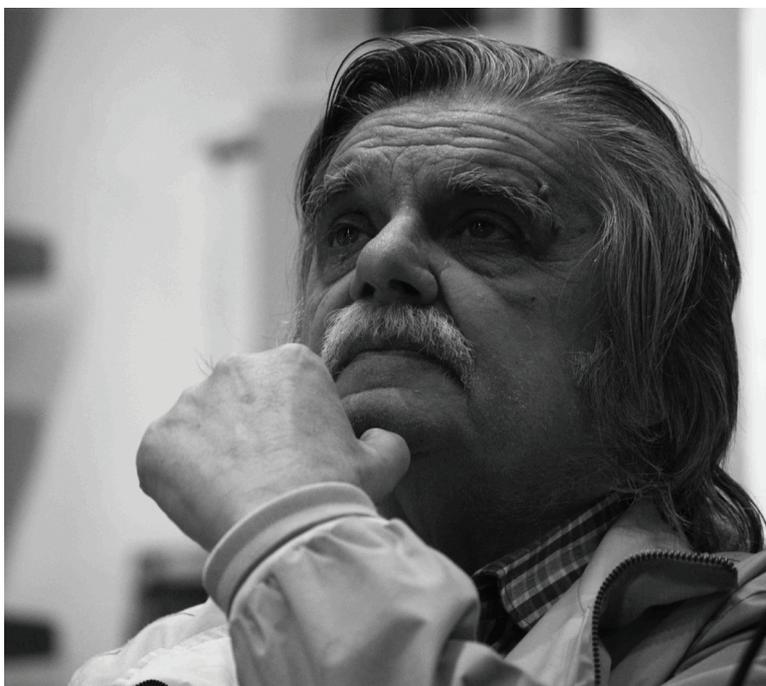


Rumores Vecinales¹

392



Horacio González²
Universidad de Buenos Aires

Hacia fines del año 1965, Ricardo Piglia, junto a Sergio Camarda, dirigió la revista cuyo nombre era *Literatura y sociedad*. Salió un solo número, y con el ejemplar que tenemos a nuestra vista, podemos realizar el consabido ejercicio de ver por el absurdo lo que se seguiría dando en llamar “una época”. Es cierto que en la reciente publicación de sus *Diarios*, Piglia deja entrever algunas dificultades en torno a esa revista, la que le interesaba sobremanera. Los ahogos económicos (todo el *Diario* es una crónica de un dinero que siempre es carencia), ciertas dificultades de la relación con el co-director y el número 2, que trabajosamente se prepara, pero se le cruza en el camino el impedimento final: el golpe de Onganía.

1 Publicado en *La Biblioteca. El arte de narrar. Variaciones sobre Ricardo Piglia*. N° 15. Buenos Aires, Primavera de 2015, pp 372-383.

2 Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo.

Dijimos ver por el absurdo. En este caso, sería ver un horizonte más o menos homogéneo de acontecimientos desde el lado de su “ausencia”. Con la misma palabra que el propio Piglia luego formularía de tantas maneras. La “ausencia” es un pensamiento que intenta descubrir los hilos concretos del presente desde el lado de su vacío, de su distancia, su inactualidad. Pero por el momento, no era ese el tema de Piglia. Han pasado cincuenta años. En aquella *Literatura y sociedad*, un largo artículo inicial del propio Piglia se propone superar la “falsa conciencia” que aqueja a sectores de la izquierda, también en la literatura, donde debe reinar la libre creación; no solo como pretende “el último Sartre yendo desde su instancia sagrada a la acción”, sino “entendiendo a la literatura como un elemento más en el proceso de desmitificación y toma de conciencia”. Luego, la revista contiene artículos de Gramsci, Sartre, Della Volpe, Lukács, Masotta, Sebrelli, Jitrik.

393

Hay poesías de Szpunberg y un cuento de Hemingway (sin duda, uno de los autores más importantes para Piglia, desde luego junto a Borges y Joyce). Nos detenemos precisamente en una crítica que contienen las páginas finales de *Literatura y sociedad*, formulada por Rodolfo Boren a *Ficciones* de Borges. Se toma de un modo que sigue resultando hoy muy interesante, lo que Borello llama “las estructuras sintácticas” de Borges. Por su parte, páginas detrás, Ángel Rama saluda a la reciente *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, novela que inaugura un nuevo realismo fundado en lo que postula como una “vitalidad escandalosa”, y que se situaría como contraparte y a la vez complemento necesario de lo que ya tenga hecho Onetti, en cuyas novelas “todo está paralizado”. ¿Qué permanece y qué se ha transformado de este programa inicial? En los *Diarios* de Piglia *Literatura y sociedad* surge con varias menciones, la más importante de ellas es la indicación de que la verdadera tarea era reflexionar sobre esa “y” conectiva. Pero se veía, con el tiempo, que la reflexión sobre el conectivo debería dejar paso no a una interpretación más sugestiva de esa “y”, sino a su drástica supresión como problema. Lo oblicuo y la elipsis serían modulaciones de reemplazo.

Literatura y sociedad es contemporánea de *Pasado y Presente*, *Cristianismo y Revolución*, *La Rosa Blindada*, *Fichas*, que son las revistas de la nueva izquierda; no sería difícil percibir en todo este conjunto la reiteración de temas y autores, los modos de escrituras o, si quisiéramos hablar de la manera en que entonces se hablaba, las semejantes estructuras sintácticas. Más difícil sería saber en qué momento detener un inevitable abuso, que consiste en ver en este mundo fragmentario (que nos favorece en darnos apenas un único ejemplar de lo que podría haber sido una larga colección) un anuncio tanto de lo que se dispersara en otras fórmulas disolutorias (el ácido de la historia es ocurrente pero no dadivoso) como de lo que apenas se insinúa y el lector futuro (porque ese “futuro” ha llegado), ya lo sabe. Piglia escribe como un joven de la nueva izquierda y de la nueva crítica, que a la vez no se priva de citar en su auxilio (contra el realismo vulgar de la vieja izquierda), los conocidos párrafos de Marx donde pone bajo la responsabilidad de un hombre monárquico (Balzac) la más refinada descripción de la sociedad de clases durante el Segundo Imperio. Pero en algún momento que no conocemos (no solo porque no hacemos una biografía sino porque esos momentos suelen no saberse, es lo ignoto de sí) Ricardo Piglia abandona una terminología y una literalidad, que implica dismantelar – quizás sin olvidar – el boceto inmanente que conduce a “literatura y sociedad”. Este esquema que comienza en la “falsa conciencia” y concluye en la “toma de conciencia” obliga a buscar relaciones entre dos entes a los que por más autonomía mutua que se les atribuya, la mirada con que se los juzgue siempre será enteriza, frontal o plana. En algún punto de una serie oculta (de las que después se dedicará a analizar) Piglia comienza a restar piezas, a preservar revelaciones, pero también a hacerlas a través de signos oblicuos y encubiertos. No hará ficción porque hace crítica, sino que convertirá la crítica en ficción en cuanto logre verla desde afuera y desde adentro a la vez; lo primero le permite anular las ilaciones y nudos explicativos que la crítica regular reclama, lo segundo, jugar con olvidos, alusiones indirectas y sobreentendidos que todo miembro de una familia se permite a fin de ser más y no menos comunicativo.

Quizás podamos decir que “literatura y sociedad” es siempre el primer paso del crítico o del escritor de izquierda, incluso de este (Piglia se muestra deambulante y envuelto en la desesperación del escritor iniciante, como lo revela en los *Diarios*) hasta que se produce un acto dramático de supresión de ese supuesto equilibrio entre los

dos hemisferios, cae ese artificioso mundo de Ptolomeo, y la literatura queda no “sin” la “sociedad”, sino como una forma evocativa, una lejanía que apenas reverbera trayendo ecos de un objetivismo perdido. Ese modo de pérdida no aniquila el mundo objetivo, lo hace un modo de la distancia, lo deja manifestarse como un eco, pone al escritor como en la escucha de una radio a galena cuyo sonido llega al azar, quebrantándose su frecuencia a menudo.

Cuatro años después encontramos una crítica de Piglia a la novela de Viñas, *Cosas concretas*. Estamos ante el número 6 de la revista *Los Libros*, año 1969. ¿Qué ha pasado durante todo ese tiempo, que ante nuestro perezoso impulso investigativo, se presenta como una adivinanza? No sabemos, pero ahora Piglia escribe un texto fundamental sobre la literatura de Viñas, y a propósito de este fundamental autor, esa precisión no la veremos a menudo después. Según este escrito, Viñas hace del coito “un momento clave de la narración, un interrogatorio, los cuerpos se abren, se distienden, fluyen, empiezan a hablar. Toda su narrativa está instalada en un idioma sexualizado, cuchicheo secreto de la alcoba que es el régimen mismo del relato”. “Este acoplamiento (de relatos) se confunde, permanentemente, con una violación”. “En este nivel, en Viñas coito y tortura son homólogos; en los dos casos se busca hacer hablar a un cuerpo”. Es posible que en estos imaginativos párrafos, Piglia estuviese ensayando una crítica a Viñas, pero no puesta en términos de una discusión, sino de la presentación de un problema que no podría tener una resolución favorable. Los nudos de lo implícito son siempre fuertes ataduras de la escritura de Piglia, y sus escritos tempranos ya lo mostraban de ese modo. Concluye su crítica a Viñas diciendo que *Cosas concretas* no hace otra cosa que narrar la imposibilidad de hacer hablar a la práctica política con las palabras de la literatura. Los episodios visibles de la novela certificarían las “leyes internas de la narración”. De otro modo: la novela instauro “como un mercado” un conjunto de relatos que circulan en ella como el “dinero”. Por un lado, se toma el mismo dilema viñesco de “literatura y política”, para ver la imposibilidad de sutura entre ambos (pero no otra cosa querría decir la obra de Viñas entera) y por otro lado, el mismo, Piglia, deberá buscar el modo en que literatura, en toda su inconmensurable extensión, se haga cargo de lo que podríamos llamar el proyecto utópico de fusionar las mencionadas leyes internas de la narración con la misma materia de lo que se narra. ¿Es posible? Cuando Piglia dice esto, aún

no ha aparecido acabadamente en su pensamiento criticista la idea de “último lector”, o simplemente de “lector”, aunque lo que ahora se lee en los recientes *Diarios*, el tema absorbente, día tras día, es la escasez de dinero y las obsesivas anotaciones de un lector que colecciona frases, amores, pensiones, itinerarios, bares y perplejidades sobre la función de la idea de “yo” en un escrito cercano a la autobiografía. Pero una autobiografía “salteada”, sostenida en actos de lectura tomados como pretexto para meditaciones que van afirmando su fuerza en la supresión de la alusión directa. Es en esos *Diarios* que por esa misma época en que escribirá sobre Viñas, nos enteramos que Piglia lo ve como un escaso cultor del silencio interno de las escrituras.

Un ensayo previo de lo que quiere hacer se halla en *Respiración Artificial* escrita un poco más de una década después de un conjunto de reseñas críticas aparecidas en *Los Libros*, de las cuales solo mencionamos la referida a la novela de David Viñas. Si podemos considerar algo que podría parecerse a un interregno, se debería mencionar las intervenciones de Piglia en *Punto de vista*, de las cuales “Notas sobre el Facundo” nos alerta sobre “la erudición en Sarmiento como una función mágica que sirve para establecer el enlace entre términos que a primera vista no tienen relación”. Era uno de los puntos del programa de Piglia, de su propia “poética”. Elegimos también este número de *Punto de vista*, año 1980, porque en sus páginas iniciales se halla una entrevista de Beatriz Sarlo al crítico Antonio Candido, donde el diálogo, entre otros tópicos de interés, gira en torno al libro *Literatura y sociedad*, que es uno de los clásicos de este crítico brasileño. No nos dejó de parecer curioso el modo persistente en que resurge este dilema de “literatura y sociedad”; nombre de revistas, de libros y de encrucijadas de la crítica de época.

Muchos años después, Piglia retomaría esta relación *literatura y sociedad* en sus novelas, pero ya con un emplazamiento que podríamos atribuir a estilos “complotados”, completamente transformada y contorsionada hacia las potencialidades del lenguaje como estructura fáctica de la experiencia (pero aquí podríamos agregar sin derruir la “forma inicial Piglia”, pues tal experiencia podría considerarse una “experiencia social”). Dicho de una manera muy simplificada, como muchas veces el mismo Piglia suele decirlo: “Todas las novelas que he escrito han sido sobre el presente. *Blanco nocturno* es una novela sobre

el conflicto con el campo [...] pero a mí me parece que la literatura no tiene que decir las cosas directamente. La única novela que escribí sobre el presente desplazado fue *Respiración artificial* que escribí en el momento mismo de la dictadura, pero no dije que estaba haciendo una novela sobre la dictadura. Y *Plata quemada* es una novela sobre el menemismo, sobre la corrupción política, la policía y el dinero [...] Entonces no veo que mi poética, que es una poética de la elipsis y la distancia respecto del presente, no sea una manera de intervención en ese sentido” (de ser “fiel al presente”, según el tema que se da en uno de los debates en Princeton, publicados en *La forma inicial*). Desde luego, en la publicación de 1965, *Literatura y sociedad*, latía lejanamente este concepto de “elipsis y distancia respecto al presente”, pero Piglia aún no había llegado a su forma definitiva, que sin embargo, es señalada a través del sentido opuesto que se expresa en esa alusión a la “forma inicial”. En el libro así titulado, no hay referencias directas a ese tópico, sino por el contrario, una severa reflexión sobre la “forma final”, entendida como una intervención de “una lógica social externa al hecho”. La literatura repararía, con sus apoyaturas narrativas (si se quiere, con su atracción por los acontecimientos trágicos) el modo brusco en que se dan los finales en la experiencia social directa. De tal modo que en la experiencia social directa, que para Piglia es esencialmente una experiencia conversacional y narrativa, genera en su interior (o “después”) otro tipo de experiencia no menos viva que la anterior, que es la experiencia materializada en la lectura y la escritura. Y esta, con su propia carga ficcional, ese poder de alguna manera trágica de decidir un final.

En este sentido, Piglia ha creado “una poética” (según prefiere denominar al conjunto de su obra) en la cual lo que se problematiza es la “forma”, que siempre es una forma escondida de la experiencia inicial, cercana a una visión del primitivismo iniciático del habla, que sin embargo reaparece como “literatura” a través de distintas mediaciones, que pueden incluir el trabajo por encargo, el memorándum, el falso tono de objetividad oficinesco, el acatamiento a la industria cultural para revolucionarla por dentro (en este último aspecto, se dirigen todas las consideraciones que hace Piglia sobre el estilo walshiano).

En ese ejercicio experiencial iniciático se halla la mediación técnica, que es la mediación por excelencia, y a la que Piglia le destina agudas observaciones. En un sentido general, digamos que se trata de una relectura de varias obras, como indudablemente ha hecho Piglia de la de Walter Benjamin, al respecto de ese ente que ubicó bajo el trabajoso concepto de “reproductibilidad técnica” de la obra de arte dándolo como el aspecto principal de lo que define como una “época”. Piglia utiliza un método de lectura largamente explicitado por él mismo, donde predominan las dimensiones evocativas y los desplazamientos deliberadamente erráticos, que dejan todo el material citado e incorporado como un eco o como un velo de situaciones que nunca se declaran. A diferencia de la catarata de citas que el mencionado y famoso autor de entreguerras ha recibido en el mundo académico desde el mayor rastro de su lectura que comenzó no mucho después de su suicidio en 1940, Piglia lo hizo pasar a su “reserva textual” para recordarlo indirectamente, bajo la “poética de la elipsis y la distancia”. Esa es la diferencia entre Piglia y la habitual cita que hacen los profesores de este importante autor, mercedamente atendido por el lector concienzudo de nuestra época. En esa elipsis – una forma de la ausencia – caben las correlaciones inesperadas, que Piglia suele decir también de una manera inesperada y hasta distraída. Veamos esta: “El desarrollo del *collage* está muy ligado a la invención de la máquina de escribir, *dicho sea de paso*” (subrayado nuestro, Piglia simula decir al pasar lo más importante). Se refiere a que el conocido procedimiento técnico hoy “informatizado” de cortar y pegar, también existía para el escritor “a máquina”, pues solía recortar trozos de una página para colarlos en otros donde le parecía más oportuno situarlo.

En Piglia, siempre una fuerza técnica novedosa (la máquina de escribir, el fonógrafo, el grabador de voces, el “*e-mail*”, etc.) está a disposición de la forma literaria, y esta la incauta al precio de adquirir otros procedimientos que hace suyos. Pero son procedimientos que “evocan” el surgimiento sorprendente de otras formas de reproducción de la experiencia. No cabe duda que el *collage* es parte de un procedimiento ancestral, pero para el caso de la ejemplificación de Piglia, pareciera que primero aparece el procedimiento retórico o poético (y el *collage* es la base del mito, según los estudios de Lévi-Strauss, que también subyacen secretamente en el espíritu de la obra pigliesca) y que entonces después se crea la máquina de escribir. El invento técnico procede de la facultad retórica. Ese es Piglia. Pero por

una “vuelta de tuerca” (ese también es Piglia) la explicación se convierte en una correspondencia entre tecnologías y escrituras. Con lo que así interviene, en un momento preciso, el tema de las “correspondencias”. Es cierto que las menciones que hace Piglia al tema de la correspondencia se refieren al tipo especial de temporalidad que implicaba el acto de escribir cartas en la anterior “civilización epistolar” (y un interlocutor de sus *Conversaciones en Princeton* observa que *Respiración artificial* es la primera novela epistolar argentina). Pero su pensamiento va más allá con la idea de correspondencia, pues la utiliza como un “presente desplazado” donde la máquina (de escribir) y el acto de pensar (la escritura) van persiguiéndose continuamente a lo largo de una historia inagotable.

Evidentemente hay un tema – un *quid* –, en la cuestión de las correspondencias cuando lo toma Piglia. No se trata de una correspondencia donde dos seres, entes o situaciones procuran la co-pertenencia de sus distintos momentos en un único plano de temporalidad, sino de una transferencia entre potenciales momentos de un acto creativo (o de un estilo literario) que pide un posterior eco (o reelaboración) que es su momento posterior necesario y al mismo tiempo la puesta del mundo en estado de mutua resonancia entre sus momentos sucesivos. Esta es la base del manejo piglieano de la objetividad como un modo de convivencia con el enigma. En Piglia el enigma es una forma de la objetividad y ese es en última instancia su modo narrativo. Él mismo lo dice, aunque de otro modo: citando a Vaughan Williams en *Algunos pensamientos sobre los corales de Beethoven*, quien escribe: “Una partitura es simplemente un indicio de música potencial”. Otro ejemplo lo recuerda Piglia en las declaraciones de Glenn Gould antes de grabar el *Concierto en sol menor* de Bach: “Voy a tocar con toda suerte de voces interiores y de síncopas, muy en la línea de Wanda Landowska, con un aire al estilo del Modern Jazz Quartet”. Lógicamente estos ejemplos lo llevan a Piglia hacia Borges: aquí la ejemplificación sobre las variaciones (movimiento, recordemos, necesario y constituyente del relato de todo mito), comienza rememorando una conferencia de Borges sobre Hawthorne, donde imagina el final de un relato donde muere el escritor, soñando una historia, parte última de una serie que “corona o borra la muerte”. Piglia nota que ese anuncio de Borges se lee en su cuento “El Sur” que sería una “variación” de un cuento de Ambrose Bierce, *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.

En ese cuento hay también un sueño final del protagonista que es ejecutado, que sueña su liberación en el momento mismo en que es ahorcado. Y esto lleva (siempre según Piglia) a *Las nieves de Kilimanjaro* de Hemingway donde hay una situación semejante: un escritor muriendo en un safari que cree ver el avión de rescate que llega. Borges, “a diferencia de estos admirables modelos deja el final en suspenso”, permitiendo una doble interpretación: la del sueño, y la del plano del realismo. En efecto, en “El Sur”, precisamente en Dahlmann, se hallan las dos vetas, la realista, y la onírica: “Mañana me despertaré en la estancia, pensaba y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por la geografía otoñal y el otro encarcelado en un sanatorio”. Piglia sugiere que este “procedimiento” que mantiene dos interpretaciones y dos anécdotas que se combinan “modula el tema con variantes y motivos que se repiten en las dos tramas y cumplen en los dos casos una función distinta, hablando metafóricamente a la manera de la *Variaciones Goldberg*”.

400

Tenemos aquí la metáfora compositiva de Piglia, en su caso producida como una objetividad incierta con el sostén del uso de la voz “invocada indirectamente de un tercero”, como en el caso notorio de *Respiración artificial* y en especial en el gran monólogo del senador, que puede ser considerado de la misma manera a la que indica Glenn Gould respecto a evocar “un aire al estilo del Modern Jazz Quartet”. El efecto que se produce es el de la existencia ilusoria pero a la vez “real” de un comentarista colateral del cual la voz del personaje sería un eco. Nos parece que en este momento podemos recurrir a un trecho de cierta amplitud – una cita – para considerar uno de los dilemas por los que atraviesa el Senador y cómo Piglia elabora la contextura de su expresión:

“Vislumbro”, dijo, a lo lejos, en la otra orilla: la construcción. Remota, solitaria, las altas murallas como perdidas entre la nieve, veo: la gran construcción”, dijo el senador. Para acercarse había sido preciso a la vez desprenderse de todo y conservarlo todo. “Desprenderse de todo y reducirme”, dijo, “a este agujero, a esta cueva”, pero al mismo tiempo ser lo suficientemente sagaz como para preservar las posesiones que, desde el exterior, le garantizaban la mayor libertad y lo resguardaban de los posibles ataques. Había sido entonces necesario, dijo, realizar una operación sumamente delicada, “una peligrosa operación lógica”, que consistía en conservar sus propiedades y desecharlas.

Y más adelante:

“Como usted sabe”, dijo, “para los griegos el término *ousía*, que designa en el vocabulario filosófico, el ser, la esencia, la cosa-en-sí, significa igualmente la riqueza, el dinero. Mi ascetismo, entonces”, dijo el senador, “mi ascetismo, si existe, no es moral, tiene otra calidad, yo me despojo de todo, del mismo modo que he sido despojado de todo mi cuerpo. Únicamente son mías las cosas cuya historia conozco. “Algo es realmente mío”, dijo el senador, “cuando conozco su historia, su origen. Existe”, dijo. “Existe algo, sin embargo una extensión de mi cuerpo, algo que está fuera de aquí, del otro lado de estos muros de hielo, algo que se reproduce y prolifera como la muerte, cuya historia conozco, pero en la que ya no pienso, en la que no quiero pensar y de lo que se ocupan otros, que cumplen para mí la función de los enterradores, de los sepultureros”.

Estos breves párrafos de remoto sabor joyceano (y asimismo borgeano), contienen un juego extremo con el estilo indirecto libre, donde alguien monologa a través de un tercero que reproduce sus dichos, apelando al recurso de intercalar, de tanto en tanto, las “verdaderas” palabras dichas, la primer materialidad de lo que se escucha ahí. Piglia actúa en esta novela con el recurso, que él perfecciona, de expandir implícitamente los significados, otorgándoles varias capas contrapuestas de sentido y encadenándolos con sus lejanas correspondencias; correspondencias siempre inciertas y vagamente apócrifas, que sin embargo resuenan con un indicio de verosimilitud y objetividad. Es lo que llamamos la tenue objetividad. Cada “dijo” de los enunciados que corresponden a la voz del personaje en tercera persona, quedan a cargo de otra voz narradora que entrega el escrito como si fuera una pieza rumoreada a la distancia por un arqueólogo difuminado en el tiempo. Ese efecto es la característica genuina de la escritura (de la crítica e incluso de la oralidad de Piglia) que se complementa con la serie de pseudo-traducciones de lo dicho, tomando primero la manera en que lo vierte el narrador luego de haberlo escuchado, y luego entre comillas, o entre paréntesis – la forma originaria y fácticamente arcaica en que la cosa se ha dicho. De otra manera, son los pasajes de la *ousía* hacia sus designaciones en otros idiomas: el ser, la cosa en sí, la esencia. Piglia, al pasar, afectando un signo de certidumbre, realiza traducciones filosóficas con la indiferencia de quien da una clase fundada en elementos veraces, cuando se trata en realidad de una

fuerte construcción ficcional sobre la base de una serie suelta y muy diseminada de elementos filosóficos. Que a la vez contienen fragmentos y piezas reales, ya sea nombres, teorías, situaciones o hechos históricos. La frontera entre las dos percepciones – la de la historia real y la de la empresa ficcional – queda por necesidad narrativa sometida a un baño de enigmas y deliberadas vaguedades. Pero son muy eficaces para construir la narrativa del Senador (y el conjunto de las técnicas expresivas piglianas), en tanto estamos ante una voz replegada, que en un imperceptible segundo momento alguien debe recibir en tanto tarea traductoral (construyendo así un tiempo de varias capas en los que el habla sucede) y también en cuanto arriesgadas equivalencias, como dijimos, de dudosa verificación. Así, *ousía* también equivaldría a “riqueza y a dinero”.

Es sabido que para Piglia siempre hay un complot, que se transforma en un hilo conductor de toda percepción narrativa. Paranoia, amenaza, censura y conspiración son “los grandes modelos del lector moderno”, así como de las sociedades secretas jacobinas y de las “políticas clandestinas del Estado”, que implican todas las formas constructivas de la política y de la narración novelística. Por otro lado, el “relato del complot forma parte del complot”, dice Piglia en *Teoría del complot*, por lo cual se produce una articulación de significaciones diversas en el plano de lo que resta como discurso público, vinculado a toda la materia encubierta o secreta a la que permanentemente se alude en forma cifrada, que se conjuga en lo que es la idea misma de lo literario. Esto permitirá estudiar tanto qué es la escritura de Roberto Arlt, su materia misma, como simultáneamente fundar una crítica sobre Arlt y todas las homólogas situaciones en las que el asunto tratado queda bajo una “cifra recóndita” y la crítica que proyecta descifrarla acepte los principios de la “teoría del complot”. Si la escritura borgeana es también una manifestación única de esos múltiples planos – los conjurados como tema y la escritura como conjura (siendo la hipálage una muestra acabada de esa opción de escritura) – entonces estamos ya ante el gran edificio construido por Piglia a la manera de una catedral de citas e invocaciones, bajo la perspectiva de un canon y como foco permanente y movedido para situar en un nivel efectivo de ficción todos estos juegos esquivos con las traducciones y correspondencias. En ese sentido, narración, dinero, sexo, tecnologías y poéticas de la literatura, son para Piglia formas de circulación que definen propiamente lo literario.

En ese sentido (aparte del tributo que esto le asigna a la llamada “novela negra”) se puede apreciar el modo en que Piglia trata el concepto de “metaficción”. El crítico James B. Wolcott, en una entrevista que puede leerse en *La forma inicial*, inserta la obra de Piglia dentro de la perspectiva de la “metaficción”. Esto es, una ficción que contuviese en su propio despliegue una reflexión sobre su propia condición de tal. Piglia responde que no le convence ese concepto, en la medida en que toda literatura, toda ficción, es a la vez metaficción.

Uno puede encontrar metaficción en los narradores que parecen más ingenuos, y más en ellos que en otros. Me parece que los narradores populares son narradores de metaficción pura, porque dicen: “ahora te voy a contar una historia”. [...] Siempre digo que ojalá yo hubiera inventado ese uso de la crítica en la ficción, porque a veces algunos me reprochan que trabaje con reflexiones en la novela y me dicen: como puede ser que un diálogo se pongan a hablar de estas cosas. Yo digo: me sentiría muy contento si lo hubiera inventado yo, pero lamentablemente no fui yo quien lo inventó, porque eso está, por supuesto, en Cervantes, en el *Ulises* de Joyce.

403

Piglia se refiere a la discusión sobre Hamlet que figura en uno de los capítulos del *Ulises*, donde los protagonistas se enredan en un arduo debate sobre si en la obra de Shakespeare encontramos una resolución de temas que son propios de la “autobiografía de Shakespeare” o pertenecen por el contrario al nivel autónomo de la ficción literaria. Esta opinión nos permite dar un justo paso en relación a la interpretación del conjunto de la obra de Piglia, tanto en la dirección de la importancia “metaficcional” que le otorga al diario personal del escritor, como a la capacidad de la ficción de absorber – hasta convertirse ella misma en lo que absorbe –, el zumo vital de la conversación literaria y su oculto destino “teórico”.

Si ponemos entre comillas la palabra teórico, es para conferirle la posibilidad de ubicar en su seno la novelística de Piglia, siempre que esa expresión admita su disolución progresiva en un conjunto de operaciones narrativas o metanarrativas (en el sentido en que Piglia rechaza: “toda literatura es metanarrativa” y en el sentido que admite implícitamente: entonces la suya también lo es), y siempre que sus momentos más emotivos (por ejemplo, la saga del comisario Croce, uno de sus grandes personajes, vinculada a la metafísica del investigador como víctima propiciatoria del “sistema”), se presten asimismo a liberar lo que toda teoría impide finalmente que se cierre: la melancolía en la historia, negándose a sí misma.

De este modo, nos parece que un nombre al parecer más cercano a la práctica literaria de Piglia lo liga a un efecto de melancolía. Se trata de una remota transfiguración del original problema juvenil de “literatura y sociedad”, ahora transformado en un estilo que no abandonaba un eco distante de los problemas literarios que habían tratado los “estructuralistas” o los “formalistas rusos”, pero remitidos a una “poética”. Con este vocablo Piglia resume una suerte de teoría de los signos convertida en literatura ficcional, que pone como salvaguarda del relato a la figura de Hemingway y como amenaza inminente la de Macedonio, en un contraste que hace a la transfiguración de planos que siempre se avizora en la propia obra de Piglia. Del mismo modo, en el extremo de una larga meditación literaria sobre las identidades propias sometidas a la máxima expresión irónica (es decir, casi poniendo toda identidad al borde de la burla y la desaparición), Piglia comenta en *El escritor como lector* la famosa conferencia de Gombrowicz sobre la poesía:

404

Básicamente, lo que Gombrowicz dice ese día de agosto de 1947 es que no existe ningún elemento específico que pueda determinar un texto como poético. En realidad, su conferencia podría leerse como una crítica implícita a la noción de literaturidad, que viene de los formalistas rusos y recorre toda la crítica del siglo XX, esa cualidad que haría de un texto un texto literario (y del que la poesía o la función poética sería su punto más claro).

Piglia escribe estas reflexiones en la última década, aunque son sus persistentes temas. Interesa especialmente lo que admite como una crítica a “la noción de literaturidad”, a la que le atribuye amplios alcances. Debemos entender que Piglia se halla muy cercano a lo que en un tiempo anterior, por la época de la publicación de su libro *Las palabras y las cosas*, Foucault ubicaba como un problema; el de la inexistencia de la “literatura”. Es que en primer término solo habría obra y lenguaje, y la “literatura” sería una construcción artificial propia de la modernidad, “por la cual se constituiría en un vértice por el cual pasa la relación con la obra y la obra con el lenguaje”. Sería apenas un punto forzado donde una incómoda historicidad también edificada por los modernos, permitiría hablar de esa construcción que no es otra cosa que “la oquedad del lenguaje”, aquello que la literatura quiere atrapar y aun creyendo que lo logra, no lo consigue captar en su vacío esencial, que es de algún modo “inefable” – si se entiende bien a Foucault –, de lo que no siempre se puede estar seguro.

Ricardo Piglia ha arribado a estas mismas conclusiones pero se ha detenido un poco antes de consumarlas enteramente, pues desea escribir su obra y dar su tributo de crítica a la “literaturidad”, sin abandonar enteramente la noción de literatura. A la distancia, como en un eco lánguido, se reactivan en sus páginas, tramos lejanos de Joyce o de Macedonio. En su decisivo estudio sobre *Ernesto Guevara, el último lector*, Piglia escribe:

En *Pasajes de la guerra revolucionaria* [...] [Guevara] piensa en un cuento de [Jack] London “To Build a Fire” del libro *Earther North*, los cuentos del Yukon. En ese cuento aparece el mundo de la aventura, el mundo de la exigencia extrema, los detalles mínimos que producen la tragedia, la soledad de la muerte. Y parece que Guevara hubiera recordado una de las frases finales de London. “Cuando hubo recobrado el aliento y el control, se sentó y recreó en su mente la concepción de afrontar la muerte con dignidad” (*entertained in his mind the conception of meeting death with dignity*). Guevara encuentra en el personaje de London el modelo de cómo se debe morir. Se trata de un momento de gran condensación. No estamos lejos de don Quijote, que busca en las ficciones que ha leído el modelo de la vida que quiere vivir.

Sin duda, Piglia obtiene aquí, por la vía de la misma *condensación* que le atribuye a Guevara, una excelente síntesis de su concepción de la literaturidad: escribir bajo la influencia del tiempo desplazado del lector, cuyos recuerdos de lo leído obran como ejemplos de su propia vida al mismo tiempo que necesariamente fundan una forma definitoria de la ficción. Ese último lector, es un lector de fronteras, entre la melancolía y la conversación, un aventurero entre la vida y la muerte y el que disipa la línea demarcatoria entre ficción y acto real de lectura. Al parecer, también disipa ese trazo que unía y separaba literatura y sociedad, allá en sus comienzos. Pero Piglia muy pronto encontró la manera, poniendo en la dimensión ficcional la praxis del lector, de hacer sobrevivir sus primeras lecturas como crítico e historiador inconcluso en una literatura (“una poética”) que los *condensara* en otro plano. Condensación, aquí, es memoria truncada, voz indirecta. También, lo que aquí dimos en llamar objetividad tenue. Estas sucintas visiones de la obra de Piglia quedarían confirmadas ahora por la publicación de sus *Diarios*, que al igual que el *Borges* de Bioy (que de las diferencias se ocupen otros; aquí podemos evocar apenas las semejanzas) trazan el trasluz o el reverso empírico de la

vida del escritor, y dirigen indirectamente la atención hacia toda su obra. El efecto involuntario, quizás, es el de anular el pasado. Como si *Literatura y sociedad*, el vagabundeo por pensiones estudiantiles, la antigua confitería *La Victoria* de Medrano y Corrientes, la editorial Jorge Álvarez, el ganapán lleno de obstáculos de quien se propone ser escritor, los dilemas morales de la relación con su padre y el propio conflicto de lo que significa un *Diario*, esto es, hacer de una “vida” una suscitación de la escritura, estuvieran ocurriendo, ahora, en este mismo momento, o si fueran apenas repeticiones calcadas, proyecciones de una tesis siempre latente que deja a la obra pública con la compañía de sus tinieblas y a una confesión que se insinúa y no ocurre, junto a una teoría literaria – que se detiene poco antes, frente al abismo, en el mismo momento en que amenazaría tragarse una vida.