4, Emecé, Buenos Aires, 1996.
- GIORDANO, Alberto, *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig, Beatriz Viterbo, Rosario*, 1992.
- PIGLIA, Ricardo, *La invasión*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.
- , *Prisión perpetua*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- , *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999.
- PREMAT, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en prosa*, 2a. ed., edición de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1941.
- , *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo-Villegas*, ed. de Luis Astrana Marín, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1946.
- , *Epistolario*, prólogo de Raimundo Lida, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989 [1a. ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1958].
- QUINTANA, Isabel Alicia, *Figuras de la experiencia en el fin de siglo. Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silvano Santiago*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001.
- SAER, Juan José, *El limonero real*, prólogo de Mirta E. Stern, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981 (*Capítulo. Biblioteca argentina fundamental*, 126) [1a. ed. 1974].
- , *El entenado*, Folios, México, 1983 (*Narrativa Latinoamericana*, 6).
- , *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986.
- , *La pesquisa*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994.
- , *Cuentos completos (1957-2000)*, Seix Barral, Buenos Aires, 2001.
- SCAVINO, Dardo, “La pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos”, en Néstor Ponce, Sergio Pastormerlo y Dardo Scavino, *Literatura policial en la Argentina. Waleis, Borges, Saer*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1997, pp. 45-62 (*Serie Estudios e Investigaciones*, 32).
- , *Saer y los nombres*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2004.

SAERY ONETTI:
ALGUNAS NOTAS SOBRE LAS SAGAS NARRATIVAS

Enrique Foffani
Universidad Nacional de La Plata

Del vasto campo reflexivo que se abre ante el estudio de las sagas narrativas de la modernidad, nos centraremos en la vertiente fundacional de territorios y ciudades y en ella en la valoración de la categoría de autonomía estética lograda parcial o totalmente mediante el trabajo de la ficción. La creación de territorios literarios atañe no solamente a la historia literaria sino también a la Historia con mayúsculas. En la específica inflexión de la historia latinoamericana, el mundo narrativo fundado por la escritura abre un espacio imaginario y repone, además, la doble dimensión de ese acontecimiento originario: el acto de fundación y el acta de escritura. Cuestiones como la nada, el vacío o el desierto no son solamente asuntos o motivos encontrados en la tradición moderna occidental sino también resabios de la Historia que, por el hecho de ingresar a lo que Borges llamó una vez *fundación mitológica*, convoca a su vez ideologías no tan perimidas como el prejuicio de la tabula rasa del conquistador —de la que hablara José Luis Romero en su libro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*— y, también, convoca los modelos interpretativos del ensayo que giraron alrededor del desierto americano. Por esta razón, sorprende el hecho de que entre los autores y las novelas que conforman el *corpus* de González Echevarría en su libro *Mito y archivo*¹ no figuren ni Juan Carlos Onetti ni Juan

¹ Se trata del libro de Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (Fondo de Cultura Económica, México, 2000). En este trabajo, González Echevarría vincula el acto fundacional de la ciudad en el campo historiográfico con la escritura (la letra) y, si bien, este crítico impugna algunos aspectos de *La ciudad letrada* (Tájar Editores, Santiago de Chile, 2004) de Ángel

José Saer cuando ambos, al igual que Carpentier y García Márquez, también fundan territorios: el uruguayo, la ciudad de *Santa María* que es posible territorializar, imaginariamente, en el Río de la Plata y Saer, lo que él mismo ha denominado la *Zona*, un territorio que remite sin nombrarla a la ciudad de Santa Fe.²

I. LAS SAGAS NARRATIVAS Y EL ESTATUTO MÍTICO DE LA FICCIÓN

Leer la *Santa María* de Onetti y la *Zona* de Saer desde el ángulo de las sagas narrativas nos llevará primero a un rodeo por la compleja categoría de *ficción* y sobre todo al carácter legendario o mítico que proviene precisamente de la estructura serial o cíclica de las sagas medievales. Sin

Rama, esta asociación ciudad fundada / valor de la escritura es deudora de las proposiciones básicas del crítico uruguayo. González Echevarría concibe el Archivo como depositario de un gesto regresivo por cuanto se vuelve al punto original (no discutimos ahora, aunque nos parezca necesario, la distinción entre *origen* y *comienzo* en los trabajos teóricos de Edward Said) en tanto punto inaugural, pues es este punto de partida el que permite autointerrogarse “cómo hacer un relato latinoamericano”. El Archivo es el cúmulo de relatos sobre los inicios de América Latina y la novela, al abreviar en esa fuente, no sólo reescribe la tradición sino que define de un modo muy concreto su relación con la Historia.

² En un ensayo de mi autoría, “El paisaje cultural en Juan José Saer”, con respecto a la fundación de territorios literarios, vinculo la ciudad de Santa Fe de Saer con Yoknapatawpha de Faulkner y la Santa María de Onetti. Allí relacionaba el gesto inherente al nombre propio de uno de los personajes de la obra saeriana (Pichón Garay) con la figura del *fundador* y planteaba que la saga de Pichón Garay en su doble aspecto de ser personaje y narrador podía dar cuenta de un modo especular de la situación misma de Saer como autor. En este ensayo me proponía indagar en las vinculaciones entre ese espacio y el regionalismo, tratando de leer los resabios que de este último aparecían en su narrativa. Forma parte del capítulo “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje” (capítulo que comparto con Adriana de los Ángeles Mancini, autora del ensayo dedicado a la obra narrativa de Tizón: “Héctor Tizón: el significado de los árboles”). En Elsa Drucaroff (coordinadora), *La narración gana la partida*, volumen II de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2000, pp. 261-291.

olvidar, tal como intentaremos analizar, los aportes modernos de Balzac y de Faulkner, su antepasado más lejano cobra una notable significación pues ya en la palabra misma *saga*, como recuerda Borges en *Literaturas Germánicas Medievales*, se halla inscripto el sentido del alemán “sagen” y el inglés “to say”, esto es, la semántica del decir y su correlato, en el universo de la oralidad, de los actos de la locución y la audición. El origen etimológico escandinavo define entonces la palabra *saga* como una leyenda poética originariamente de carácter mítico-heroico y de entronque con la tradición oral que le infunde elementos coloquiales, al tiempo que se trata de un relato construido con estrictas leyes de composición como aliteraciones, juegos simbólicos con las palabras y una cuidada distribución de sus contenidos en el relato.³ De esta concisa definición persisten, en la configuración de las sagas narrativas modernas, tres rasgos significativos presentes en sus formas medievales: la relación de la épica y la poesía, una escritura *enracinée* en el mundo de la oralidad y la retórica de su *compositio* que atiende tanto a las figuras de dicción como a las de pensamiento. Estas sagas eran recopiladas por los antiguos nórdicos y de ese modo las preservaban del olvido. Oficiaron como una colección mnemotécnica, como un archivo de la memoria colectiva.

La descripción de la forma medieval y su contexto de enunciación nos permite constatar la perdurabilidad no sólo de sus componentes lingüístico-retóricos sino también de una fuerte inscripción en el imaginario colectivo en la medida en que el carácter legendario de las sagas es fraguado por la comunidad con antelación al momento en el cual el narrador decide narrar. Las leyendas⁴ ponen de manifiesto su capacidad

³ La definición fue extraída del *Diccionario Enciclopédico Quillet* (Argentina Arístides Guillet, Buenos Aires, 1966) bajo la entrada de *saga*.

⁴ Remitimos al sugerente libro *Formes simples* de André Jolles, quien sostiene que los diversos géneros-tipos de las formas breves se basan en la lengua. Dicho de otro modo: las formas breves que pertenecen al folklore son extensiones lingüísticas y en cuanto tales se transfieren a la literatura. *Apud* Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México / España / Argentina / Colombia, 1987, pp. 184-185.

fabuladora, la cual le da sostén al relato, y convierte al narrador en un co-narrador que ejerce así una autoría compartida entre lo que observa (el carácter testimonial de su narración) y lo que escucha (lo que le dicen, lo que le dictan y susurran las leyendas que lo antecedieron). En este libro —publicado en colaboración con María Esther Vázquez— Borges apunta una serie de procedimientos que, aun bajo presumibles modificaciones, es posible reconocer en su misma funcionalidad: el énfasis puesto, dada su inscripción épica, en las *biografías de hombres de Islandia*; la *observación imparcial* como modalidad narrativa; y una narración realista paradójicamente basada en *incertidumbres verosímiles*. De todos ellos, este último puede ser considerado como el nudo problemático de este tipo de realismo desde el momento en que, al pretender hablar de los hechos reales desde una concepción que admitía hechos sobrenaturales porque creían en fantasmas y en magias, apelaba a las *incertidumbres verosímiles*. De allí el recurso a la impersonalidad de la redacción, pues la saga quería ser una crónica *objetiva* de acontecimientos. Señalamos este atributo de la saga porque se orienta a la definición de lo que Saer llamará *narración-objeto*, una afinidad basada fundamentalmente en el tratamiento de lo real. El argumento de Borges no deja de ser convincente: porque los personajes *reales* de las sagas son numerosos, éstos reaparecen en otras sagas. “Lo mismo han hecho —escribe el autor argentino— algunos novelistas modernos con sus personajes imaginarios”⁵ y nombra a Thackeray, Balzac, Zola y Galsworthy.

El ejemplo más emblemático del modo de fabular, del poder que adquiere la ficción entendida como estatuto legendario, lo encontramos en el relato intercalado de la novela *La pesquisa* de Saer que lleva por título “En las tiendas griegas”. En éste se narra un diálogo entre el Soldado viejo, apostado en Troya y, por tanto, testigo próximo al cam-

⁵ Jorge Luis Borges en colaboración con María Esther Vázquez, “Las sagas”, en *Literaturas Germánicas Medievales*, Emecé, Buenos Aires, 1996. Este libro es una versión reescrita del primero que escribió el argentino con Delia Ingenieros en 1951 y que se titulaba *Antiguas Literaturas Germánicas*.

po de batalla, y el Soldado joven quien, recién llegado de Esparta, posee paradójicamente más informaciones sobre la guerra que el Soldado viejo, como si la lejanía respecto del lugar de los hechos fuera su condición de posibilidad. Una lejanía no sólo geográfica sino también temporal. En su excelente análisis de este episodio, Dardo Scavino concluye que *la verdad de la experiencia* (el Soldado viejo) necesita para ser contada de *la verdad de la ficción* (el Soldado joven), lo cual significa que necesita de la leyenda amasada por las voces de los otros, por las ficciones que éstos han elaborado y escrito como texto mnemotécnico de la comunidad que habitan.⁶ La consecuencia más notable de este episodio —que parece ser una iluminación de la obra entera de Saer— consistiría en el deslinde entre el valor de la experiencia y el de la leyenda, un discernimiento no tan a la vista puesto que lleva a Soldi y a Pichón a una discusión establecida en torno de la doxa consensualmente aceptada de que es la experiencia del testigo la que legitima la narración. Ahora, por el contrario, a través del modo de circular y difundirse de boca en boca, la leyenda se adelanta a los acontecimientos que han tenido lugar. De este modo, Scavino define la ficción como la memoria mítica de la comunidad y denomina a esta operación el relato de las voces ajenas, el proceso que habilita la entrada a las ficciones simbólicas que sólo es posible realizar a partir del Otro. Es, entonces, este estatuto mítico de las ficciones lo que estaría en el centro de la narrativa de Saer.

Pero si el relato intercalado, como es el caso de “En las tiendas griegas”, suscita una discusión entre amigos basada precisamente en la densidad semántica que contiene y que genera diferentes interpretaciones, significa entonces que la narración ha sido capaz de convertir

⁶ Dardo Scavino escribe en el capítulo V de su libro, *Saer y los nombres*, llamado precisamente “Voces ajenas”, que es “el Otro, el ‘sistema intertextual’, las leyendas preexistentes, las ‘voces ajenas’ evocadas por Narciso, las que organizan incluso nuestra propia experiencia”. El Viejo de *El entonado* sería “la encarnación de estas ficciones simbólicas, anónimas o sociales, que modelan y le dan sentido a nuestras vivencias más íntimas”. Cf. *Saer y los nombres*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2004, p. 50.

tales cuestionamientos en material propicio para ser narrado. En este sentido, este procedimiento es lo que Onetti elabora a partir de la lección-Faulkner al convertir en *historia* los componentes mismos del relato, esto es, del acto de narrar. Para el autor uruguayo, la leyenda en tanto ficción mítica es el lugar del desocultamiento de la verdad: “Hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llena”.⁷ Díaz Grey, el narrador de *Para una tumba sin nombre*, casi al término de la *nouvelle*, dice haber escrito la historia en pocas noches y confiesa: “la hice con algunas deliberadas mentiras” y su propia evaluación es elocuente: “me sentí en paz”.⁸ También en *La novia robada* se asocia la mentira ficcional con un estado de bienestar: “Llegó la hora feliz de la mentira”, un enunciado que parece reformular el carácter legendario de los cuentos de hadas cuya experiencia de goce canaliza los poderes compensatorios de la imaginación, quizás el pilar más firme que sostiene toda la narrativa onettiana. Por tanto, fabular la verdad es, al mismo tiempo, confabular contra su adecuación a la realidad, conspirar contra la ilusión de transparencia que en Onetti se pone de manifiesto en su habitual recurso narrativo de empañar, manchar o enjabonar los cristales para interponer entre el observador y lo observado una mediación, una opacidad, un vidrio esmerilado.

Un ejemplo claro es el memorable comienzo del cuento del uruguayo “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput”, que equivale al estatuto legendario de la ficción. Resumo la escena: los tres notables de Santa María (Díaz Grey, Lanza y Guíñazú) sentados a la mesa del Universal ven llegar a la pareja de la enana y el muchacho alto a quien ponen el mote del caballero de la rosa. En el lapso en que la pareja elige mesa, se sienta y llama al mozo, los na-

⁷ *El pozo*, seguido por el estudio de Ángel Rama, “Origen de un novelista y de una generación literaria”, Arca, Montevideo, 1967, p. 31.

⁸ *Para una tumba sin nombre*, Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975, p. 125.

rradores intentan contar esta escena en términos que equivalen no a la experiencia directa sino precisamente a su capacidad fabuladora, es una escena que se desdibuja tras la lluvia. Guíñazú dice: “Si miramos indiferentes, es posible que la cosa dure, que no se desvanezcan, que en algún momento lleguen a sentarse, a pedir algo de veras, a beber, a existir de veras”. Y más adelante insiste: “Pero puede ser que los demás habitantes de Santa María los vean y sospechen, o por lo menos tengan miedo y odio, antes de que la lluvia termine de borrarlos”.⁹ Los hechos son siempre “recipientes vacíos” y la lección-Onetti ha consistido en rescatar “el alma de los hechos”, aquello que solamente la ficción puede restituir por medio de lo imaginario como máquina de fabulación, refractaria a una copia analógica de la realidad. Onetti lo dice de manera impecable: *La verdad que importa no está en lo que llaman los hechos.*

2. LA AUTONOMÍA DEL TERRITORIO LITERARIO:

LA CIUDAD Y EL RÍO

Desde otra perspectiva narratológica y otra concepción del mundo, aun cuando la crítica sindicó a ambos escritores como pesimistas, la narrativa de Saer retoma como *clínamen* la modalidad onettiana de inculcar a la ficción un estatuto mítico o legendario que excede —aunque se trate de uno de sus fundamentos— el cuestionamiento del *realismo* que, en el contexto de la literatura latinoamericana del siglo xx, asumen aquellos narradores que se adhieren pero también los que se enfrentan (como los regionalistas) a los postulados vanguardistas orientados a socavar la categoría de representación. La decisión de Onetti en los años treinta de no incursionar en la vertiente alternativa más contundente al realismo, al menos en la zona rioplatense, como era el género fantástico, deviene a lo largo de los diversos tramos de su

⁹ *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1994, p. 190.

obra un férreo principio estético del cual nunca claudica. Si el centro motor de su narrativa es la pregunta por lo real, ésta no se formula sino a partir de lo imaginario, categoría que se disemina en una serie de operaciones narratológicas ya presentes en el inicio mismo de la obra narrativa (el cuento “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” de 1933 relata el parto de la ensoñación de los personajes de Onetti). Un mundo imaginario que logra su apoteosis, como sabemos, en 1950 con la publicación de *La vida breve* donde tiene lugar la fundación de Santa María y con ella su saga narrativa. Y es en este punto que Saer se acerca cada vez más a Onetti: no sólo porque la lectura del argentino nos remite al uruguayo en el movimiento borgeano *après-coup* de “Kafka y sus precursores” sino porque sospechamos que el concepto de “la narración-objeto” podría entenderse, según la noción de Harold Bloom en el libro *La angustia de las influencias*,¹⁰ como una *tésera*, una contraseña del mundo imaginario de Onetti en tanto universo autónomo regido por la ley de lo irreplicable.

Si toda la lectura es un desvío (*clinamen*, según Bloom), su proceso es el modo de implementar una reorientación previsible a partir de un rumbo señalado aunque no emprendido por el precursor. Saer describe la “narración-objeto” de este modo: es un tipo de narración que, por un lado, se emancipa de los imperativos ideológicos, morales y religiosos y se separa de los moldes del género y, por otro, al adentrarse en “las aguas pantanosas y turbias de lo particular, adquiere(n) el sabor de lo

¹⁰ Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Monte Ávila, Caracas, 1977. La tesis central de este libro es un análisis desidealizador de las influencias entendidas como relaciones intrapoéticas, de allí su matiz correctivo que el autor plantea a partir de lo que denomina cocientes revisionistas. Ellos son seis: *Clinamen* (o el desvío en tanto mala interpretación poética), *Tésera* (o contraseña en tanto completamiento y antítesis al mismo tiempo), *Kenosis* (o ruptura en tanto discontinuidad con el precursor, lo cual significa un movimiento revisionista de vaciamiento), *Demonización* (o la reacción ante el Sublime del precursor), *Ascesis* (o autopurgación como movimiento revisionista de privación y renuncia) y *Aprofrades* (o el retorno de los muertos que crea la ilusión de que el escritor posterior estuviera escribiendo la característica obra del precursor) (pp. 13-25).

irrepetible y lo único”.¹¹ Como corolario de esta definición, la autonomía ganada por este tipo de “narraciones-objeto” es equiparable a un objeto más del mundo, porque ellas no reflejan el mundo: en todo caso lo contienen, lo crean. Esta descripción puede ser igualmente válida para la obra de Onetti y de hecho lo es desde el momento que en este mismo ensayo Saer propone *Los adioses*, publicada en 1954, como uno de los tres ejemplos que ofrece de *narración-objeto*. Llama la atención, sin embargo, que haya elegido una *nouvelle* que transcurre *fuera* del territorio de Santa María, pues habría podido reforzar aún más la noción de autonomía en el sentido de creación inédita, irrepetible, única, que estaba en el centro de la *narración-objeto*, un aspecto que sí pone de relieve en un ensayo posterior, fechado un año después del libro homónimo, esto es, el año 2000, dedicado a *La vida breve*;¹² novela que Saer entronca con la tradición española del barroco y el motivo de la ficción en la ficción. De un lado, la elección de *Los adioses* es, a nuestro juicio, una *tésera*, una revisión antitética que se aviene más (su proximidad es más legible) a la fundación de su propio territorio, lo que en la ficción aparece bajo el nombre de la *zona* que, a diferencia de Santa María, se encuentra en el mapa: se trata de Santa Fe; pero, al igual que Cosquín, la ciudad de la *nouvelle* de Onetti, Santa Fe es una ciudad no nombrada aunque sí situable geográficamente. El sentido de *tésera* como contraseña o reconocimiento es planteado por Harold Bloom en términos de un *análogon* y no de identidad, un *análogon* en tensión como todo método de lectura entre la tautología y la reducción. Ni una cosa ni la otra, la idea de territorio autónomo, inherente al mundo narrativo de Onetti y leído así por el mismo Saer, puede transferirse a la conformación de la *zona* de su propia narrativa. Si por un lado, una de las doxas críticas más evidentes acerca

¹¹ Cf. *La narración-objeto*, Seix Barral, Buenos Aires, 1999, p. 29.

¹² Apareció el ensayo de Saer sobre *La vida breve*, “La rebeldía del derrotado”, en el diario *Clarín* el domingo 26 de noviembre de 2000. Transcribimos la cita que nos interesa: “El mundo de Onetti, objeto material y mental como todo gran texto de ficción, es una creación autónoma que resulta de una estrategia narrativa totalmente inédita” (pp. 3-4).

del universo-Saer es, precisamente, la construcción de un territorio autónomo, por el otro, hay que admitir un silencio bastante elocuente en el discurso crítico que no señala para Saer el antecedente de Onetti.

La tentativa de responder a esta omisión podría otorgar, más allá o más acá de la angustia de las influencias, un sentido distinto del uso de la tradición en la medida en que también la cuestión de los linajes literarios se halla sometida a lecturas canonizadas o institucionales. El mismo Saer ha escrito sobre el arduo dilema de las influencias: un escritor —plantea— no aprende a escribir en los tratados de preceptiva literaria sino “en la obra de los otros escritores y es natural que la huella de sus maestros aparezca en sus libros”.¹³ Es relevante pensar que Faulkner —otro lugar común de la crítica— sea esa huella del maestro en al menos algunos de los libros de Onetti pero no lo sería tanto en el caso de Saer que pertenece a dos generaciones posteriores. Este último, en su ensayo sobre *La vida breve* arriba citado, “La rebeldía del derrotado”, lleva a cabo un paralelo entre ambos escritores en el cual el elemento relevante que dispara la comparación es, precisamente, la creación de un territorio imaginario autónomo que responde a la tradición de las ciudades inventadas. No sólo coteja Yoknapatawpha y Santa María sino también las somete a un proceso de diferenciación pero, en este ejercicio de lecturas desviadas, contrapone un proceso de in-diferenciación sumamente significativo: plantea que la invención de territorio

¹³ En el mismo ensayo, “La rebeldía del derrotado”, Saer estudia las influencias de Faulkner en Onetti: “Es evidente que Onetti leyó a Faulkner con admiración y que alguna influencia de la obra faulkneriana es perceptible en su escritura, como lo son en la de Faulkner las de Joyce, Cervantes, Conrad, Flaubert, etc [...] Pero es a través de un proceso de diferenciación respecto de esas influencias que una obra original va construyéndose [...] El estilo de Faulkner produce un flujo ininterrumpido de sensaciones, de emociones confusas y de metáforas y comparaciones que van estallando como fognazos a medida que el texto se despliega, en tanto que la obra onettiana, sea cual fuere su extensión, se organiza con precisión para conceptualizar en cierto modo la vida interior, por agitada que sea, o simplemente el vivir y el actuar de los personajes”. Saer agrega a estos atributos algunos más en Onetti sumamente relevantes para nuestra lectura crítica: “la exactitud poética de los fragmentos narrativos, la entonación neutra de los títulos de capítulos deliberadamente poco enfáticos” (*ibid.*, pp. 4-5).

es la condición esencial de toda narración. Esta interpretación lo lleva a naturalizar tres tipos de territorialidades: las que tienen nombre propio (Flaubert, Svevo, Joyce), las que tienen nombre modificado o inventado (Faulkner, Musil, Onetti) y, finalmente, las que tienen o bien nombre elidido (Kafka) o bien nombre impreciso como el cervantino *incipit* de *El Quijote* “un lugar de La Mancha” y lo hace bajo la convicción de que todo territorio literario autónomo sólo tiene una relación lejana con el espacio en tanto geografía de los *realia*.

La presunta homologación por medio de la cual la diferencia se disuelve en aras de una estructura que es inherente a toda narración ficcional, Saer la basa en un concepto historiográfico de la novela moderna del siglo XIX: se trata del aporte de Flaubert con su saga normanda y del de Balzac con el procedimiento de reaparición de personajes, el cual concreta su proyecto de la *comédie humaine*. A ambos novelistas franceses los llama *escritores de territorio*. No obstante, sería necesario admitir que el carácter imaginario y mitopoiético que sostiene un territorio literario para que éste obtenga su propia autonomía surge con decisión de la obra narrativa de William Faulkner, aun cuando de un modo indiscutible, para los parámetros de una historia literaria, el potente y por ello mismo fructífero gesto balzaciano de crear una totalidad es, a diferencia de Flaubert, un eslabón necesario para armar este tipo de lectura genealógica. Por eso la diferencia que plantea Saer entre el condado de Yoknapatawpha y Santa María es la que se establece entre una operación basada para el primero en el trasplante del referente a la ficción¹⁴ (en otro texto la noción elegida para Faulkner es “transfiguración”) y para el segundo en la coexistencia entre referente y

¹⁴ Transcribimos la cita: “En cuanto al distrito de Yoknapatawpha, el territorio creado por Faulkner, presenta con la ciudad de Santa María de Onetti una diferencia fundamental ya que es el equivalente de un territorio real, apenas deformado por su trasplante; la representación de un mundo empírico transferido a una dimensión literaria. En cambio, la Santa María de Onetti coexiste con la dimensión empírica propia al autor y a los personajes; es uno de los puntos del triángulo que la pequeña ciudad de provincia forma con Buenos Aires y Montevideo. Esa coexistencia de las dos instancias es primordial para los objetivos del libro” (*ibid.*, p. 4).

ficción. En este último caso, se trata del paradójal recurso que consiste en el continuo (y a veces contiguo) traslado de los personajes desde lugares imaginarios a otros referenciales y viceversa en el interior mismo, claro está, de la ficción. Este procedimiento es, en la literatura latinoamericana, de naturaleza inédita y encarna, en virtud del poderoso efecto de lectura que provoca, el fundamento estético de la obra de Onetti.

La lectura de Saer con respecto al estatuto de autonomía, tratándose de una lectura de escritor, revela una función especular de su propia obra y figura, además, las consabidas fluctuaciones de la angustia de las influencias¹⁵ que él mismo confesó en ocasión de un diálogo abierto junto con Piglia en la Universidad del Litoral: “A mí me dicen que hay una cosa que parece Faulkner o que parece Borges o que parece Joyce, algo que les recuerda en la lectura a esos escritores *y a mí eso me pone muy incómodo, y me pone muy mal*. Porque yo los admiro demasiado *y justamente hago todo lo posible para no parecerme a ellos*”.¹⁶ Sin embargo, se trata del dilema que atraviesa toda la obra de Saer y que, después de todo, preocupa a la mayoría de sus personajes: si se trata del realismo —según el famoso enunciado de Lukács, esto es, en alemán *Es geht um Realismus*— y ya no importa si para negarlo porque de igual modo hay que tratar con él, la pregunta por lo real no puede ser formulada sino de forma constante, una y otra vez, ya que formular esa pregunta es reformularla, variar cada vez su fórmula, variar de form(ul)a.

¹⁵ Saer, que es perfectamente consciente de esta cuestión, escribió en su ensayo “Faulkner”: “Las influencias literarias constituyen un problema bastante complicado. A veces son realmente deseables: cuando tal o cual escritor pretende que Flaubert, por ejemplo, es el autor que más admira, el lector desalentado preferiría que en la obra y en el comportamiento de ese escritor haya de tanto en tanto algún signo que demuestre esa supuesta admiración. Cuando se escribe, admirar a un escritor supone no únicamente gozar de su obra, sino también aceptar las consecuencias éticas, estéticas y prácticas que la elección de nuestro modelo nos impone” (*La narración-objeto*, p. 76).

¹⁶ En Ricardo Piglia y Juan José Saer, *Diálogo*, edición e introducción de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995, p. 61.

Es en este sentido que planteamos la diferencia entre la validez indiscutible de lo que Faulkner significó para Saer (la lectura del joven escritor frente al precursor y la lucha que se entabla) y el problema crítico de una historia literaria como el que está en juego en este caso: entre Faulkner y Saer está Onetti. Incluso, en este juego de constantes apropiaciones (que es el lugar donde surge la angustia de ser deudor de una cantidad mayor de la realmente contraída y por la cual el escritor confiesa sentirse “muy mal”), habría en Saer una clara consciencia entre influencias entendidas como métodos de reconocimiento fructíferos e influencias ideológicamente vergonzosas que terminan siendo estériles. En una polémica bastante explícita a pesar de la elipsis del nombre propio, Saer escribe que:

Por eso, cuando cierto escritor caribeño pretende que si su obra y la de Faulkner se parecen es porque Colombia y el *deep south* son lugares muy parecidos, y porque Faulkner es un escritor latinoamericano *avant la lettre*, no nos queda más remedio que pensar que esa influencia es superficial, y que por su carácter vergonzante proyecta más sentimiento que admiración sobre el modelo.¹⁷

Desde esta perspectiva, el carácter fluctuante de la interpretación que Saer lleva a cabo no es más que la naturaleza provisoria de la pregunta por lo real: si es una preocupación sobre el ser y el nombre tal como plantea al comienzo de su ensayo “La narración-objeto” cuando propone la idea de que la ficción de toda narración “negocia con la filosofía”, hay un sucedáneo de este problema que consiste en su versión narrativa, su traducción a términos de ficción pero de una ficción que tiende a construirse a partir de formas dialógicas: ya sea una conversación, una charla trivial, una discusión, un debate, una reflexión o una autorreflexión. Narrar en Saer se funda en este potencial que contiene *in nuce* el cuestionamiento infinito acerca de lo real. Es como si el valor

¹⁷ *La narración-objeto*, p. 77.

de la ficción contuviera en el despliegue discursivo una finalidad que podríamos denominar *parabólica*.¹⁸ Nada raro después de todo, si pensamos que sus novelas se hallan interferidas por relatos intercalados que demuestran que la ficción sirve para explicar un sentido hermético desde otro lugar, desde otra perspectiva, desde otro plano respecto de aquel que escucha o lee el relato. Por lo tanto, este procedimiento que consiste en hacer de la pregunta por lo real el material de la narración es, a nuestro juicio, el punto no leído por la crítica saeriana en cuanto procedimiento narrativo vinculado estrechamente a la narrativa de Onetti. De lo que Saer se apropia es de la lección-Onetti en tanto elaboración magistral que éste hace de la narrativa de Faulkner. El libro pionero de Josefina Ludmer describe en qué consiste el modo de narrar de Onetti que será, por cierto, la matriz retomada y a su vez transformada por los narradores posteriores:

cada uno de los datos de la escritura (trabajo sobre la lengua, la enunciación y la significación) es a la vez alguno de los motivos del relato en el plano de lo imaginario (figurable); todo está escrito en dos registros: la constitución del texto, sus niveles de sentido, sus intervalos y trama.¹⁹

¹⁸ Remitimos al artículo de María Luisa Bastos, “Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer”, en *La Torre* (Puerto Rico), núm. 13, enero-marzo de 1990. La autora explica que “Los detalles de los aspectos diversos de la vida y las descripciones de la lengua que poco a poco le fue iluminando la visión de ese mundo componen una gran parábola, en los dos sentidos de la palabra: ciclo y cuento ejemplar. La escritura le descubre vínculos reveladores entre las contradicciones de esa parábola —de ese ciclo cumplido rigurosamente por los indios como si se supieran piezas de un engranaje cósmico— y aprende así a aceptar el carácter paradójico de la existencia” (p. 6).

¹⁹ Josefina Ludmer, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1977, p. 15. Con respecto a la cita que transcribimos en el cuerpo del trabajo, cabe agregar que Ludmer no reduce su trabajo crítico a un análisis formalista. Su hipótesis sobre lo que podríamos llamar el proyecto narrativo de Onetti se condensa en *La vida breve* como el momento fundante que se disemina en adelante y que consiste en lo siguiente: lo que se narra es el acto de narrar. Esta premisa adquiere múltiples variantes desde el momento en el cual cada elemento de la escri-

Cuando lee *La vida breve*, Saer reflexiona sobre un aspecto que es paradigmático de la lectura en espejo según la cual hablar de los libros ajenos recae oblicuamente sobre los propios y que consiste en la idea de que la obra suministra las propias claves teóricas para ser juzgada.

El provincianismo tolstoiano de William Faulkner es universal porque —como ha planteado Günter Blöcker—²⁰ a la limitación geográfica de su cartografía imaginaria ha sabido oponer una plenitud existencial desplegada en el haz de temporalidades de la Historia. Es la dialéctica entre patria y universo. Son las posibilidades con las que cuenta Saer entre lo que le ofrece la región y ese salto al universo. Sin embargo, hay un dato fundamental en este salto y es el hecho de que en su realización ha cometido, adrede, una oclusión: Buenos Aires ha quedado como el lugar de un tránsito, un lugar de paso y ya no un lugar que marca el paso, es como si de Santa Fe a París se hubiese obtenido una pequeña victoria que no es solamente la revancha del provinciano sobre el porteño sino el camino simbólico de cómo se hace un escritor del interior, un escritor que, como Faulkner, criado en una comunidad provinciana, concentró una imaginación lo suficientemente potente como para recrear el universo desde la aldea, mirarlo desde allí o desde afuera como hace el escritor santafecino desde París en gran parte de su obra a través de una dialéctica entre lo nativo y lo extranjero.

Muchos críticos han leído en Faulkner a un escritor regionalista que descubrió, sin embargo, que su tierra natal podía encarnar el principio dicotómico de la modernidad occidental entre lo sagrado y lo profano, entre cielo y tierra, entre el mito y la historia, es decir, podía encarnar el proceso de secularización que es el núcleo de esa modernidad. Es lo que Claude Edmonde Magny denomina la inversión teológica precisamente porque su temporalidad es anterior al nacimiento

tura es motivo para ser relatado en el plano de lo imaginario: “*La vida breve*, como teoría sobre la constitución de lo imaginario, como modo de pensarlo, escribe a la vez una ideología de la literatura” (p. 16).

²⁰ Günter Blöcker, “William Faulkner”, en *Líneas y perfiles de la literatura moderna*, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 110-121.

de Cristo y homóloga, entonces, a la del pueblo judío, lo cual significa —escribe la crítica norteamericana— que es una maldición como la que había condenado ya a Joyce y a Balzac, esto es, la maldición “de adoptar casi inconscientemente, en relación con sus criaturas, la posición que es tradicionalmente la de Dios Padre”.²¹ Esta posición omnisciente está estrechamente vinculada con una concepción temporal mítica porque la lección-Faulkner consiste en otorgar un pasado mítico a un territorio inventado. Esta es la huella que el novelista norteamericano ha dejado en Onetti y que éste ha sabido adoptar para oponerse, entre la más inmediata de tantas razones, a la novela realista. Quizás la imagen del *astillero* pueda ofrecer una condensación perfecta del modo como Onetti trabaja con su territorio imaginario: disponer de un pasado mítico para una comarca vaciada, desmontada, astillada y que, por otro lado, una poderosa fuerza inventiva no cesará en reparar, compensatoriamente, lo irreparable. El astillero es la metáfora perfecta del funcionamiento de la ficción: inventarles a las ruinas presentes un pasado, un esplendor; extraer de ellas —de las ruinas, de su vacío actual— la verdad de la fábula, su origen legendario. Si de la Historia nadie puede escapar, los narradores onettianos al menos descolocan los lugares de la narración y lo hacen con la voluntad de no transgredir su propia visión del mundo y dar de paso una respuesta oblicua o paródica a aquélla: así desplaza el cómo contar para ponerlo en el lugar del qué y de ese modo hace que las historias que se cuentan sean al mismo tiempo la historia de cómo se cuentan esas historias. Sin embargo, pese a su maestría incomparable en el manejo de las técnicas narrativas, William Faulkner mantiene el qué de la historia en el lugar del qué y el cómo en el lugar del cómo. De la lección faulkneriana de Onetti, Saer adhiere al principio de desmontaje realista donde la incertidumbre o la imprecisión va minando todos los niveles del relato. No hay una, privilegiada y auténtica, sino varias versiones de un acontecimiento.

²¹ Claude Edmonde Magny, *La era de la novela americana*, trad. de Segundo A. Tri, Juan Goyanarte, Buenos Aires, 1972, pp. 189-236.

Tal como Josefina Ludmer lo demuestra a través de un riguroso análisis, *Para una tumba sin nombre* podría condensar de modo emblemático la operación de convertir el relato en la historia de cómo se construye el relato; construcción que implica, narratológicamente, una suerte de des-construcción, en el sentido de desarmar algo que ha sido previamente armado. En este aspecto, Saer sitúa el realismo en la dimensión dialógica contenida en lo real, ahíta de perspectivismos, una dimensión que no deja de todos modos de estar constantemente problematizada: de allí que los personajes conversen, discutan, debatan, lean, dialoguen, interpreten, disientan, reflexionen acerca de lo real y que sea este núcleo el que genere el relato, narrado en sus múltiples puntos de vista. Los personajes de Onetti están llamados a narrar, por más secundarios que sean en la jerarquía de la historia, son todos potencialmente narradores. En Saer están llamados a dialogar o disentir o conversar, una actividad que sella de algún modo el círculo de amigos o conocidos que se ha ido construyendo a lo largo de su narrativa. De hecho, en un par de ocasiones Saer había anunciado en reportajes y entrevistas que pensaba escribir una novela dialogada, un dato sumamente significativo más allá de su no-realización.

3. LA COMUNIDAD DE PERSONAJES:

ENTRAR Y SALIR DEL LIBRO

El proyecto narrativo de Faulkner ha suministrado la matriz de ligar territorio imaginario y comunidad de personajes que, Balzac mediante, se mueven bajo la ley del retorno. Hay la existencia de una totalidad narrativa avizorada desde algunas de sus partes (el espacio) o desde algunos de sus tramos (el tiempo). La coordenada espacio-temporal constituye por tanto una suerte de relatos-mónadas en el interior de los cuales se refleja esa totalidad que, en el caso de Onetti, llega incluso a recurrir a la metáfora de mapa: desde dentro de la ficción Brausen compra en el Automóvil Club el mapa que le permita trasladarse desde

Buenos Aires a Santa María, un desplazamiento que establece una ficción al cuadrado o a la n potencia. Habría que recordar, además, que en *La vida breve*, después de muerta Queca y mientras Ernesto duerme en el hotel, Brausen dibuja un mapa, que terminará rompiendo, en el cual cartografía calles, plazas, y por supuesto el río. En cambio, en el caso de Saer, la totalidad cronotópica no recurre al mapa pero su construcción es localizable en el mapa de la provincia de Santa Fe: la ciudad capital, innominada en la ficción pero constantemente aludida en múltiples señales, guiños, referencias, menciones y con ella las ciudades satélites como Rincón o Colastiné o lo que podríamos llamar la costa que revela la presencia del río. Cuando un relato como *La pesqui-sa* sitúa la acción en París, el narrador cuenta esa historia *in situ* al grupo de amigos, es decir, precisamente en la *Zona*.

Desde esta perspectiva, la construcción de la totalidad imaginaria puede devenir desplegable en el trabajo del lector y produce a su vez una rearticulación de la categoría *personaje*. La noción de Magny de “realidad viviente”²² nos permite pensar las diferencias entre Onetti y Saer sobre la base común de la línea Balzac-Faulkner: dado que la ficción ha logrado una existencia autónoma, los personajes no solamente viven en los libros sino también en los intersticios entre libro y libro; éstos se ajustan desde afuera a la cronología que las obras construyen desde adentro y, al mismo tiempo, parecen también referirse desde adentro a la existencia “objetiva” de los personajes en cuanto a su modo de actuar (de vivir) en ese espacio del afuera. El principio del retorno de los personajes actúa de un modo doble: *de un lado* crea “un lector a largo plazo”²³, desde el momento en que se le exige ejercitar la memoria

²² En el libro ya citado, Magny describe bajo la noción de “realidad viviente” *la geografía faulkneriana* cuyo grado de objetividad es paragonable al de *la comedia humana* de Balzac y que, por lo tanto, todos los relatos que se refieren a la saga de Yoknapathawpha “forman parte de una misma realidad viviente y es esta realidad, más aún que los volúmenes efectivamente impresos, en los que se halla transcrita sólo una parte, lo que constituye la verdadera obra literaria de Faulkner” (pp. 226-227).

²³ Se trata de un artículo inédito de Graciela Piatti cuyo título es “El proyecto narrativo de Saer: un lector a largo plazo”.

y re-compaginar las partes de la trama, y *del otro* los personajes parecen crearse a sí mismos, como si no dependieran del libro, como si no vieran entonces a expensas de la ficción. Tanto en Saer como en Onetti, esos intersticios extratextuales, a los que la ficción deberá referirse, a veces sabiendo y otras ignorando, señalan “el afuera del libro” como una instancia en la cual los personajes no sólo han permanecido con vida sino que han estado viviendo, han estado produciendo hechos. El Larsen de Onetti ha crecido sin lugar a dudas en la saga narrativa desde el proxeneta de *Tierra de nadie* al creador del prostíbulo perfecto, una suerte de esteta refinado, aunque en verdad sean estos intermedios o intervalos los que lo han dotado de la autonomía (construida) necesaria para salir y entrar de la ficción; así, el lector construye un *análogon* entre este entrar y salir de los libros con el entrar y salir de Larsen de la dimensión existencial que la ficción le otorga. En este punto, Onetti decide un doble final para Larsen quien muere y no muere al mismo tiempo.

Si aceptamos esta categoría de “realidad viviente” como un mecanismo eficiente, más que autosuficiente, de crear un efecto de realidad o de credibilidad, el retorno de los personajes como principio constructivo de la saga narrativa habilita una lectura transversal de la obra; se trata de las variantes posibles de la reescritura de la singular *comédie humaine* que subyace a los proyectos narrativos de Saer y Onetti al trabajar con personajes que transmigran. El doble final para Larsen en *El astillero* confirma de un lado que los relatos no terminan, que su eventual continuación puede proseguir en otro tramo de la saga y, del otro lado, que la categoría *personaje* ha desertado del destino biológico tal como lo planteaba el realismo histórico del siglo XIX.²⁴ En una entrevista el mismo Saer declaraba que “no estoy en contra del personaje,

²⁴ Beatriz Sarlo ha trabajado con la categoría *personaje* en Saer en su ensayo “La condición mortal” (*Punto de Vista*, núm. 46, 1993). Plantea esta cuestión en los siguientes términos: “Extraño efecto de esta escritura es el reconocimiento y permanencia de sus personajes que, finalmente, a través de los destinos del Gato, Elisa, Leto y Tomatis nos ocupan con la misma intensidad, aunque distinta pasión, que los personajes de la gran tradición decimonónica” (p. 31).

estoy en contra del personaje tal como lo concebía la novela del siglo XIX".²⁵ Un ejemplo en *La grande* sería la mención y, por tanto, reaparición de Washington Noriega que ya está muerto respecto del tiempo narrativo en que transcurre esta novela pero, asimismo, da cabida a la reapertura de la dimensión de memoria en la temporalidad con que se despliega la saga narrativa. La mención de Washington, en el capítulo "Sábado. Márgenes" —tramo en el que se narra el tópico del círculo vanguardista en el ambiente provinciano—,²⁶ es más que elocuente desde el momento en que se confrontan el rol de mentor o figura de Washington para la comunidad ficcional de personajes y la opinión socarrona de éste (y de Higinio Gómez también) acerca de los defensores de la iconoclasia de provincia.²⁷ La reaparición de personajes en diversos tramos narrativos de la saga no se restringe a la categoría de género; no sólo pertenece a la ficción novelesca sino también al cuento o el relato y en el caso de Saer, también al poema. Este procedimiento, presente ya en Faulkner, es usado por Onetti y, después, por Saer: la saga, como vemos, desborda los géneros y, también, los libros impresos. De esta manera, el espacio imaginario del territorio donde se aloja la comunidad de personajes ha creado la ilusión de una *realidad viviente* que no es coextensible al espacio material de los libros sino que la excede dada la autonomía que instaura.

La comunidad de personajes que Saer construye en su saga narrativa y que la crítica afincó como punto de partida en el relato "Algo se

²⁵ Alejandro Blanco, "Entrevista a Juan José Saer", *Punto de Vista* (Buenos Aires), núm. 53, noviembre de 1995, p. 39.

²⁶ Remitimos para el análisis de este tópico al artículo de Martín Prieto, "Escrituras de la zona", en Susana Cella (coordinadora), *La irrupción de la crítica*, volumen 10 de la *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pp. 343-354.

²⁷ Transcribo la cita que tiene como punto de focalización al personaje de Brando y sus veleidades vanguardistas: "Higinio Gómez y Jorge Washington Noriega, que se mantenían cuidadosamente al margen de la vida literaria, lo llamaban, socarrones, 'il Duce stil novo del ripio cientificista', y no se dejaban impresionar por el hecho de que Buenos Aires estuviera dando un visto nuevo entusiasta a los trabajos del agitador local" (*La grande*, Seix Barral, Buenos Aires, 1995, p. 328).

aproxima” del primer libro, esto es, *En la zona*, está integrada, a diferencia de la de Onetti, por un grupo de amigos que se mantiene, a pesar de la distancia geográfica y temporal, unido o comunicado, una suerte de familia afectiva que María Teresa Gramuglio denominó *reunión de amigos*²⁸ y Beatriz Sarlo una *sociedad ficcional*: ellos son Tomatis, Barco, Pichón Garay, Washington Noriega, Leto, el Matemático, el Gato y Elisa, Marcos Rosemberg, Sergio Escalante que aparecen en los distintos tramos de la saga. Pueden aparecer de manera activa siendo protagonistas o deuteragonistas según la trama pero, también, a través de comentarios de terceros como ocurre con Washington Noriega en *Glosa*, el personaje alrededor del cual gira la novela, esto es, la conversación-caminata que mantienen Leto, el Matemático y Tomatis. La trama que se teje alrededor de ellos, en tanto obedecen al principio de la reaparición, puede variar de densidad, alcanzando así su máxima medida con Tomatis, Pichón, Washington o Barco, lo cual no es óbice para que personajes que sólo aparecieron una vez en su obra narrativa sean retomados y llevados a un tratamiento central como es el caso de Gutiérrez de *La grande* o de Nula, su contrafigura, a quien ya conocíamos por un relato de *Lugar*. Lo que la crítica ha señalado es el hecho simbólico que subyace a la fidelidad compositiva de territorio y personaje y que consiste en la sustanciación de un espacio de interlocución que sirve de marco para el ritual de la comida y la consiguiente charla de sobremesa. Espacio dialógico en el sentido de que los personajes se constituyen en la conversación. Podríamos inscribir esta escena vivida por los personajes transmigrantes en dos tradiciones básicas: la del banquete platónico que es, a la vez, la vertiente del género *diálogo* (tradicción que Saer no sólo toma en serio sino que también sitúa como blanco de ironías y parodias) y la tradición latinoamericana más próxima como la novela, *De sobremesa*, del poeta colombiano José Asunción Silva, la cual, remontándose

²⁸ Los trabajos de María Teresa Gramuglio son: “Juan José Saer: el arte de narrar”, *Punto de vista* (Buenos Aires), núm. 7, julio de 1979; y “El lugar de Saer”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986 (Colección Nuevos Escritores Argentinos). En cuanto al trabajo de Beatriz Sarlo, véase la nota 24.

también por vía intertextual al diálogo platónico, construye una metáfora del proceso de apropiación cultural latinoamericana. La definición que da Saer del asado en su libro *El río sin orillas*, como la experiencia que otorga “una impresión de permanencia y continuidad”, mantiene y, al mismo tiempo, renueva la conjunción de comida y lenguaje con la cual Silva, el poeta colombiano, articula una metáfora de la cultura desde la ficción moderno-decadentista. Si bien el ejemplo homólogo de este planteamiento basado en su capacidad de hacer cuajar en una metáfora los consabidos procesos culturales remite emblemáticamente a *El entenado*, es la creación de este espacio interlocutivo o dialógico, investido de la charla entre amigos y poblado de innumerables mesas compartidas, el que se construye a partir de la interrogación acerca de lo real. De allí que este espacio se vuelva, como escribió Mirta Stern,²⁹ un espacio autorreflexivo y metaliterario, aunque hay que tener en cuenta que no siempre la pregunta realiza su formulación en la esfera privilegiada de la literatura, ya que muchas veces se observa una posición anti-literaria como en “Algo se aproxima”, científica como en “Discusión acerca del término zona”, paródica como en *La grande*, polémica como la discusión acerca de la interpretación del relato intercalado, “En las tiendas griegas”, que sostienen telefónicamente Tomatis y Pichón Garay.

Una de las significaciones más consistentes que ofrece la última novela de Saer es el hecho de que retoma la escena del principio, sostenida a lo largo de la saga, esto es, la típica reunión de amigos alrededor del asado y la conversación que genera; una escena que se vuelve sumamente reveladora en la medida en que, como clausura de la saga, *La grande* repone en el centro de su narrativa el ritual del asado que reúne a los amigos: reveladora no porque revele un secreto sino porque contradice en un punto el carácter inconcluso y fragmentario de la novela. Se trata de un cierre que es, al mismo tiempo, su propia negación desde

²⁹ Mirta Stern, “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”, *Revista Iberoamericana*, núm. 125, noviembre de 1983, pp. 965-981.

el momento que remite al relato primero del trayecto narrativo. Por tanto, la clausura que *La grande* lleva a cabo parece desmentir su carácter inconcluso ya que más bien parece significar un final preñado de inminencias. Si se trata de una remisión directa a aquel relato que cerraba el primer libro, ahora como broche del último libro puede sugerir que *algo se aproxima*. Pero ¿qué es ese algo que se aproxima sino la inminencia de la reunión, la gravitación de tal proximidad entre amigos y conocidos, entre aquellos que por una razón u otra están próximos? Lo que esta novela narra otra vez, más allá de su incompletud, no es otra cosa que esta reunión celebrada como ritual o de la amistad o del encuentro de quienes han echado raíces en ese *lugar*, ya sea porque viven allí y nunca se han ido, ya sea porque regresan a ese lugar del que un día se fueron; por esa razón es un sitio que deviene simbólico cuando obtiene su propia *unidad de lugar*, puesto que es allí a donde tarde o temprano siempre se vuelve: a la zona que es, en términos saerianos, el lugar natal.

Si *La grande* remite al primer libro, lo hace en dos direcciones: retoma de “Algo se aproxima” la ceremonia del asado, la conversación, una suerte de banquete con su consabida sobremesa y de “Tango del viudo”, el rescate del personaje que ahora será central en esta novela: Gutiérrez.³⁰ Lo que persiste desde el umbral de *En la zona* a *La grande* es, en la conjunción de territorio y comunidad de personajes, la repetición de un acto, más que una acción: el personaje que regresa a la Zona natal. Esta vez es Gutiérrez y, en otras novelas: el Matemático en *Glosa*, Pichón Garay en *La pesquisa* o el Doctor Real en *Las nubes*. Sin embargo, los personajes transmigrantes son aquellos que pertenecen a una misma esfera que Jorge Monteleone, a propósito de la novela *El entenado*, describe como un *conjunto simbólico-social* y que funciona como “una red de relaciones particular, en un espacio determinado que, a través

³⁰ Recordemos que “Tango del viudo” es también el título de uno de los poemas de *Residencia en la tierra I* de Pablo Neruda (*Obras completas*, t. I, Losada, Buenos Aires, 1968, pp. 203-204) que alude, como en el relato, a la pérdida (o la huida) del sujeto amado.

de historias individuales, da cuenta de la cultura en su totalidad”.³¹ Esta definición inscribe al grupo de amigos en la esfera de la cultura y en esa inscripción Saer lleva a cabo su concepción del mundo, su *Weltanschauung*, un modo de mirar que no puede desligarse del ámbito natal, lo que en otro trabajo denominamos “el rescoldo que mantiene todavía vivo el gesto costumbrista”³², o lo que Sarlo llamó regionalismo no-regionalista al vincular la poética saeriana con la del poeta entrerriano Juan L. Ortiz. Este resto costumbrista de Saer es *la vuelta al pago*. Este topos no sólo involucra a las categorías autor, narrador y personaje sino también a la escritura que ha hecho del lugar natal su domicilio. No sólo viajan personajes sino también los relatos. Pero lo que es relevante considerar es que el topos de la vuelta al pago transforma al autor, Juan José Saer, en un paisano de sus propios personajes y narradores. Quizás el narrador de *El entenado* pueda encarnar la figura emblemática de un sujeto que pertenece a dos mundos, a dos culturas, que se reconoce parte de su lugar natal —adonde siempre se vuelve— precisamente cuando se siente un extranjero en él. Ocurre que pago (*pagus*) es el sustrato de paisaje (*pagensis*) y la mirada del forastero es la única posible para recuperar, en la vacilación entre lo familiar y lo desfamiliar, la región más remota de todas: la región de los recuerdos.³³

En este último tramo de la saga saeriana que es *La grande* alguien regresa a la tierra natal: el que vuelve es Gutiérrez y desata, otra vez, lo que estaba en aquel primer momento o en otros. Repetición y diferencia porque la vuelta pone en crisis el sentido de lo mismo y produce eso que emerge como una instancia inédita. Al comienzo de *La grande* el narrador nos cuenta la comprobación de Nula, el muchacho vendedor

³¹ “Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer”, en Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 153-175.

³² “El paisaje cultural en Juan José Saer”, pp. 275-276.

³³ Nos referimos a lo que escribe en *La mayor*: “Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior” (Seix Barral, Buenos Aires, 1998, p. 192).

de vinos y filósofo, mientras contempla el río: “las olitas geométricas [...] parecen las mismas que han visto río arriba antes del oscurecer —las mismas o las nuevas olitas idénticas— lo que es difícil de saber, porque la ley del devenir, manifestándose a través de la repetición engañosa, arma el tinglado de lo estable en el centro mismo del torbellino”.³⁴ La apuesta de Saer a esta doble conformación de territorio y comunidad ha sido el modo de apartarse de Onetti en ese movimiento que Harold Bloom denominó *kenosis*, es decir, el mecanismo de ruptura y discontinuidad con respecto al precursor.

4. SAER, ONETTI, FAULKNER REMONTAN EL RÍO

Los tres narradores, desde sus respectivas cosmovisiones, dan una respuesta a la Historia y, de un modo notable, dejan leer todos los tramos de sus facetas. El nominalismo atraviesa las instancias del territorio inventado para inscribir sobre la letra la otra lengua que *subyace* y emerge imaginariamente. Se trata de la lengua india. Los chickasaw eran los primeros habitantes de la orilla del río Mississippi, quienes pusieron a uno de los afluentes de éste el nombre de Yocona Patofa, esto es, Tierra Dividida, un nombre propio que la ficción de Faulkner adjudica a la división entre los blancos y los negros que se reproduce en otros niveles entre pasado y presente, el individuo y los linajes, el hombre y la naturaleza, entre la realidad y el deseo. Pero con su capital ficticia, que lleva el nombre de Jefferson, la saga de Faulkner corrobora su vocación emancipadora, como si la ficción asumiera desde adentro de la lengua su estatuto de autonomía que deviene, entonces, trascendente. En Saer, de la conjetural lengua colastiné queda una escasa inscripción en la ficción pero, como lo describe *El entenado*, el río ahora es la ruta que une dos culturas en dos tiempos históricos escandidos de ida y de vuelta. En su cuidado trabajo con la Historia, Saer remonta

³⁴ *Op. cit.*, p. 56.

como Faulkner un curso temporal hasta el origen y de allí regresa al presente, marcando un vasto territorio en el interior del cual tienen lugar los debates sobre la otredad, estudiados por Arcadio Díaz Quiñones: retomando una noción de “antropología especulativa” de Lévi-Strauss, es uno de los pocos críticos que inscribe a Saer en la literatura latinoamericana y lo des-encapsula del sistema literario argentino.³⁵ Onetti también trata con la Historia desde su ciudad imaginaria, en cuyo nombre se advierte la huella de la Fundación: se trata de —como repetidas veces lo ha señalado la crítica— *Santa María*, un nombre que es el lugar de una mutilación y desde el cual inaugura la ficción instaurada bajo una falta elemental —si las hay— para el orden de la existencia: el *Buen Aire*. Pero sería necesario hacer un pequeño rodeo y remontar el río a la vera del cual se asienta esta ciudad y preguntarse finalmente cuál es ese río. Por una serie de datos que pueblan la ficción-Onetti se trata del río Uruguay, nombre guaraní que recubre a la vez el nombre de la Nación. Este río es, en la saga onettiana, una presencia constante aunque innominada, deducida a partir de ciertos desplazamientos fluviales entre el Puerto de Salto y Santa María, río por el cual de vez de cuando suele bajar alguna balsa o remontar algún lanchón con pasajeros.

Los rastros de lenguas amerindias, es decir, el chikasaw, el colastiné (no importa que sea una lengua conjetural) y el guaraní, se alojan en el interior de las ficciones y desde allí subvierten con su nominalismo *ab origen* las verdades estatuidas por la historia oficial.

³⁵ Cf. “*El entenado*: las palabras de la tribu”, *Hispanérica*, núm. 63, 1992, pp. 3-14.

OBRAS CITADAS

- BASTOS, María Luisa, “Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer”, *La Torre* (Puerto Rico), núm. 13, enero-marzo de 1990.
- BLANCO, Alejandro, “Entrevista a Juan José Saer”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), núm. 53, noviembre de 1995.
- BLÖCKER, Günter, “William Faulkner”, en *Líneas y perfiles de la literatura moderna*, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 110-121.
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*, Monte Ávila, Caracas, 1977.
- BORGES, Jorge Luis y María Esther VÁZQUEZ, “Las sagas”, en *Literaturas Germánicas Medievales*, Emecé, Buenos Aires, 1996.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio, “*El entenado*: las palabras de la tribu”, *Hispanamérica*, núm. 63, 1992, pp. 3-14.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México / España / Argentina / Colombia, 1987.
- FOFFANI, Enrique, “El paisaje cultural en Juan José Saer”, en el capítulo “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje” [que contiene el estudio de Adriana Mancini “Héctor Tizón: el significado de los árboles”], en Elsa Drucaroff (coordinadora), *La narración gana la partida*, volumen II de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2000, pp. 261-291.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- GRAMUGLIO, María Teresa, “El lugar de Saer”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986 (Colección Nuevos Escritores Argentinos).
- , “Juan José Saer: el arte de narrar”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), núm. 7, julio de 1979.
- LUDMER, Josefina, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1977.
- MAGNY, Claude Edmonde, *La era de la novela americana*, trad. de Segundo A. Tri, Juan Goyanarte, Buenos Aires, 1972.
- MONTELEONE, Jorge, “Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer”, en Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 153-175.

- NERUDA, Pablo, *Obras completas*, t. 1, Losada, Buenos Aires, 1968.
- ONETTI, Juan Carlos, *El pozo*, seguido por el estudio de Ángel Rama, "Origen de un novelista y de una generación literaria", Arca, Montevideo, 1967.
- , *Para una tumba sin nombre*, edición de Josefina Ludmer, Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975.
- , *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1994.
- PIGLIA, Ricardo y Juan José SAER, *Diálogo*, edición e introducción de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995.
- PRIETO, Martín, "Escrituras de la zona", en Susana Cella (coord.), *La irrupción de la crítica*, vol. 10 de la *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pp. 343-354.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, pról. de Carlos Monsiváis, Tajamar Editores, Santiago de Chile, 2004.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976.
- SAER, Juan José, *La mayor*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998.
- , *La narración-objeto*, Seix Barral, Buenos Aires, 1999.
- , "La rebeldía del derrotado", *Clarín* (Buenos Aires), 26 de noviembre de 2000, pp. 3-5.
- , *La grande*, Seix Barral, Buenos Aires, 2005.
- SARLO, Beatriz, "La condición mortal", *Punto de Vista* (Buenos Aires), núm. 43, 1993.
- SCAVINO, Dardo, *Saer y los nombres*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2004.
- STERN, Mirta, "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura", *Revista Iberoamericana*, núm. 125, noviembre de 1983, pp. 965-981.

Entre ficción y reflexión:
Juan José Saer y Ricardo Piglia
se terminó de imprimir en abril de 2007
en los talleres de

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.
Tipografía y formación a cargo de
Socorro Gutiérrez, en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidó la edición Rose Corral.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

S e r i e
Estudios de
Lingüística
y Literatura
XLIX

El origen de este libro es un Coloquio Internacional dedicado a la obra de dos notables escritores argentinos contemporáneos, Juan José Saer y Ricardo Piglia, que organizó el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México en noviembre de 2005. Escritores pertenecientes a la misma generación, Saer (Serodino, Santa Fe, 1937-París, 2005) y Piglia (Adrogué, Buenos Aires, 1940) publican sus primeros libros de relatos en la década de los sesenta. Su producción abarca cuento, novela, ensayo, y poesía, en el caso de Saer. Ambos escritores comparten intereses literarios y preferencias por ciertos autores, como lo demuestran los brillantes diálogos públicos que sostuvieron hace unos años en la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe). En esta reunión nos propusimos abrir en México un espacio de discusión en torno a la obra de dos escritores que han reflexionado como pocos sobre sus propias tradiciones y sobre el arte de la narración. En el presente volumen la ficción y la crítica (o ambas) de Piglia y Saer se convierten en el centro de renovadas lecturas que amplían aproximaciones y estudios críticos anteriores.

Imagen de la portada: Juan Pablo Renzi, *Mirando al cielorraso antes del desayuno* (detalle, 1985). Colección de María Teresa Gramuglio.



EL COLEGIO
DE MÉXICO

