

Prólogo

Adriana
Rodríguez-Pérsico

HAY UNA HISTORIA? SI HAY UNA HISTORIA DE ESTE LIBRO, COMIENZA EN noviembre de 2000, en La Habana, cuando Jorge Fornet organizó un coloquio sobre la obra de Ricardo Piglia. El encuentro tuvo las felicidades y las perturbaciones de la participación del escritor, que habló en tres oportunidades ante un público atento y ávido. La idea primera de editar un dossier se transformó en libro. La intención fue recoger, de modo bastante azaroso y siguiendo nuestro gusto, algunos trabajos ya publicados y otros inéditos.

A la hora de las presentaciones, no es fácil lidiar con escritores consagrados. Porque pertenezco a una generación que practicó una política que involucraba, al mismo tiempo, la impugnación del mercado y la apología del margen, hablar sobre éxitos aún resulta incómodo. Hoy en día, los textos de Piglia integran programas académicos y figuran en las listas de best-sellers. ¿Se trata, en rigor, del aura que otorga el ingreso en el canon? Me inclino por otra explicación. Aunque dudo de que Piglia comparta mis asociaciones, cuando pienso en su narrativa, resuenan las palabras de Italo Calvino en *Por qué leer los clásicos*; si bien casi todas las propuestas de definición encajan de manera aceitada, puesta a escoger, transcribo: “un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima”, “un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”, “es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone”.¹

¹ Italo Calvino. *Por qué leer los clásicos* (Traducción de Aurora Bernárdez.) Barcelona, Tusquets, 1999.

Más allá de puntuales querellas por definiciones o valores, hay que coincidir en la coherencia y la fidelidad de un proyecto literario, que, rechazando imposiciones genéricas, fusiona el pensamiento crítico con la trama ficcional, desconoce jerarquías literarias y junta tradiciones muy diversas. De estas singularidades dan cuenta los artículos que componen el volumen. Como si fueran variaciones de temas musicales, cada una de las cinco secciones se organiza de acuerdo con un eje que resume algún aspecto del universo conceptual e imaginario de Piglia.

La primera parte, *Crítica literaria y literatura crítica*, examina una poética que es como la cinta de Moebius, de superficies continuas expresada, tal vez, en la idea de que la crítica es una forma de la autobiografía. Con este pretexto, Graciela Speranza y Marcelo Gobbo acuerdan en la imposibilidad de separar al narrador, del crítico y del autobiógrafo. Speranza confronta las poéticas de Saer y Piglia –sus acuerdos y disidencias, Borges, entre ellas– desplegando los argumentos de ambos. ¿Cómo lee un escritor cuando escribe sobre los libros de otros? En torno a *La narración-objeto* de Saer, y *Formas breves*, y *Crítica y ficción* de Piglia, Speranza detecta dos principios estéticos dominantes, que, además, están contenidos en los títulos de los ensayos: la noción de objeto es a la poética de Saer lo que la forma a la de Piglia. A partir del lugar común que dictamina que el estilo es el hombre, Gobbo persigue un estilo con el propósito de construir la autobiografía de una voz ya que –como ha señalado el mismo narrador– la biografía de un escritor es la historia de las transformaciones de su estilo. Así, el crítico se convierte en detective y halla numerosas pistas en “La loca y el relato del crimen”, un cuento que, según su perspectiva, funciona como un aleph.

Sergio Waisman –traductor al inglés de *La ciudad ausente* y *Nombre falso*– constata una paradoja que revela la complejidad de la tarea en la medida en que los propios relatos se presentan como traducción, saturados de citas, atribuciones y personajes escapados de otras ficciones. Waisman le otorga a la traducción el poder de resistir a la opresión política y a los relatos autoritarios: “funciona como metáfora perfecta del proceso de restablecer una memoria colectiva perdida”. Las transformaciones y deformaciones de la máquina de traducir consolidan estrategias para la reconstrucción de la comunidad perdida.

Laura Demaría compara dos momentos –1971, 2000– y dos ensayos –“Intelectuales y revolución: ¿conciencia crítica o conciencia culpable?” y “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”– con el fin de establecer continuidades y rupturas en torno a la pregunta por el lugar del intelectual y la articulación entre la ficción y la política. En

consonancia con los cambios políticos y culturales, las respuestas podrían encarnar en el nombre de intelectual que permanece, Rodolfo Walsh, y en los textos elegidos. La distancia es la que media entre *¿Quién mató a Rosendo?* y “Esa mujer”: de la investigación y el relato testimonial al cuento que tiene por protagonista innominada a Eva Perón. También va de la primacía de las referencias directas a la oblicuidad de la escritura macedoniana que explora las ficciones estatales y sus estrategias de control colectivo.

La segunda parte, *Narrar en/contra el género*, bucea en el tema leyendo a contrapelo las convenciones delineadas por las ficciones. Ana María Barrenechea, una de las mayores especialistas en Sarmiento, retoma la célebre oposición del siglo XIX, ciudad/campo, con vistas a detectar las “presencias reales” –como diría George Steiner– del género gauchesco en *La ciudad ausente*. La novela invierte el tópico clásico del *beatus ille*, lejos de ser espacio de armonías, el campo reedita el infierno de Dante. Pero la ciudad no ocupa el extremo positivo de la dicotomía; por el contrario, las argumentaciones críticas, al desplazarse por los espacios, confirman la ubicuidad del horror.

El artículo de Cristina Iglesia y el mío –con diferentes aproximaciones– ahondan en el uso del género policial que hacen *La ciudad ausente* y *Plata quemada*. La frase con la que Raymond Chandler sintetiza el meollo del policial –el relato cuenta la aventura de un hombre en busca de una verdad oculta– opera como matriz del ensayo de Iglesia. Con los patrones y los matices que definen el género, la autora analiza *La ciudad ausente*. Chandler está en el origen; Brecht acompaña el desarrollo de las hipótesis. Como en las tradiciones inglesas, Junior es un periodista, investigador –hijo de inglés, además– y viajero por el interior del país. “Junior es la conciencia del presente que se niega a esperar el relato de la historia: en la inmediatez de la ciudad iluminada y semivacía busca las causas de las ausencias, busca la manera de entender lo que sucede”. Si las reglas del género prescriben el castigo del criminal, en Piglia, la narración significa condena o salvación, según los personajes se dividan en culpables o inocentes.

Sabemos que la eficacia del policial reside, en gran parte, en el hecho de que es un género altamente codificado. *Plata quemada* acepta las convenciones para complejizarlas o aun sortearlas. Julio Premat deshace la aparente transparencia de la prosa. La afirmación inicial de que la novela se construye alrededor de una escena final de fuerte contenido dramático va siendo demolida a lo largo de las páginas. El crítico confronta el cuerpo del relato con la historia del texto que despliega el Epílogo. Contra las declaraciones del autor Ricardo Piglia, que insiste en la veracidad de los

hechos, Premat –él también un pesquero avezado– observa los procedimientos y las técnicas, los modos de narrar, el cruce de voces y las relaciones temporales o indaga la polisemia del significante *inversión* que detona las representaciones. Con este arsenal, Premat concluye: “Leamos, se nos dice susurrando, a la literatura como si fuera real”.

La escena de la quema del dinero constituye el clímax de *Plata quemada* y exhibe, de modo nítido, la violación a las reglas burguesas. El título del artículo de Michelle Clayton, “Cómo habla la plata”, apunta al mismo referente; el fetiche –antropomorfizado como en el poema de Quevedo– manifiesta la lógica del mundo capitalista. Clayton desconfía de la voluntad explícita del texto que pide ser leído dentro de la tradición del género de no-ficción y, por lo tanto, acumula “pruebas” que verifican el alejamiento de cualquier tipo de objetividad; analiza el tono legendario de la intriga, las microhistorias que luchan para imponer sentidos y la dispersión de voces contradictorias: “[...] el espesor de *Plata quemada* deriva precisamente de la superposición de voces y versiones coexistentes, del entretreído de lo marginal con lo central, de lo no cuantificable y oral con lo autoral y la escritura. El escritor está, a su vez, recogiendo voces para reconstruir su historia”.

En 1984, cuando le preguntaron si existía una disyuntiva entre vivir y escribir, Piglia respondió: “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.” Amante del pensamiento benjamiano, opina que el relato da forma a la experiencia individual y grupal. De los cruces de esos términos, muchas veces conflictivos, da cuenta la tercera sección, *Experiencia, historia y relato*. Francine Masiello plantea una cuestión que, como lo reprimido, vuelve: ¿qué significa ser un intelectual en los noventa? ¿Puede, acaso, la cultura cortar el flujo del libre mercado? Masiello halla, en *La ciudad ausente*, la puesta en escena de un proyecto literario que enjuicia la hegemonía neoliberal. Ciertos núcleos cohesionan las argumentaciones tales como las tensiones que estallan entre experiencia y narración, los vínculos que tejen las culturas locales y la cultura global, la función de la traducción para sostener diferentes versiones de lo real y las políticas de resistencia contenidas en los relatos que enuncian voces femeninas y que burlan la vigilancia policial. Merecen destacarse los pasajes en que la autora eslabona *La ciudad ausente* y *Finnegans Wake*. Los personajes de Joyce –al igual que los de Piglia– anudan la memoria y la experiencia como antídoto eficaz contra el olvido. En esta línea, el capítulo del *Wake* “Quién es quién

cuando cada uno es alguien más” sirve a modo de brújula para orientarse en *La ciudad ausente*.

Isabel Quintana aprieta la producción de Piglia en las palabras de Barthes: una “red organizada de obsesiones”. Algunas de ellas constituyen el corazón del artículo, como el agotamiento de la experiencia en la modernidad que afecta los modos de narrar y las formas de la subjetividad. Con *Respiración artificial*, Piglia recaptura la figura benjaminiana del storyteller y le otorga una tarea particular porque la única historia que puede narrar es la imposibilidad de la experiencia. Entender la estructura de la experiencia y leer los signos de la historia: he aquí los hilos que enhebran las argumentaciones. Quintana afirma que la novela se arma en torno al vacío discursivo; la segunda parte, titulada significativamente “Descartes”, interroga sobre la herencia racionalista. Como contrapartida del silencio al que Adorno reduce a la poesía después de Auschwitz, Piglia se atreve a poner en palabras lo indecible.

Idelber Avelar concuerda en varios puntos con Quintana: “[...] la llegada de textos como *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* nos condena al orden del metafantasma: disertar infinita, neuróticamente, acerca de la imposibilidad de narrarnos, así como de la imposibilidad de no narrar esta imposibilidad”. Una de las hipótesis más fuertes sostiene que la novela alegoriza distintas posiciones respecto de la actividad de narrar. A partir de la teoría de Piglia de que toda narración se construye sobre dos relatos, el ensayo recorre dos historias. Cada una de ellas funciona como marco de la otra y señala lo que puede contar. Para explicar la relación alegórica que mantienen ambas, Avelar apunta la primacía de la ruina y el fragmento, las conexiones entre la narrativa y la muerte y la centralidad de la pérdida. Ossorio y Maggi son los protagonistas de uno de los relatos; Renzi y Tardewski, los del otro. Si el primero explora dos presentes que rememoran viejos fracasos, el segundo hurga en el presente una cantidad de formas – un repertorio narrativo, dice Avelar– para contar la derrota. El destino del narrador encarna en la imagen del equilibrista que camina sobre un alambre de púas. En otra coyuntura, *La ciudad ausente* trabaja los restos que no habían entrado en *Respiración artificial* “en la posdictadura, las narrativas responden a la necesidad del duelo”. Hacer el duelo por los desaparecidos o por la muerte de Elena; la máquina narrativa procura anular la muerte.

Wander Melo Miranda detecta en la cultura actual ciertas operaciones de escritura –tales como almacenar, reprocesar y diseminar– que tienen que ver con el retroceso de la palabra escrita y el auge de la imagen y la

informática. A partir de esta hipótesis, el autor interpreta la máquina de *La ciudad ausente* como un archivo que genera una red de ficciones virtuales para asegurar la supervivencia del relato. Melo Miranda piensa el texto literario con la noción cibernética de hipertexto que admite pliegues y despliegues, infinitas multiplicaciones, cortes y montajes diversos. De acuerdo con esta perspectiva, los sentidos adquieren una provisoriedad absoluta. Si la lectura de la novela decimonónica está vinculada con la expansión del ferrocarril –y por eso, observa Piglia, muchos relatos suceden en un viaje de tren–, a finales del siglo XX, la lectura guarda relación con los modos de navegar por la red informática.

Tradiciones y genealogías dispersas investiga una poética a través de los libros que se encuentran en la biblioteca imaginaria de un autor. El interés de Edgardo Berg está puesto en desmenuzar permanencias y cambios en la producción de Piglia. Contra posiciones críticas que marcan la distancia entre *Plata quemada* y otros textos, Berg ubica a la novela en el contexto de una única estética. Los antecesores que reivindica son Brecht y Marx y con ellos elabora la figura del criminal. El ensayo pone la novela en la cadena de una tradición y, al mismo tiempo, la liga con relatos anteriores del escritor cuando confecciona una galería de personajes infames y marginales que circulan por *La invasión*, *Nombre falso*, *Prisión perpetua* o *Respiración artificial*: “[...] las voces de los fracasados, inventores, locos o criminales socavan y minan las reglas de la buena sociedad y articulan un discurso alternativo y contrahegemónico”.

María Antonieta Pereira homologa al escritor con el hombre de laboratorio en la medida en que ambos construyen miniaturas de mundo. El laboratorio es metáfora tanto de la máquina cuanto del museo, “a fantasia multicultural do escritor: um local que acolhe imagens mágicas, múltiplas, mínimas –um *aleph* onde o autor pode projetar sua imaginação”. La autora analiza los términos que entran en la metáfora mientras califica de neobarroca a la estética de *La ciudad ausente*, por la valorización de lo menor, la preeminencia de la parte sobre el todo, las discontinuidades y desplazamientos, las citas tergiversadas o la creación de replicantes y autómatas. Otras tradiciones culturales se suman en la argamasa de la escritura: la tradición gauchesca de la oralidad, algunos libros europeos y, en especial, la literatura norteamericana. La mezcla de materiales y de procedencias contribuye a soldar una literatura que postula la resistencia no como cuestión temática sino formal.

En “Un cadáver sobre la ciudad”, incluido en *Formas breves*, Piglia describe una foto que muestra un ataúd suspendido en el espacio. Como

no pasaba por la puerta, el cajón que contenía el cuerpo de Roberto Arlt tuvo que ser descolgado por la ventana: “Ese féretro suspendido sobre Buenos Aires es una buena imagen del lugar de Arlt en la literatura argentina. Murió a los cuarenta y dos años y siempre será joven y siempre estaremos sacando su cadáver por la ventana. El mayor riesgo que corre hoy su obra es el de la canonización. Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo; es difícil neutralizar esa escritura, se opone frontalmente a la norma de hipercorrección que define el estilo medio de nuestra literatura”. Lejos de angustiarse por las influencias, Piglia inventa genealogías en las que se siente cómodo. En esa estructura de parentescos, Arlt tiene una gran visibilidad, tal como demuestra Rose Corral al seguir la historia de esa presencia. Corral recuerda que es Piglia quien opone *uso* a *influencia* mientras asocia el uso con la apropiación y la transformación y subsume la influencia en la mera mimesis. El escritor ha conseguido un lugar destacado para Arlt y termina, definitivamente, con el prejuicio del mal estilo al ubicar sus narraciones en el linaje nacional de libros extraños, híbridos que mezclan géneros y materiales y cuyo representante mayor es el *Facundo*. El ensayo hace un recorrido cronológico y genérico que abarca textos de ficción y crítica, entrevistas y fragmentos del diario personal. Si bien *La ciudad ausente* emerge como el punto culminante de la historia (su estructura conspirativa la filia con *Los siete locos*), parte de los primeros cuentos, sigue con “Homenaje a Roberto Arlt”, analiza muchas páginas de *Respiración artificial*, bucea en artículos y evalúa su tarea de editor.

Joseph Urgo juega con el significante *respiración* mientras rastrea las huellas de Faulkner: “La respiración artificial en la novela es también faulkneriana. Esto se pone de manifiesto a través de una serie de conexiones con el escritor del Mississippi, cuya obra, testimonio de su práctica literaria, constituyó una amenaza a la ortodoxia estatal y espiritual”. Ambos escritores dan testimonio de una práctica destinada a los que intentan respirar bajo condiciones opresivas. Las argumentaciones se cohesionan en un movimiento de ida y vuelta de Faulkner a Piglia y viceversa. El crítico entiende el término *cita* también en su acepción de coincidencia de voces. A modo de ilustración: Renzi quiere escribir una novela hecha enteramente con citas, repitiendo el deseo de Benjamin. La alusión quita importancia al problema de la originalidad. Urgo esboza paralelos entre el norteamericano y el argentino; contempla la relación entre el habla (o su imposibilidad) y la represión y detalla similitudes entre dos políticas estéticas que atacan las reglas del buen decir. Al igual que Piglia admira la prosa ilegible de Arlt porque transgrede todo código, Urgo subraya que “la ambición de Faulkner – ‘poner todo en una oración’ – es una enunciación

contra el estilo literario, contra todo lo que nos enseñaron sobre una escritura correcta.”

Lecturas y relecturas revisa interpretaciones propias o ajenas, propósito que cumple Juan José Saer cuando ratifica la vigencia de *Respiración artificial* a veinte años de su publicación. Luego de armar ingeniosos pasajes y deslizamientos entre diferentes términos –historia y novela, política y policía– y convertir en sinónimos el primer par, conjetura sobre la persistencia de ciertos textos: “[...] la novela de Piglia se nutre en la reflexión, en la confrontación de ideas, que durante largo tiempo estuvieron desterradas de la academia narrativa, e inventa, para una época en la que la Argentina estaba prohibido argumentar, la *novela-ensayo*”. Después de explayarse en su rechazo por la *novela histórica*, tal como se ha cultivado en estos últimos años, el ensayista afirma que la posición del libro en el campo cultural ha cambiado puesto que, una vez que las referencias más directas se han desvanecido, “sólo queda la novela”.

Rita de Grandis resalta las novedades que produjo *Respiración artificial* en el sistema literario argentino de los años 80, al dejar atrás posiciones estéticas e ideológicas que interpretaban la literatura en clave “parricida”. Al focalizar las figuras de Borges y Arlt, Piglia quiebra una línea de lectura cristalizada. La vigencia de la novela reside, para de Grandis, en el carácter nacional que lleva inscripto. Como novela fundacional, recupera la alianza de la ficción con la política que impregna las narraciones mayores de la literatura argentina: “*Respiración artificial* pone en funcionamiento el macrotexto cultural y político del siglo XIX: sus textos canónicos, literarios, políticos y filosóficos y establece un nuevo diálogo entre ese pasado y el presente. A través del siglo XIX se restituye el papel central de la relación entre literatura y política, que en este caso debe ser leída como una interrogación constante y como la operación contra el lenguaje autoritario, contra la lengua monológica del estado”.

Daniel Balderston compara la recepción de las obras de Piglia con un campo de batalla donde abundan las lecturas reduccionistas, que oscilan entre el elogio fácil y el exabrupto crítico. El autor verifica la repetición de argumentos que buscan una minuciosa referencialidad y nos recuerda que toda interpretación nace en un contexto preciso. Después de corregir sus propios argumentos de 1987 y señalar algunos trabajos que zafan del círculo, Balderston propone “leer la producción de esos años con los ojos de ahora –menos apasionados, tal vez, y más escépticos”.

El bello título “La eterna ironía de la comunidad” de Germán García es una metáfora con la que Hegel alude a la identidad femenina. Diez

años después de la publicación de *La ciudad ausente*, y al volver a ella, García percibe lo que había descuidado: las mujeres e hijas ausentes causan los desplazamientos de los personajes masculinos. Las mujeres son sustituidas por voces que cuentan historias atemporales. El ensayo opone la lógica masculina del estado con la femenina que conecta con el discurso adivinatorio: “Así como la ciudad ausente es el reverso de la presencia del Museo, la ausencia de las mujeres retorna en los relatos de la máquina cuyos desvaríos arrasan la verdad ‘policial’ que intentaría reducir el sentido (Sinn) a la referencia (Bedeutung). Esta pasión policial, como sabemos, llegado el caso fabrica la referencia que le falta para fortalecer su evidencia”. En diversas figuras femeninas, la novela representa la dialéctica entre lo universal y lo particular. Lo singular toma las dimensiones de las marcas lingüísticas que sólo las mujeres pueden descifrar.

En el texto que abre este libro, Piglia imagina una réplica perfecta de una ciudad. La ciudad es Buenos Aires. Como Borges, crea su propio aleph y lo sitúa en el barrio porteño de Flores. “Pequeño proyecto de una ciudad futura” encierra la fantasía espacializada del escritor: construir una novela como si fuera una ciudad. En una entrevista de 1985, Piglia explicó en estos términos la novela ideal: “Habría que poder escribir una novela que se leyera como un tratado científico y como la descripción de una batalla pero que fuera también un relato criminal y una historia política”. La utopía, esta vez, se pliega en anhelo de totalidad, que se agrega a la empecinada pasión por el fragmento.

Buenos Aires, agosto de 2003