

Narraciones en reposo, la historia posible de la lectura de los escritores en Ricardo Piglia

ROBERTO KAPUT GONZÁLEZ SANTOS

Universidad Autónoma de Nuevo León

*Nosotros escuchábamos las cintas cuando ya los hechos
eran otros y todo parecía atrasado y fuera de lugar.*

Emilio Renzi

*Toda verdadera tradición es clandestina y se construye
retrospectivamente y tiene la forma de un complot.*

Ricardo Piglia

*Articular el pasado históricamente no significa recono-
cerlo tal y como propiamente ha sido. Significa apoderarse de
un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro.*

Walter Benjamin

*There is a war between the ones who say there is a war.
And the ones who say there isn't.*

Leonard Cohen

Brechtiana

Ricardo Piglia nació en Adrogué, cabecera del partido Almirante Brown del Gran Buenos Aires, el año 41. En el 56, cuando los militares de la Revolución Libertadora emprendieron la persecución de peronistas, el padre se mudó con la familia a Mar del Plata. Tras concluir el secundario en aquella ciudad atrapada en ritmos de pueblo, Ricardo parte a La Plata, donde se gradúa en Historia el año 65. La carrera de Letras, declaró en

repetidas ocasiones, estaba pensada “para que la gente se formara como profesor, no para promover la relación de alguien creativamente con la literatura” (Mucci). Y él quería ser escritor, no profesor o abogado, oficio este último que hubiera coronado las aspiraciones de cualquier nieto de inmigrantes, pero no las suyas. Con 24 años llega pues a Buenos Aires, capital de la vanguardia argentina, ciudad en la que adquiere una educación sentimental y a la que regresará en repetidas ocasiones tras incorporarse en el 87 a la planta docente de la Universidad de Princeton (Dean of the Faculty).

Interrupción fotográfica: Estación Plaza Constitución, Buenos Aires. Letrero al fondo: “Trenes generales a todas las estaciones”. Ricardo aparece de perfil –pantalón blanco, saco negro, lentes de aro–, sentado sobre el pasamanos que separa las taquillas 5 y 6. Sonríe, ligeramente encorvado, los brazos cruzados sobre el pecho, la atención puesta en algo que se desarrolla fuera de campo. Lo acompaña un hombre de 25, 30 años, encaramado en la albardilla de la boletería 6, la mirada fija en el objetivo de la cámara. Detrás del enrejado de la ventanilla 5, un gordo en mangas de camisa parece conversar con algún otro empleado de la línea General Roca, indiferente a lo que sucede afuera. Es el segundo semestre del año 89 y Piglia está de regreso. ¿Planea ya el próximo complot?

Un año después lo encontramos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, dictando el seminario *Las tres vanguardias*, once conferencias dedicadas a discutir el “estado de la literatura argentina actual” (13). La elección se antoja coyuntural. En la última década del siglo XX la industria del libro de aquel país entró en “la modificación de sus tradicionales estructuras de funcionamiento y vio alterar sus lógicas de propiedad, producción y consumo, [experimentando] un profundo proceso de concentración y desnacionalización” (Becerra *et al.* 21). Los primeros síntomas de ese reajuste habrían empujado al autor de *Respiración artificial* (1980) a revisar las poéticas de la novela, entendiendo por poética esos “momentos de la historia de la lectura de los escritores” (Piglia, *Las tres vanguardias* 24). Lo anima la clara intención de arrancar del conformismo neoliberal a los productores de la novela futura.

“Estamos en sincro” (16), declara con optimismo en la primera sesión. El cierre de las grandes poéticas argentinas ha puesto fin a la grieta ancilar de la literatura producida en aquel país. La periodización que propone al auditorio se aparta de las correspondencias político-literarias de la revista

Contorno (1953-1959), con los hermanos Viñas como líderes de grupo, reflotando las secuencias de la nueva izquierda en publicaciones como *Los Libros* (1969-1975) y *Punto de Vista* (1978-1983): en el origen, la generación liberal del 37, incursos políticos del género, con el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento a la cabeza (1837-1904); en medio, la crisis del modelo liberal tras el arribo de los inmigrantes, con el nacionalismo de Lugones como posible ajuste de contenido, sí, pero también con la respuesta, en términos de forma y circulación, de Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la Eterna*, cenit y nadir de la primera vanguardia argentina (1904-1967); finalmente, la constelación de escritores con la que compartió lecturas y experiencias (Rodolfo Walsh, Manuel Puig, Juan José Saer), la segunda vanguardia, sin declinaciones posmodernas (1968-1990).¹

Pensando en Macedonio, pregunta al auditorio: ¿cómo escribir después de Borges? Estamos en el segundo año del menemismo, esa “combinación de narración teórica con folletín” (61) y Piglia adopta el papel de estratega: cita batallas literarias como si quisiera extraer de ellas la chispa del futuro complot, introduce el corte benjaminiano novela-narración, teoriza como personaje de Brecht, todo lo cual le permite suspender el discurso neoliberal como principio de realidad, afirmando la necesidad de articular un concepto de poética como principio de ficción. El seminario recién arranca, las lecturas se entreveran. La intriga está en marcha. El conferencista –¿pantalón blanco, saco negro, lentes de aro?– anuncia la posibilidad de construir una historia de la novela basada en los productores.

La máquina

Posterior a la ruptura del Partido Comunista el año 69, un rumor circuló en el campo intelectual argentino. Un grupo de avanzada viaja a China, plantea a Mao la pregunta leninista por excelencia, ¿qué hacer? Mao interroga, ¿qué hay en la Argentina? Perón, contestan los integrantes de la embajada.

¹ Años después, en la “serie del reciénvenido” del Fondo de Cultura Económica, Argentina, añadirá los nombres de Jorge di Paola, Germán García, Susana Constante, Sylvia Molloy, Libertad Demitrópulos, María Angélica Bosco, Ana Basualdo, Edgardo Cozarinsky, Héctor Libertella, Norberto Soares y C. E. Feiling. En su papel de editor responsable, Piglia abre cada tomo con una nota crítica. Por su puntualidad y extensión, recuerdan los prólogos de la “Biblioteca Personal Jorge Luis Borges” de Ediciones Orbis, España. Doble homenaje a los maestros de la primera vanguardia: Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges.

El líder medita; apoyen al peronismo, concluye (Aguirre). Hasta aquí el rumor; ahora la ficción ensayística. En el 73 Piglia viaja a China en compañía de Ricardo Nudelman y Rubén Kriscautzky, charlan con Guo Moruo, poeta y dirigente del Partido Comunista Chino (Espinosa). La pregunta es obligada, ¿qué hacer? Moruo se ajusta al protocolo maoísta, ¿qué hay en la Argentina? Piglia regresa y se afirma macedoniano. Porque en Ricardo la máquina de la Eterna funciona como una imagen dialéctica que “permite reproducir y hacer otras novelas” (Piglia, *Escenas de la novela argentina*), de ahí que en el seminario declare la existencia de una máquina Saer, contraria a la máquina Puig, distinta de la máquina Walsh. ¿Habrán sido así?

La máquina de Piglia, en todo caso, está compuesta de tres grandes bloques: tradición crítica (Tiniánov, Lukács, Bajtín, Freud, Deleuze y Guattari, Bürger, Sanguinetti), literatura mundial (Flaubert, Henry James, Baudelaire, Brecht, Kafka, Faulkner, Pavese, Gombrowicz) y literatura argentina (Sarmiento, Macedonio, Borges, Arlt, Walsh, Puig, Saer). Las huellas de Benjamin aparecen en la primera sesión como asignaciones de lectura: *El narrador, Experiencia y pobreza* (en donde encuentra un bosquejo de teoría de la novela); *Sobre algunos temas en Baudelaire, El autor como productor* (de donde extrae una genealogía del concepto vanguardia); *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, El autor como productor, Sobre algunos temas en Baudelaire, El narrador, Experiencia y pobreza* (ahí documenta las condiciones en las cuales surge la problemática de la tradición de vanguardia).

Interfase equivocada

Primera clase, 3 de septiembre de 1990: “El objetivo es definir el concepto de poética de la novela en término de los debates actuales a partir de los cuales es posible establecer la serie de respuestas narrativas que vamos a considerar” (Piglia, *Las tres vanguardia* 16). ¿Cuáles debates? Primero, el enigma nacional: ¿cómo novelar después del cierre de las grandes poéticas? Enseguida, la sincronía de la literatura nacional con la literatura mundial, sus polémicas. Otro, tensiones escriturales propias del oficio: novela-narración, novela-medios de masas, arte-entretenimiento, lector especializado-lector crédulo. Finalmente, posiciones en torno a la función de la novela en la sociedad, marcas que la producción argentina ha dejado en el género.

Debates que aparecen en sus diarios (1965-1982), cuando la clase militar administraba, directa o indirectamente, los asuntos del país. La interfase del menemismo es otra, desde luego: el Estado concentra cada vez menos el relato público, transa con los grupos mejor posicionados en la etapa de consolidación de las industrias culturales (1970-1990); a las industrias tradicionales (radiodifusión, publicaciones periódicas, cinematografía, libro, fonografía) se suman Internet, televisión por cable y satelital; los cruces entre ellas, además, promueven

la inserción de nuevos protagonistas y actores, tradicionalmente ajenos al campo cultural, como operadores de industrias de información y comunicación. Asimismo, [supone] el ingreso de capitales financieros en una escala que no cuenta con precedentes en la historia de las industrias culturales. (Becerra *et al.* 1)

Ricardo no extrae los debates directamente de la actualidad social; reintroduce en esta, vía la academia, las obsesiones de su generación, “la primera generación de hijos de inmigrantes” (Carrión 419-20). Alrededor de ellas, agrupa las discusiones del nuevo contexto histórico. Su actualidad, por tanto, debe buscarse en la serie de la literatura de vanguardia como práctica, como corte con el medio social e ideológico de su tiempo:

Quando hablo de tres vanguardias, pienso en obras que estructuran a su alrededor otro conjunto de textos y que hoy definen grandes líneas narrativas básicas. No las únicas, claro, sino las que más me interesan porque veo que a su alrededor se concentran debates actuales y también el debate acerca de la tradición. No son los únicos debates posibles, pero en ellos están centradas las respuestas a las preguntas acerca del problema de la vanguardia. [...] La sociedad plantea una serie de problemas frente a los cuales hay una respuesta formal, no solo de contenido. Por otra parte, una estrategia formal responde siempre a la pregunta sobre el lugar de la literatura, la colocación del escritor en el proceso productivo y todo lo que gira alrededor de estas cuestiones. (Piglia, *Las tres vanguardias* 95-6)

De espaldas al huracán de la etapa celebratoria del neoliberalismo, Piglia invita al auditorio a mirar hacia atrás. Piensa en el Baudelaire de Benjamín, “un espía en territorio enemigo” (84), en las cartas de Flaubert a Colet, donde el ruanés opina que “la obra de arte no debe responder a ninguna función que no sea puramente estética” (15). Pero, sobre todo, estructura el seminario alrededor del complot y la sociedad secreta de Macedonio, quien al no poner fin al *Museo de la novela de la Eterna*, legó a la tradición argentina un punto de fuga enciclopédico.

Literatura y sociedad

En vísperas de las elecciones de 1922, Macedonio le escribe a Marcelo del Mazo: “¿Esta campaña presidencial relámpago es un sueño? No, Marcelo, tiene que ser un acto de inventiva tan fino como el de un descubrimiento químico o una idea musical” (Abos 85). La campaña presidencial de Fernández buscaba introducir en la sociedad núcleos de ficción, interrumpir el relato de radicales, socialistas y conservadores, administradores del discurso político en aquel momento. Esa estrategia de trasvase siembra en Piglia una convicción: la sociabilidad de la vanguardia –sus tensiones externas con la realidad, las internas con otras poéticas– cancela la posibilidad de una historia literaria procedimental o esencialista. Las investigaciones del formalismo ruso y Sartre “perdían de vista el carácter histórico de esta práctica y se enfrentaban con la dificultad de fijarlas en un momento determinado” (Piglia, *Las tres vanguardias* 37). Él, por el contrario, concibe la literatura como un campo de guerra posible de historiar. Las preguntas iniciales para acometer dicha tarea las saca de Benjamin –“¿qué posición tiene el artista y la práctica literaria en la sociedad, qué tipo de práctica social es el arte y cómo se define?” (43)–, introduciéndolas en el campo literario argentino vía Gombrowicz.

Interrupción bárbara: Buenos Aires, centro cultural Fray Mocho, 28 de agosto de 1947. El polaco del café Rex convoca a conferencia. La titula *Contra los poetas*. Librería a reventar. En un español macarrónico, el autor de *Ferdydurke* despotrica contra la poesía pura. Lo acompaña el traductor de la novelita aparecida en abril, un cubano de apellido Piñera. Mientras uno descalifica a Valéry, el otro, grandilocuente, intercala poemas en voz alta. ¡¿Qué dirá Eduardo Mallea?! Por si las dudas, alguien los insulta. Los silbidos no se hacen esperar. El promotor del evento, Humberto Rodríguez Tomeu, otro ranquel cubano, recuerda: “Gombrowicz se sentía en su elemento. Le gustaba este ambiente de polémica” (*Gombrowicz en Argentina* 119). Transcribo parte de lo dicho aquella tarde de “ironía salvaje y malón hermético” (Piglia, *Formas breves* 71-2):

Lo que difícilmente aguanta mi naturaleza es el extracto farmacéutico y depurado de la poesía que se llama “poesía pura” y, sobre todo, cuando aparece versificada. [...] Yo mismo creía al principio que esto se debía a una particular deficiencia de mi “sensibilidad poética” pero cada vez tomo menos en serio los

slogans que abusan de nuestra credulidad. No hay cosa más instructiva que la experiencia y por eso empecé a realizar algunas muy curiosas: leía cualquier poema alterando intencionalmente su orden de tal suerte que se convertía en un absurdo y ninguno de mis oyentes (finos y cultos, por cierto, y fervientes admiradores de aquel poeta) advertía la treta; o, analizando en forma detallada el texto de un poema más extenso, comprobaba con asombro que los “admiradores” ni siquiera lo habían leído completo. ¿Cómo puede ser esto entonces? ¿Admirarlo tanto y no leerlo? ¿Gozar tanto de la “precisión matemática” de las palabras y no percibir una fundamental alteración en el orden de la expresión? Pero lo que pasa es que todo este cúmulo de ficticios goces, admiraciones y deleites está basado sobre un convenio de mutua discreción: cuando alguien declara que le encanta la poesía de Valéry es mejor no acosarlo demasiado con indiscretas investigaciones, porque entonces se pondría en evidencia una realidad tan distinta de todo lo que nos imaginamos, y tan sarcástica, que nos sentiríamos sumamente molestos. (Gombrowicz, *Contra la poesía* 12-3)

La reacción que suscitó la conferencia en Fray Mocho, no sólo su contenido, prueba que el valor poético de un texto está ligado al uso que los receptores confieren a la literatura. Si el valor de la literatura radica en esa “suerte de código o saber previo” (Piglia, *Las tres vanguardias* 44), la lucha de los productores se desarrolla en la destrucción de ese convenio (polémicas, cortes) y en la construcción de nuevos códigos (redes, genealogías alternas), única manera de asegurar la participación de los autores en la definición de lo literario.

Como crítico, Piglia destaca el momento heroico-patético de la vanguardia, la interrupción de lo esperado, mencionando, sin problematizar del todo, su contraparte: la asimilación de esa nueva expectativa en el mercado editorial, escenario moderno de la lucha entre escritores, lo que Sanguinetti llama “el momento cínico” (8) de las modas literarias. Ese debate cruza de lado a lado la modernidad. No obstante, las luchas de ese nuevo sujeto histórico, la vanguardia, proporciona un primer marcador para fundar la disciplina que nos interesa: la historia de los productores literarios.

Madame Bovary reloaded

La primera mención de Benjamin en *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017) la encontramos en una de las dos entradas del sábado 16 de abril de 1966: “Ver biblioteca del Instituto Goethe (Walter Benjamin)” (Piglia, *Años de formación* 244). En septiembre del 77 polemiza con Beatriz Sarlo:

“Elegir a Balzac contra Baudelaire es un modo de elegir las obras donde ese análisis social es más evidente y más sencillo de hacer para el crítico. [...] Le recomiendo que lea a Benjamin” (Piglia, *Un día en la vida* 38). Tres años después, el alemán articula el diálogo entre Lukács (forma de la novela) y Tiniánov (evolución literaria): “Es un desarrollo muy consecuente de las hipótesis de Tiniánov. En el fondo lo que hace Benjamin es mostrar de qué modo la serie extraliteraria, extraartística digamos mejor, determina el cambio de función” (Piglia, *Crítica y ficción* 66). En poco menos de tres lustros –de Onganía a Videla, pasando por el justicialismo, diría David Viñas– Ricardo nutrió esa máquina histórico-literaria con textos argentinos. Por eso, ahí donde Lukács pone a Balzac (el Lugones de *Contorno*) él coloca a Flaubert (Macedonio).

Para el húngaro, la forma novela surge de la escisión del universo: de un lado la realidad de la intriga, del otro las ilusiones del héroe. La novela trabaja ambos cabos del corte como dos mundos irreconciliables. Todo intento de cruce desemboca en fracaso: el desengaño de Lucien Chardon, el suicidio de Emma Bovary, la conversión de don Quijote. El fracaso es el “núcleo mismo del género” (Piglia, *Las tres vanguardias* 86). No importa. El acto de lectura posibilita la búsqueda de trascendencia en sociedades secularizadas donde el sentido de lo cotidiano ha sido despojado de su inmanencia. La novela cumple esa función. Pero es Flaubert, no Cervantes o Balzac, quien trabaja con las tensiones modernas del género: lector especializado-no especializado, arte-entretenimiento, mercado-vanguardia.

Interrupción epistolar: carta de Flaubert a Louise Colet. Viernes en la noche. Croisset, Francia, 16 de enero de 1852:

Lo que me parece hermoso, lo que quisiera escribir, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras externas, que se sostuviera por la fuerza interna de su estilo, del mismo modo que la tierra, suspendida en el vacío, no depende de nada externo para su sostén, en el que el tema sería casi invisible, si tal cosa es posible. Las obras más bellas son aquellas en las que hay menos material; en cuanto más se acerca la expresión al pensamiento, en cuanto más se adhiere la palabra y desaparece, más hermosa es. Creo que el futuro del arte apunta en esa dirección. (Jameson XX; traducción propia)²

² «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière;

El carácter aurático de un libro tal es incuestionable. Si no en los productores –obsesionados con la búsqueda de un espacio escritural propio, sostenido por la fuerza interna del estilo, desatado de lo externo–, sí en los lectores, habitantes de un mundo diluido en la información:

Muerta la experiencia, sólo queda la experiencia artística, que tiene para Benjamin una cualidad casi mística en tanto que persigue una trascendencia. El contexto apropiado para la percepción artística sólo puede ser construido en contra de la sociedad, fuera de ella. (Piglia, *Las tres vanguardias* 170)

De acuerdo, sólo que ese afuera, aquí, no es ahistórico. La experiencia estética acusa las modificaciones de la técnica sobre el sensorio humano. La actualidad de Flaubert –por lo menos en *Madame Bovary*– reside en haber construido ese afuera (su poética) en contra del espacio ideológico de su tiempo. La intriga tematiza, en el personaje de Emma, la tensión entre novela y folletín como dos modelos de experiencia diferenciados:

Frente a una suerte de narración social “baja”, frente a los géneros populares y las formas estructuradas y estereotipadas de narración, aparece el modelo de la novela misma *Madame Bovary*, que propone una poética contraria a aquella que yo relacionaba con el lector no especializado. (19-20)

El libro del ruanés, entonces, no sólo se sitúa fuera de la sociedad, orienta su crítica al sentido común de la época. “Flaubert es, para nosotros, un punto de referencia de la vanguardia” (19) porque sale de los espacios de circulación autónomos con el firme propósito de operar como agente doble en la cultura de masas. Ese instante de peligro marca su estilo.

En la tercera clase, Piglia abre fuego: “¿Acaso estos grandes debates se transforman o tienen alguna particularidad al ser formulados en el campo estricto de la literatura nacional?” (66). Su respuesta es tajante: sí, el campo literario nacional produce mutaciones en las formas establecidas:

Cuando planteamos que los escritores definen su lectura desde una posición y desde un lugar, hay que pensar que, a menudo, esa posición y ese lugar son imaginados como un lugar geográfico. Son espacios desde los cuales se piensa el conjunto de la literatura. Más que de la historia de los géneros, entonces, hay que hablar de fronteras y cruces espaciales de los géneros. Si por un lado es

plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies» (Jameson XX).

legítimo hablar de novela moderna, también lo es hablar de la novela norteamericana. Existe la posibilidad de plantear una discusión geográfica de los géneros, esto es, de preguntarse qué significa establecer tradiciones que se desarrollan en espacios políticos, geográficos y lingüísticos determinados, y no tomar este problema como algo dado. Algo dado es decir “literatura argentina”. Cada uno imagina lo que se quiere decir con eso, pero las fronteras de ese espacio no son iguales para todos, y las tramas y las tensiones en el interior de esos espacios tampoco tienen las mismas características. (66)

Museo de la novela de la Eterna, en este sentido, no sólo inaugura la escritura de libros antisociales en la Argentina, también aporta respuestas inéditas en dos rubros: forma y circulación. ¿Cuáles? Enumero las más importantes: el museo como espacio ficcional que articula de manera no orgánica materiales heterogéneos; reformula la escisión de Lukács en el ámbito de la poética –la última novela mala (*Adriana Buenos Aires*, melodramática), la primera novela buena (*Novela de la Eterna*, enciclopédica), creadas simultáneamente, entreveradas en el acto de lectura–; oratoria antipolítica como marca de estilo, con el complot como sustituto del consenso liberal; ausencia de cierre; circulación secreta antes de su publicación, incompleta, en el 67. Piglia traduce el lugar de Flaubert: el único cambio importante en la relación literatura-sociedad lo encontramos en Macedonio, no en Lugones; Fernández “es el primer novelista porque intenta *fundar* el género” (87). ¿Qué género es ese? Las narraciones en reposo: “Imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo” (Benjamin, *Libro de los pasajes* 38).

La historia literaria posible

Interrupción de un lector salteado: Ricardo era un polemista nato, sus saltos de longitud coronaban el puro envión teórico. En la tercera clase del seminario, tras una disquisición acelerada sobre la relación novela-traducción, da un paso corto apoyado en Borges seguido de otro largo inspirado en Pasolini; salta. Durante la suspensión, camina a paso de tijera en el aire de las provocaciones literarias:

Se puede establecer una relación entre novela y traducción y, por lo tanto, considerar la circulación de la novela fuera de su lengua como un elemento clave en la historia y en la discusión del género. [...] Es evidente que la novela, a diferencia de la poesía, está hecha para soportar la traducción. Se puede decir que una característica formal interna de la narración es que resiste a la traducción.

[...] Una novela es algo que va más allá de la especificidad de la lengua en que ha sido escrita. El mismo Borges, en una posición que, como siempre, parece contraria a su propia prosa, dice que los grandes escritores son aquellos capaces de resistir la traducción. Tienen un *plus*. Y pone como ejemplo a Cervantes en contra de Quevedo y Góngora. Yo me acordaba ahora de una reflexión que Pier Paolo Pasolini, que también es un gran crítico, hace en un libro que se llama *Empirismo herético*. Allí dice: Cuando yo leo una novela, miro la primera página y ya sé si es buena. Miro la textura verbal y juzgo el libro, porque desde Dumas las historias son siempre las mismas y lo único que importa en una novela es cómo está escrita. Pasolini habla desde la poesía, una posición antagónica a la de Borges. Lo que vale para él es lo que no pasa a la traducción. [...] Entonces, a la relación entre novela y literatura nacional es imprescindible incorporarle el problema de la traducción, la circulación no nacional del género. (Piglia, *Las tres vanguardias* 68-70)

La marca es de campeonato, se esté o no de acuerdo con la caracterización que hace de los poetas como trabajadores de la lengua y de los novelistas como trabajadores de la forma. El impulso cuenta. Porque justo en la torsión con que cierra el lance pudiéramos comenzar a discutir la diferencia entre la tradición de la ruptura de los poetas modernos en Octavio Paz y la tradición de lectura de los narradores de vanguardia en Ricardo Piglia. Esa distinción es cardinal para el desarrollo de la historia literaria en Latinoamérica. Volvamos entonces a 1978, año en que Ediciones Era publica *La divina pareja, historia y mito en Octavio Paz* de Jorge Aguilar Mora, una de las primeras valoraciones críticas del ensayismo del nobel.³

La tradición de la ruptura es el tropo que organiza el modelo de historia literaria de *Los hijos del limo* (1974). En aquel libro, Paz redondea su concepto de tradición, articulado, desde *El laberinto de la soledad* (1949), alrededor de dos ideas: la concepción cíclica del tiempo y el regreso de las identidades vía el encuentro de formas propias. El poeta, atento a los signos de la modernidad, anuncia una transición epocal que enseguida él mismo se encarga de anular:

La antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. [...] Los acontecimientos se suceden unos a otros y la impetuosidad del oleaje histórico nos oculta el paisaje submarino de valles y montañas inmóviles que los sustentan. (Paz, *Los hijos del limo* 18)

³ Ensayo donde el autor edita y amplía su tesis doctoral, defendida en El Colegio de México el año 76.

La tradición de la ruptura es polémica, autosuficiente, heterogénea; pero, en última instancia, idéntica a sí misma, cíclica, un espacio abstracto sin diacronía que trabaja con el pasado más inmediato, no con el sustrato histórico-mítico de la tradición. “Preguntarse por la tradición también representa, en un nivel más estricto, preguntarse sobre la función social de la literatura, cosa que Paz sólo hace en forma siempre vaga” (Aguilar 28). Preso en la representación, el ensayo del mexiqueño trabaja con los signos en rotación de la historia, no con hechos. Ello le impide apreciar la novedad de fondo de la modernidad, suplantándola con los signos de la nueva burguesía posrevolucionaria, mirador desde el cual escribe e interpreta:

El trabajo de la tradición en la literatura, desde hace dos siglos, se realiza en el corazón de la producción misma de la obra y ya no en el interior de la sociedad. Es un desplazamiento, un cambio de centro, un abrir el interior de la obra para convertirlo en el hábitat de la tradición: la tradición pasará de los significados a la producción de los significados, de la retórica a la destrucción de la forma. Ese es el verdadero cambio cualitativo: la idea de la ruptura pertenece [...] a la relación de la tradición con el momento histórico contemporáneo, con el espacio social e ideológico de una clase dominante paralela. Por un lado el sentido de la obra (su producción), por otro su significado (su enunciado frente a la realidad): el sentido, si es nuevo, no perecerá; en cambio, el significado, si es destrucción puramente negativa, quedará como gesto. (Aguilar 33)

La historia literaria de Paz no registra ese desplazamiento. Concibe al poeta moderno dentro, no fuera del espacio social e ideológico de su tiempo. La cifra de ese poeta es él mismo. Su ruptura, mero gesto formal hipostasiado en tradición, afirma su historicidad en la doble negación de su tiempo, pero al no asumir su excentricidad, desemboca en un “presente sin fechas” (Paz, *Los hijos del limo* 219). Imposible extraer marcadores históricos de ahí, a no ser, claro, que concibamos la historia literaria como mero inventario de novedades. Pero él mismo, en *El arco y la lira* (1956), advierte:

Clasificar no es entender. Y menos aún comprender. Como todas las clasificaciones, las nomenclaturas son útiles de trabajo. Pero son instrumentos que resultan inservibles en cuanto se les quiere emplear para tareas más sutiles que la mera ordenación externa. (15)

La historia literaria es una de esas tareas. Regresemos entonces a las marcas que quedaron en el banco de arena del año 90. Notemos la diferencia

principal: en Paz la historia opera por fuera de la obra, como gesto epocal de ruptura; en Piglia estructura la obra desde adentro, como tradición de relectura. La ruptura de Octavio es con el pasado, la de Ricardo con el presente. Ese corte se cumple introduciendo –primero en la obra, después en la sociedad– lo que rescata de la tradición, nacional o universal, sin distingos pacianos. El último lector sabe que los prólogos del *Museo* de Macedonio son un eslabón más en la serie Eugenio Cambaceres-Henry James-Roberto Arlt. Porque “ser de vanguardia [...] es estar a destiempo, en un presente que no es de todos” (Piglia, *Las tres vanguardias* 36).

El criterio central de la historia de la lectura de los escritores ha de buscarse, entonces, en las reformulaciones del lugar del artista, en los usos que estos dan a la literatura en relación con la sociedad. Tres movimientos: periodización basada en los cambios de función del arte, determinados por la serie extraliteraria (Benjamin); ficcionalización de las poéticas como respuesta formal a debates actuales (Lukács); saberes técnicos de construcción (Tiniánov). La patente permanece macedoniana: “la literatura es una sociedad sin Estado” (27), su valor está lejos de ser inmanente o procedimental, se produce en los cortes con el presente, en los rescates del pasado puestos en circulación en territorio enemigo. Lo que Guillermo Saccomanno llamó, en otro registro, *La lengua del malón* (2003).

El grabador

La cinta llega a su fin: “Hay un mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo” (Di Tella 1995). ¿Escuchamos la voz de Macedonio? El narrador no lo sabe, heredó la máquina de terceros. No importa. En el documental, el grabador es la semilla de *La ciudad ausente* (1992), novela que condensa las tensiones político-literarias de la segunda vanguardia del país austral. Corte. Ricardo aparece a cuadro escribiendo *Los diarios de Emilio Renzi*. En *327 cuadernos* (Di Tella 2015), Piglia quema sus diarios. La enfermedad lo ha alcanzado y él actúa la muerte del autor para cederle paso al héroe de su obra. Siempre dos mundos: la empiria gris, la trascendencia de la ficción. Su concepto de poética pudiera reconstruirse desde ahí, desde las tensiones de su escritura con los medios de masas (revistas, cine, televisión), la academia (Princeton, UBA), las conversaciones literarias (*Crítica y ficción, Teoría de la prosa*). En

todas sus intervenciones procuraba introducir en la realidad el complot de las narraciones en reposo. En el seminario del año 90, cuando la “alfaguariación de la literatura hispanoamericana” (Barrera 38) emprendía el último asalto a la industria del libro, reintrodujo en el campo literario argentino los debates y estrategias literarias de la primera generación de hijos de inmigrantes. Si logró o no interrumpir el consenso neoliberal relativo a la propiedad, producción y consumo de novelas es algo que puede discutirse. Lo que queda en pie son los criterios para una periodización de la literatura como práctica. El computador central de aquella intriga temprana contra la etapa celebratoria del neoliberalismo fue Walter Benjamin:

El historicismo culmina legítimamente en lo que es la historia universal. Desde el punto de vista de su método, la historiografía materialista se distingue más claramente de ella que de cualquier otra. La primera no tiene la menor armadura teórica. Su procedimiento es aditivo: proporciona la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. A la historiografía materialista, por su parte, le subyace un principio constructivo. Ahí, del pensamiento forman parte no sólo el movimiento de los pensamientos, sino ya también su detención. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un *shock* mediante el cual él se cristaliza como mónada. El materialista histórico se acerca única y exclusivamente a un objeto histórico en cuanto se enfrenta a él como mónada. Y, en esta estructura, reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o, dicho de otro modo, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. Y la percibe para hacer saltar una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia; así hace saltar una concreta vida de la época, y una obra concreta respecto de la obra de una vida. El resultado de su procedimiento consiste en que en la obra queda conservada y superada la obra de una vida, en la obra de una vida una época, y en la época el decurso de la historia. Así, el fruto nutricional de lo históricamente concebido tiene al tiempo sin duda en su interior, y lo posee como la semilla, valiosa pero carente ya de gusto. (*Obras, libro I/vol. 2* 316-7)

En la carrera de Letras, distanciada ayer de la creatividad tanto como hoy de la historia, esa oportunidad adopta la forma de una interrogante: ¿cómo historiar las literaturas nacionales en Latinoamérica después de Ricardo Piglia? Su propuesta de una tradición fundamentada en la lectura de los escritores –atenta al valor de uso, autónoma del valor de cambio– posibilita un estudio mucho más complejo de las obras literarias, consideradas como mónadas en reposo capaces de contener y superar los trabajos de una vida, las tensiones de una época, el decurso de la historia. Permite, en otras palabras, tomar distancia del presente sin fechas de una academia

subordinada a las modas del mercado. Muchos ajustes son necesarios; las bases materiales, sin embargo, están dadas.

Obras citadas

- Abos, Álvaro. *Macedonio Fernández, la biografía imposible*. Plaza y Janés, 2002.
- Aguilar Mora, Jorge. *La divina pareja, historia y mito en Octavio Paz*. ERA, 1978.
- Aguirre, Coral. *Entrevista*. 13 de enero de 2022.
- Becerra, Martín *et al.* *La concentración de las industrias culturales*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2003. https://materiales.untrefvirtual.edu.ar/documentos_extras/20320_las_industrias_culturales/u4/U4_Becerra_concentracion_IC.pdf
- Barrera Enderle, Víctor. *Globalización y literatura*. Casa de las Américas, 2008.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989.
- . *El narrador*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.
- . *Ensayos escogidos*. Ediciones Coyoacán, 2016.
- . *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal, 2016.
- . *Obras, libro I/vol. 2. La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. Charles Baudelaire, un lírico en la época del altocapitalismo. Sobre el concepto de historia*. Abada, 2008.
- Carrión, Jorge. *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Editorial Candaya, 2008.
- Dean of the Faculty. “Ricardo Emilio Piglia”. *Princeton University*, The Trustees of Princeton University, s.f., <https://dof.princeton.edu/about/clerk-faculty/emeritus/ricardo-emilio-piglia>.
- Di Tella, Andrés, director. *Macedonio Fernández*. Secretaría de la Cultura de la Nación, 1995.
- . *327 Cuadernos*. Gema Films-Lupe Films, 2015.
- Espinosa, María Jesús. “La China que conoció Ricardo Piglia”. *The Objective*, 23 de agosto de 2019. <https://theobjective.com/elsubjetivo/opinion/2019-08-23/la-china-que-conocio-ricardo-piglia>
- Gombrowicz, Rita. *Gombrowicz en Argentina, 1939-1963*. El cuenco de plata, 2008.
- Gombrowicz, Witold. *Contra los poetas*. Ediciones Sequitur, 2009.
- Jameson, Fredric. *The modernist papers*. Verso, 2007.
- Mucci, Cristina, conductora. *Ricardo Piglia en Los Siete Locos (1993)*, Televisión Pública Argentina, 24 de abril de 2017. <https://youtu.be/CIh5y8NycmM>
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- . *Los hijos del limo. Vuelta*. Planeta-Agostini, 1985.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.

- . *Escenas de la novela argentina 22-09-12 (1 de 3)*. Televisión Pública Argentina, 2013. <https://youtu.be/7OYB-SovNgg>
- . *Formas breves*. Anagrama, 2000.
- . *La ciudad ausente*. Anagrama, 2003.
- . *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia Editora, 2016.
- . *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Editorial Anagrama, 2015.
- . *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Editorial Anagrama, 2016.
- . *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Editorial Anagrama, 2017.
- . *Teoría de la prosa*. Eterna Cadencia, 2019.
- Saccomanno, Guillermo. *La lengua del malón*. Planeta, 2004.
- Sanguinetti, Edoardo. *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Monte Ávila, 1969.