

Teresa Orecchia Havas
(Compiladora)

HOMENAJE
A
RICARDO PIGLIA



CATÁLOGOS

Homenaje a Ricardo Piglia / compilado por Teresa Orecchia Havas. - 1a ed. - Buenos Aires : Catálogos, 2012.
342 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-950-895-308-7

1. Crítica Literaria. I. Orecchia Havas, Teresa, comp.
CDD 809

© Catálogos S.R.L.
Av. Independencia 1860
1225 - Buenos Aires - Argentina
Telefax 5411 4381-5708 / 5878 / 4462
E-mail catalogos@ciudad.com.ar
www.catalogosedit.com.ar

Diseño de tapa: Alejandra Cortez
Armado: Cutral ediciones | cutral@cutralediciones.com.ar

ISBN: 978-950-895-308-7

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, a través de medios ópticos, electrónicos, químicos, fotográficos o de fotocopias, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

PREFACIO

Teresa Orecchia Havas.
Universidad de Caen-Basse Normandie.

Este volumen es fruto de un Coloquio Internacional realizado en la Sorbona los días 30 y 31 de mayo de 2008 en homenaje a la obra de Ricardo Piglia y organizado conjuntamente por cuatro equipos de investigación¹ en literaturas hispanoamericanas y rioplatenses pertenecientes a las Universidades de Paris IV-Sorbonne, Paris VIII-Saint Denis, Caen- Basse Normandie y Grenoble III -Stendhal, que contaron también con el apoyo de la Universidad de Princeton y del Colegio de España en París.

La narrativa de Ricardo Piglia ha ido constituyéndose desde sus inicios como una de las apuestas fundamentales de la literatura argentina contemporánea, y ha cobrado con el paso del tiempo una relevancia capital para las letras hispanoamericanas en su conjunto. Nos ha parecido entonces imprescindible responder también desde Francia al desafío planteado por esa escritura, intentando establecer un nuevo *estado de la cuestión* a partir de aportes originales y convocando a aquellos críticos que han hecho de ella un objeto sostenido e insoslayable de reflexión. Actualización de un proyecto narrativo y crítico de gran exigencia, los libros de Piglia interrogan tanto las supuestas certidumbres de los discursos ensayísticos como el estatuto de los discursos ficcionales, e incluyen constantemente un entramado auto-reflexivo que abre los textos a la dimensión teórica sin soslayar la mirada política. La seducción de la escritura ficcional, la originalidad de ciertas lecturas críticas, la audacia, la novedad y el rigor que comportan algunas de sus interpretaciones de la tradición literaria hacen del autor un interlocutor privilegiado de la modernidad.

¹ Son los siguientes: el Séminaire Amérique Latine (SAL-REDAL), de Paris IV-Sorbonne (Responsable: Milagros Ezquerro), el equipo Littératures Contemporaines du Río de la Plata (LI.RI.CO.), de Paris VIII (Resp.: Julio Premat), el Laboratoire d'Études Italiennes, Ibériques et Ibéro-américaines (LEIA-LASLAR) de la Universidad de Caen-Basse Normandie (Resp.: Teresa Orecchia-Havas), y el Institut des Langues et des Cultures d'Europe et d'Amérique (ILCEA), de la Universidad Stendhal- Grenoble III (Resp.: Michel Lafon).

¿QUIÉN ES QUIÉN? LOS YO(ES) DE RICARDO PIGLIA

Ana Gallego Cuiñas
Universidad de Granada

A Milagros Ezquerro

Se cuenta que hubo un autómeta construido de tal manera que a cada jugada de un ajedrecista [oponente] replicaba con una jugada que le asegura el triunfo en la partida. Mediante un sistema de espejos se despertaba la ilusión de que esta mesa era por todos lados transparente. En verdad, dentro de ella había un enano jorobado, que era un maestro en el juego del ajedrez y conducía la mano del muñeco por medio de hilos.

Walter Benjamin

Había una vez un juego de ajedrez muy imperfecto. Las piezas eran demasiado simples, las leyes demasiado matemáticas, la previsión posible, etcétera, hasta que alguien tuvo la idea de introducir una pieza nueva, dotada de propiedades singulares, como por ejemplo la de no tener propiedades permanentes, sino tomarlas prestadas de la situación del juego.

Paul Valéry

He dicho que la obra *visible* de Menard es fácilmente enumerable.

Examinado con esmero su archivo particular, he verificado que consta de las piezas que siguen:

[...] Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre.

Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esta innovación.

Jorge Luis Borges

Benjamin¹ imagina un equivalente de este autómeta ajedrecista en la filosofía y explica algunos resortes del materialismo dialéctico sobre la base de esta idea. También podríamos usar la misma imagen

¹ Walter Benjamín. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile, Arcis-Lom, 2000, p. 47.

para la literatura –argentina en este caso– y su instrumento esencial, el lenguaje: un “enano jorobado”, maestro del ajedrez, que dirige la *mano* de un muñeco. El jorobado debajo de una mesa que da la ilusión de transparencia vendría a simbolizar cierta tradición literaria argentina: literatura y falsificación, deformación y microscopia. Borges, evocando la flor de Coleridge, sostenía que la gran literatura, como la de Tlön, realmente es anónima:

¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor –de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia– ha sido descartada unánimemente. Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de géometras... Dirigidos por un oscuro hombre de genio (Borges 434).

Entonces, hablaríamos de un oscuro –jorobado y enano– genio del ajedrez que mueve las *manos* de una miríada de escritores argentinos ajedrecistas, ludópatas, de vocación, como lo es nuestro homenajeado Ricardo Piglia; el cual suscribe en su poética este concepto borgeano de un único autor² literario, *yo* de yoes: “Esto es muy Valéry: en realidad todos estamos trabajando en función de una práctica anónima e intemporal” (*Crítica y ficción* 162). Ahora bien: Valéry en el epígrafe mencionado no pone atención a los jugadores –hacedores de literatura– sino al juego en sí y sus condiciones: a las piezas y al tablero. Pareciera que Valéry, como Borges, da por sabida la escena de ajedrez de Benjamin: el verdadero “autor” de los movimientos del juego no se ve. Esto es, se trataría de ir más allá y trabajar con las reglas del juego y las piezas del tablero: Valéry sugiere incluir una nueva pieza, mientras que Borges –centrándose también en el juego en sí– hace que su Pierre Menard escriba sobre la posibilidad de eliminar uno de los “peones de torre”, los que están *detrás* de la torre. Porque Valéry, como recuerda Agamben, compara el lenguaje con un juego de ajedrez muy imperfecto, “En el que la aparición del pronombre *yo* corresponde a la invención de un peón con características diferentes a los otros” (Agamben 102). El *yo* tiene una consistencia puramente lingüística y sólo se puede identificar en una situación de discurso, por eso el peón que lo representa ha de tomar propiedades “prestadas” –no

² Todo nombre propio de autor sería pues “nombre falso”.

son invariables– en cada situación (discurso) de juego. El *yo* sólo se puede decir, no mostrar: “el sujeto del lenguaje es “un peón doble, a la vez dentro y fuera del juego” tomado necesariamente en un proceso de separación y desligación” (Agamben 103). Borges, por su parte, piensa también que hay que introducir algún cambio en el juego del ajedrez –del lenguaje– por medio de la supresión³, pero termina concluyendo que es mejor rechazar esta innovación. Ricardo Piglia, en esta misma línea, propone, quizás, la solución más conveniente a esta problemática del *yo* en el ajedrez del lenguaje: “hay que elaborar un juego [...] en el que las posiciones no permanezcan siempre iguales, en el que la función de las piezas, después de estar en el mismo sitio, se modifique: se volverán más eficaces o más débiles. Con las reglas actuales [...] esto no se desarrolla, esto permanece siempre idéntico a sí mismo” (*Respiración artificial* 23-24). Y esta imagen condensa los “movimientos” de toda su poética del *yo*. Una poética que arranca del mismo Valéry y que anticipa la “naturaleza particular” del pronombre como “indicador de la enunciación”. *Yo* es la palabra asociada a la voz, “Es como el sentido de la voz misma, considerada signo. Toda voz “dice” ante todo: *Alguien habla, un Yo*” (Agamben 101). El *yo* sólo se puede decir, por eso Valéry quiere ir más allá de los límites del *yo*⁴, más allá “de los bordes mudos de la palabra”: hay una frontera donde se hace imposible la expresión y pareciera que las *palabras se rompen como mástiles*. Un momento en el que, como dice Wittgenstein, ya no se puede decir sino sólo mostrar. Piglia retoma esta problemática, le da vuelta y la transforma en una de sus tres propuestas para el próximo milenio: “Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera después del cual están el desierto infinito y el silencio” (18). La literatura, como su instrumento el lenguaje, está delimitada por fronteras infranqueables: la imposibilidad de expresar la verdad directamente, de narrar determinadas experiencias como el horror: se ha de mostrar porque no se puede decir, ya que “se trata de poner a otro en el lugar de una enunciación personal” (“Propuestas” 19). El *yo* no se puede mostrar y –según Piglia y en la línea de Wittgenstein–, tampoco se puede decir: para mostrar el horror hay que decir al otro. Y es que para el argentino:

³ Borges, como sabemos, siempre tiende a la expresión mínima, a la microscopia, a la supresión.

⁴ “Valéry ha estado tan fascinado por el pronombre *yo*, que se puede decir que toda su obra (*El señor Teste*, en primer lugar) no es más que una reflexión sobre el *yo* y una lucha con el *yo*.” (Agamben 101).

"La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla [...] Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro" ("Propuestas", 19). Esto es: el *yo* que enuncia es una pluralidad de *yoes*.

Precisamente Ricardo Piglia en 1968 edita una antología que pivota en torno al intrincado asunto de la enunciación del *yo* –intitulada así: *Yo*⁵– en cuyo prólogo hace referencia a las mencionadas aporías de la lingüística y a la problemática del manejo de este pronombre: "Obligado a *traducir* su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje" (Piglia *Yo*, 5). Por tanto el decir *yo* es una falsedad, una pieza falsa en el tablero de ajedrez, es una ficción⁶, una construcción, porque sólo se puede narrar –decir– al otro: el mismo título de la antología es falso⁷. Y esta premisa deviene uno de los ejes cardinales de la antología, una de las primeras movidas que hace Piglia en el tablero de su poética: *yo es otro*⁸: "Siempre estamos en ese juego de 'Borges y yo'⁹. Al otro es a quien le pasan cosas. También es una cuestión de enunciación: es difícil enunciar en primera persona refiriéndose a uno mismo. Borges terminó su texto diciendo: 'no sé cuál de los dos escribe esta página' (Beilin 29). Y tampoco sabemos qué *yo* de Piglia ha escogido estos *yoes* que se sitúan en una zona intermedia entre la ficción y la política: Sarmiento, Mansilla, Payró, Quiroga, Gálvez,

⁵ "El título del volumen recuerda el de una sección de la revista *Leoplán*, fundada en 1934, que respondía al nombre de "Yo... YO. ¿Qué opina usted de sí mismo" y que recogió colaboraciones de decenas de escritores célebres" (Fornet 142).

⁶ Las tácticas de lectura de Borges han impreso un indeleble sello en Piglia: lee fuera de contexto, desplaza, invierte.

⁷ La operación es inversa a *Nombre falso*. El título apunta a la verdad del *yo*, pero la antología redundante en la falsedad de esta enunciación. En cambio, en *Nombre falso*, se indica la falsedad en el título, pero el texto apela a un discurso que se pretende "verdad" precisamente usando el *yo* del protagonista Ricardo Piglia.

⁸ Piglia: "leo muchísimo, yo diría más que novelas, leo diarios, biografías, cartas, correspondencias, ese tipo de material es un material que leo siempre por ese doble efecto de concentración que tiene por un lado una vida convertida en destino, una vida leída, y a la vez la tensión entre el lenguaje y la experiencia, el sujeto escindido está ahí ¿no?, el modelo de "Borges y yo"" (Díaz Quiñones 24).

⁹ Texto que, obviamente, está incluido en esta antología.

Macedonio, Borges, Arlt, Martínez Estrada, Ocampo y Cortázar, que dialogan con Rosas, Paz, Irigoyen, Perón y Guevara. Se trata de una mezcla de voces ilustres –escritores y políticos– con voces que en aquella época aún eran marginales, como las de Arlt, Macedonio, Perón o Guevara. Ahora bien, tenemos que recordar la sentencia borgiana: "Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son William Shakespeare*"... ¿Quién es el *Yo* de Ricardo Piglia? ¿Quién es quién? Piglia no recibe la memoria de un solo escritor –como Borges la de Shakespeare– sino restos, fragmentos de las memorias de una pléyade de autores, porque para él, como sabemos, la literatura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos, de una multitud de *yoes*. La literatura del *yo* siempre es falsa: sólo es posible la narración de la otredad.

Por otro lado, esta concepción de la imposibilidad de una escritura del *yo* entronca con su reconocida labor de director de series y colecciones de narrativa policial, de antólogo y editor de *otros*. Así Piglia lee *yoes* amén de escribirse a sí mismo (es la única *forma* de hacerlo), poniendo en marcha una serie de operaciones, de "lecturas estratégicas" que crean un marco de recepción, un espacio donde circulan sus ficciones. Como señaló Graciela Speranza: todo "escritor en tanto crítico es un estratega en el combate literario: renueva el canon, cuestiona las jerarquías establecidas y las verdades aceptadas, reorganizando de ese modo el mapa de la lectura de su tiempo" (31). Y eso hizo Ricardo Piglia en los sesenta: elaborar un "mapa" de las rutas autobiográficas de la Argentina, repasando *yoes* y haciendo suyas las prácticas del momento: "los 60 no son una época sino una posición. La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. La estrategia de las citas y las consignas" (*Crítica y ficción*, 95). Efectivamente, esta faceta de Piglia –antólogo, editor– nos puede decir "mucho" no sólo acerca el uso del género autobiográfico en Argentina sino sobre su poética afirmada en el *otro*: el *yo* "es el último que adquiere el niño y el primero que pierde el afásico. A medio camino entre los dos el escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara de otro" (Piglia *Yo*, 5). El escritor ante el espejo y con una máscara, hablando de sí al hablar del mundo a la par que nos muestra el mundo al hablar de sí (Piglia *Yo*, 5). Es claro que Piglia lee, ya desde los sesenta, haciendo un "uso desviado" para "narrar las relaciones sociales". Por ello, el argentino fija en esta antología "pedazos" de *yoes* instalados en la bisagra que articula la ficción y la realidad, junto

con la imbricación de géneros¹⁰ y la tensión entre distintos modelos narrativos que devienen pilares de la poética pigliana: autobiografía (Sarmiento), correspondencia (Martínez Estrada), archivos (Perón), diario (Quiroga), reconstrucción (Arlt), encuesta (Cortázar), testamento (Alem) etc. Aunque lo que pone en primer plano este libro es la preocupación teórico-crítica de Piglia "en torno al modelo del artista, al problema de la ilusión (auto)biográfica, a la construcción del "yo" y de los otros sujetos posibles de la escritura y a la determinación genérica (masculino / femenino) de esos sujetos" (Orecchia Havas 239). Lo interesante de esta compilación del Piglia-lector es ver cómo se venían fraguando desde los sesenta las preocupaciones narrativas del Piglia-escritor: ésta habría de ser su primera jugada en ese tablero que comparten los grandes ajedrecistas del *yo*: Valéry, Benjamin, y Borges. Para entender este prístino movimiento del peón *Yo*, primero desplegaré los motivos, tratamientos y problemáticas literarias más relevantes de esta miscelánea (vanguardia y populismo; literatura y política); para luego centrarme en uno de los textos más iluminadores del libro: "Yo, Roberto Arlt".

YO, PIGLIA, LEO YOES

En esta antología nuestro escritor presenta el género autobiográfico como un dispositivo narrativo, como una forma de pensar la literatura: los contenidos configuran un "relato fragmentario", un cajón de citas, un cartapacio de escrituras disímiles que espejean *yo*es. Piglia propone "leer y definir la autobiografía no como un género basado en la intención del que escribe, sino en el "uso" que el lector opta por darle a dichos textos [...] Es, precisamente, esta resemantización de la norma autobiográfica la que le permite a Piglia justificar su selección, ya que es el lector-Piglia, quien marca los textos en primera persona con un nuevo "pacto autobiográfico" e impone sobre ellos los diversos "usos" que le exige la construcción de su "lectura significativa" (Demaría 265) de la tradición argentina. Entonces, esta antología es la primera parada de su andadura narrativa, una lectura desplazada de sus principales *yo*es: espejos y máscaras; peones

¹⁰ Como recuerda Fonet, la mixtura genérica es ínsita al pacto autobiográfico: "la autobiografía tiene varios rasgos comunes con géneros tales como las memorias, el autorretrato, el diario íntimo, etc. La gran diferencia entre este último y aquella, por ejemplo, radica en que la narración autobiográfica es retrospectiva, mientras que el diario no" (Fonet 146).

falsos. En realidad, lo que ha llevado a cabo Piglia en esta edición es la construcción de una biblioteca "donde materializa su posicionamiento frente a la tradición nacional ya articulado en su narrativa [...] Podría decirse que las antologías, como las series, presentizan la biblioteca de Piglia y su modo de leer¹¹. De ahí que se puedan clasificar las antologías a partir de dichos protocolos de lectura. *Yo* y *La Argentina en pedazos* (1993) revisan y re-construyen la tradición, lo que podría denominarse como "la biblioteca de los argentinos" (Demaría 262). En mi opinión, en cambio, esta recopilación no funge de biblioteca nacional argentina compartida por todos¹², sino más bien de biblioteca personal, privada, mediada por el dinero –el mercado de los libros–, monedas falsas, por la adquisición de lecturas de un *yo*, también falso, que pronuncia Ricardo Piglia. Propongo entonces leer esta antología como se ordena una biblioteca (o como se mira una ciudad) que siempre es una experiencia con el espacio (orden) y con el tiempo (memoria). La experiencia de orden y disposición de una biblioteca, Piglia *dixit*, se emparenta con la construcción de genealogías y con las lecturas que hace un escritor. Así, si pensamos en la imagen de alguien que arregla su biblioteca no hemos de pasar por alto que "Lo que se está haciendo en el presente es lo que define el modo en que se ve el pasado y el modo en que se prevé el futuro. Lo que se está escribiendo define el modo en que se lee lo demás" (Piglia "La biblioteca", 13). Si pensamos ahora en el propio Piglia ordenando su biblioteca seguro que vemos la obra completa de Sarmiento, Martínez Estrada, Macedonio Fernández, Borges, Arlt, y todos los autores recogidos en esta recopilación autobiográfica. Ha construido, de este modo, una genealogía de escrituras del *yo* en la que se inscribe como narrador; y a la vez se inserta, como lector, en otra genealogía: la de

¹¹ Piglia afirma en una entrevista: "Quince libros, te diría para ser exactos, yo creo que eso es toda la literatura argentina. Lo demás está ahí, forma parte de la historia, hay que estudiarlo, está muy bien, pero es otra cuestión. Cada escritor tiene su propia biblioteca ideal, una biblioteca excéntrica, que cambia y se transforma pero a la que se mantiene fiel" (*Crítica y ficción* 88).

¹² Barthes nos dice acerca de la biblioteca: "La biblioteca, por su propio estatuto, y sea cual fuere su dimensión, es infinita, en la medida en que (por bien concebida que esté) siempre se sitúa más acá o más allá de nuestra demanda: el libro deseado tiene tendencia a no estar nunca en ella, y, sin embargo, se nos propone otro en su lugar: la Biblioteca es el espacio de los sustitutos del deseo; frente a la aventura de leer, ella representa lo real, en la medida en que llama al orden al Deseo: demasiado grande y demasiado pequeña siempre" (*El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paídos, 1994, pp. 43-44).

esos ajedrecistas, también lectores, del *yo*. Quizás mientras Piglia realizaba esta edición ordenaba su biblioteca, que –sentenció Borges– es siempre una *forma* de ejercer silenciosamente la crítica literaria¹³. En este ejercicio Piglia selecciona una serie de facetas de su “memoria” –recordemos que para él la memoria es la tradición elaborada de citas, “papeles rotos”¹⁴, retales y tonos de otras escrituras– que condensan las distintas variables, motivaciones e historias de su narrativa y concepción literaria. Así en *Yo* se entretajan dos de los que para él son los hilos centrales –modos de lectura– de la literatura argentina: vanguardia y populismo. Y en esta clave podemos leer todo el libro, constituyendo genealogías y curiosas filiaciones que enriquecen el acervo literario argentino¹⁵. Piglia comienza a ordenar la biblioteca nacional conforme a estos criterios porque en ellos reside la fuerza y singularidad de la tradición argentina:

el manejo de la cultura, el cosmopolitismo, la circulación de citas, referencias, traducciones, alusiones. Tradición bien argentina, diría yo. Todo ese trabajo un poco delirante con los materiales culturales que está en Sarmiento, por supuesto, pero también en Cané, en Mansilla, en Lugones, en Martínez Estrada, en Mallea, en Arlt. Me parece que Borges lleva al límite, casi a la irrisión, ese uso de la cultura. Lo vacía de contenido, lo convierte en puro procedimiento. En Borges la erudición funciona como sintaxis, es un modo de darle forma a los textos (*Crítica y ficción* 117).

De otra parte, tenemos, en la antología, uno de los vectores más significativos de la poética de Piglia: la consabida dialéctica literaria

¹³ “Yo hace ver que los lectores, sean o no escritores de autobiografías, fago-citan las bibliotecas que usan porque a través de esa lectura que es re-escritura, cita continua, trazan un relato donde inscriben, como si diseñaran un mapa, las articulaciones de sus propios “Yo”, las cartografías de sus propias “lecturas significativas” (Demaría 266-267). Piglia resemantiza estos sentidos fijos, monolíticos, de las escrituras del pasado y las pone en movimiento dándoles un nuevo “sentido”, porque para él el pasado está abierto y es transformable.

¹⁴ De hecho, en *El último lector* se cita este fragmento de *El Quijote*: “Leía incluso los papeles rotos que encontraba en la calle” (20).

¹⁵ De otra parte, la escritura nacional se problematiza por la traducción y por el cruce con lenguas extranjeras, cuestión que cristaliza el texto “Malandanzas de un autodidacta” de Victoria Ocampo.

/ política¹⁶, encarnada conspicuamente en la figura de Sarmiento, y el uso específico de la autobiografía en el siglo XIX: “hablar de Sarmiento escritor es hablar de la imposibilidad de ser un escritor en la Argentina del siglo XIX. Primer problema: hay que ver en esa imposibilidad el estado de una literatura que no tiene autonomía; la política lo invade todo, no hay espacio, las prácticas están mezcladas, no se puede ser solamente escritor” (Piglia “Sarmiento”, 19). ¿Por qué? Porque “Desde el comienzo mismo de la literatura nacional se dice que la ficción es antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia de la palabra está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, seriedad, la moral de los hechos, el peso de lo real” (Piglia “Sarmiento”, 22). La ficción se asocia al ocio, a la gratuidad, puesto que su uso habría de cifrarse en una *forma* específica de tensión entre política y literatura. La narración literaria decimonónica, desde el ámbito político, sólo se comprende desde el *yo*, razón por la que le fascina a Piglia: “para narrar el mundo de la civilización, el gran género narrativo del siglo XIX en la literatura argentina (el género narrativo por excelencia, habría que decir: que nace, por lo demás, con Sarmiento) es la autobiografía. *La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción*” (Piglia *La Argentina en pedazos*, 24). En el siglo XIX la autobiografía es el género que mejor se aviene a la transmisión de la historia y a lo documental: no se muestra como un discurso verdadero, sino como “signo” de una clase, y, como articulación de la apropiación ilegítima, un modo de leer (lo real) del otro (ficción).

YO LEO YO

“Como ningún otro texto, la autobiografía necesita del lector para completar el círculo de su expresividad: cerrada en sí misma esa subjetividad se ciega, es el lector quien rompe el monólogo, quien le otorga sentidos que no estaban visibles” (Piglia *Yo* 6). Sin duda, Piglia proyecta nuevos sentidos sobre los textos reunidos en *Yo*, y, nosotros como lectores y críticos –uno de los modos de la autobiografía– hemos de considerar también estas premisas y otorgar nuevos sentidos a su

¹⁶ Lo argentino para Piglia es una cultura de cruce de tradiciones o de series. “En esto, Piglia es deudor de la hipótesis de la genealogía extranjera de nuestra cultura, formulada por Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa, Muerte y transfiguración de Martín Fierro* y *Para una revisión de las letras argentinas*” (Berg 43).

poética, sin perder de vista la posición de Piglia como agente lector-escritor. Es decir, leeremos su ficción desde *Yo*¹⁷, y, el punto de *partida* será poner el énfasis en la construcción –y no en la interpretación– de estas lecturas, en las estrategias y tácticas que se coagulan en los márgenes, los huecos, los silencios¹⁸ de los escritos seleccionados. Ya sabemos que la ficción de Piglia requiere la complicidad del lector: es necesario re-leer al compás de su re-escritura, y *apropiarse* de los “fragmentos” de sus lecturas, porque la verdad, como él la concibe, no es totalizante sino fragmentaria. *Yo* está armada en divisiones: la fracción es la que produce el sentido¹⁹, vindicando la otredad literaria y promoviendo nuevos pactos de lectura amén de generar nuevas formas narrativas. Y el texto de la antología que mejor ilustra las resemantizaciones de Piglia, sus desplazamientos y juegos de ajedrecistas es el llamado “Yo, Roberto Arlt”. Se trata del único relato que resulta de una construcción -producción²⁰, de un sutil trabajo de montaje en que el editor se apropia de la palabra del otro: “El montaje de este texto se realizó en base a un reportaje publicado en la *Revista de Literatura Argentina*” (Piglia *Yo*, 80)²¹. Aquí se conjugan todos los motivos arltianos -mercado, robo, propiedad y re-escritura- que configuran un nuevo linaje dentro de la tradición argentina, en el que también ingresa Piglia: literatura y falsificación. Leemos: “Como no puedo hacer de mi vida un laboratorio de ensayos por la falta de tiempo, dinero y cultura, desdoble, de mis deseos, personajes imaginarios que trato de novelar. Al novelar a estos personajes comprendo si yo, Roberto Arlt, viviendo del modo A, B o C, sería o no feliz” (Piglia *Yo*, 79). Y esto, obviamente, nos remite a “Homenaje a Roberto Arlt”,

¹⁷ En este ensayo sólo alumbraré una de las múltiples zonas de la poética de Piglia, que además merecería un desarrollo más amplio.

¹⁸ “En literatura [...] lo más importante nunca debe ser nombrado” (Piglia *Respiración artificial*, 180).

¹⁹ Como sabemos, de esta manera operan todas las ficciones de Ricardo Piglia.

²⁰ En los textos de Piglia se borra a los sujetos productores y los personajes, no el narrador, se apropian constantemente de textos ajenos, provocando la confusión de autores.

²¹ Rose Corral me señaló que este texto no es fruto de una labor de composición, sino que fue publicado tal cual por Arlt en México. Sea como fuere, lo importante es la falsedad del *yo* de este texto: bien el de Arlt o el del editor Ricardo Piglia, que quiere hacer pasar por construido y falso un “peón” *verdadero*. Quizás porque todo en Arlt parece falsificado. Si, por el contrario, el fragmento es obra del editor Piglia, también se trataría de una falsificación del *yo*. El mecanismo es el mismo: dos caras de la misma moneda.

donde el argentino evidencia este asunto: para escribir no sólo se necesita talento sino dinero, porque la literatura es un robo y el plagio su condición necesaria. El asunto se retoma en *Plata quemada*, en la que intenta representar el ambiente delincuente –a la manera de Arlt– sin caer en el regionalismo, destacando el aislamiento, la soledad y la represión. Y más tarde lo vemos en “El joyero”, que retrata un mundo marginal de infractores de la ley asociado al mercado y al encierro²². La presencia de lo carcelario es recurrente en la narrativa pigliana (*La invasión*, *Prisión perpetua*) y esta huella ya la podemos rastrear en *Yo*: la escritura y la lectura se producen en la cárcel en varios fragmentos. Los escritores son retratados al margen de la ley, el *yo* argentino es convicto: José M. Paz (“El General Paz prisionero”), Sarmiento (“Mis prisiones”), Irigoyen, etc. Esta imagen de la prisión es retomada constantemente en su ficción, pero hasta la publicación de “El joyero” no aparece ligada con nitidez al oficio de la escritura, como sucede en *Yo*: “Al Chino le gustaba el aislamiento, el silencio, la llama blanca de la soldadora de acetileno [...] Ahora, al recordar aquellos años de encierro y soledad, [...] el Chino se sentía perdido y pensaba que sólo entonces había podido vivir en paz” (Piglia “El joyero”, 22-23). Porque Piglia vindica la cárcel como idea del lugar de la pura narración y de la no experiencia²³: En la cárcel “prevalece la individualidad, el *yo* no se diluye en la masa. El presidiario se asemeja al escritor, pues como él, dispone del tiempo y de la soledad básicos para su labor, tiene un pasado que pesa sobre sí y que debe purgar (ya sea en el calabozo o sobre la página en blanco) y al menos una historia que contar. Para ambos, además, el arte de narrar, lejos de ser un lujo, se convierte en un imprescindible acto de sobrevivencia” (Fornet 139). Piglia escribió en “El fluir de la vida”: “La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica. El vacío se cubre con el tejido persecutorio de las conexiones perfectas, la estructura cerrada, *le mot juste*” (*Prisión perpetua* 32). Y esto, como el “yo”, se relaciona con la cárcel y el lenguaje: en la cár-

²² Dice Piglia que un relato funciona mejor “si está concentrado en un lugar en el que todo está “puesto a presión”” (Piglia “La biblioteca”, 31). El motivo de la escritura ligado a la prisión también es abordado en esta antología.

²³ “En el límite, suprimida toda experiencia, el individuo se produce como “yo” mediante el relato, inventándose en las historias que narra, aunque otras son historias anónimas, voces que hacen circular distintas versiones” (Díaz-Quifones Xii).

cel no hay dinero, entonces se acaba con el conflicto de la economía literaria, que es la preocupación que manifiesta Arlt en el texto de la antología que me ocupa. En Arlt, como Piglia en *Plata quemada* y "El joyero", las operaciones económicas están siempre al margen de la ley y el enriquecimiento es de alguna manera ilícito: contra la sacralización del dinero en el sistema neoliberal se propone el fraude, la falsificación, la estafa y el robo. Y esto es trasladado al lenguaje, al modo de construcción narrativa: en la ficción el lenguaje se entiende como utopía máxima y se forja desde la impostura; se muestra, no se dice. Es claro que esta relación entre economía y lenguaje tiene su antecedente más claro y directo en la tradición argentina en Arlt, pero uno de los más afamados novelistas que han ingresado en esta suerte de genealogía literaria (donde incursionan entre otros, Mallarmé y Saussure) es André Gide con *Los monederos falsos*. Tal y como señala Jean-Joseph Goux en su extraordinario ensayo *The coiners of Language*, esta obra es la que mejor ilustra la crisis de la novela realista (fe en la equivalencia general entre significante y significado, la palabra y la cosa), que coincide con la crisis del dinero de oro: "gold money". Esto es: se pone en tela de juicio el sistema realista de representación (dinero de papel, crédito fiduciario, dinero ficcional) y se apuesta por el lenguaje figurativo (novela de ideas: énfasis en la construcción). Se venía dando una homología estructural entre dinero y lenguaje que Gide rompe introduciendo en su novela moneda falsa: pintada de oro (aparenta serlo), pero de cristal por dentro: se vuelve transparente (como la mesa de nuestro jorobado) por el uso, como la de *Los monederos falsos* donde se descubren gradualmente los engranajes de la ficción. La moneda, como la palabra, es un instrumento de intercambio y lo que verdaderamente propone Piglia es que es necesario poner en juego esas piezas, el peón del *Yo* en el tablero de ajedrez de la propiedad intelectual, de la relación con los otros textos. Un peón falso y unas normas ilícitas, cambiantes. En los textos de Piglia se borran los sujetos productores (¿se eliminan los peones de torre?) y los personajes se apropian constantemente de "textos" ajenos, provocando la confusión de autores²⁴. Entonces, poner un nombre falso –para ir más allá y poner en cuestión la propiedad literaria, la enunciación del *yo*– es una de las operaciones de máxima falsificación, aunque todo nombre propio de autor, todo *yo*, para Piglia es falso: no hay representación (tenemos en el tablero un muñeco, un jugador falso), sino construcción y/o figuración. Ahora bien: el artífice de todo esto

²⁴ Véase José Luis de Diego. *La verdad sospechosa*. Buenos Aires, 2006, p. 94

es un "oscuro hombre de genio", un "enano jorobado", un indolente, tramposo, experto y extraordinario jugador de ajedrez.

YO ME ENROCO

Piglia aprovecha en *Yo* la "memoria personal" –recuerdo– de su biblioteca²⁵, junto con la tradición literaria²⁶ –memoria colectiva– y la herencia cultural argentina (lo que vendría a ser la gran biblioteca pública de la nación) para hacer crítica literaria como si fuese un bibliotecario; y ficción como si fuese un arquitecto –fotógrafo– de la ciudad de Buenos Aires. Asimismo, Piglia está contribuyendo a la invención de ese "infinito Leibniz", ese único autor del que habla Borges en Tlön, que trabaja "en la tiniebla y en la modestia", secreto, apartado, al margen, debajo de una mesa. La poética viene propiciando que las bibliotecas, como dijo Leibniz, acaben siendo ciudades, o que las ciudades construyan bibliotecas con el nombre de Leibniz: "siempre hay un galpón con libros atados con hilo sisal, siempre hay una biblioteca popular en Almagro que tiene el nombre de Leibniz" (Piglia *Crítica y ficción*, 118). En conclusión, *Yo* altera "las relaciones de representación" fijándolas en la máquina sinóptica de una ciudad, el aleph de Piglia, una moneda falsa (o un zahír) cuyas lecturas están "perdidas en la memoria", y se repiten como se recuerdan, como las ha escrito el argentino: en fragmentos. La lectura para Piglia es el "arte de la réplica", y la utopía moderna está ahí, en los dobles, los *yo*es, la paranoia y la "obsesión", porque "en última instancia, en toda crítica se cifran las obsesiones, las vacilaciones y las señas, no tanto presentes como futuras, de quien las escribe" (Rodríguez Pésico 54). De esta manera, sus relatos están plagados de *yo*es, peones falsos, en los que se intenta pasar por autobiográfico²⁷ lo que no es ("Mata-Hari 55", "En otro país", *Respiración artificial*, *Plata quemada*), porque el *yo* no se puede decir y el lenguaje es una cárcel. Por otro lado, los autores de

²⁵ Hay que saber cómo salir de la biblioteca, cómo pasar a la vida, la acción y la experiencia, que forman parte de "una tradición literaria": la argentina.

²⁶ Para Fornet, y suscribo su afirmación, el "tema secreto" de Piglia es el de la tradición desde la que narrar (y a eso habría de responder su obra), y por esta razón, propone una "lectura diferente de las tradiciones argentinas" que tiene que ver con "una preocupación crítica y polémica" (346).

²⁷ Uno de sus personajes más célebres es eminentemente autobiográfico: Emilio Renzi.

Yo están presentes de un modo u otro siempre, microscópicamente o como un detalle, en su poética, que recicla buena parte de todos estos materiales narrativos –autobiográficos–, abriendo paso “al debate sobre parodia, texto doble, cita, alegoría” (Piglia *Crítica y ficción*, 170). Por esta razón, hay que leer a Piglia con el mapa de *Yo* en la mano, y escribirlo jugando como un tahúr: las normas desplazadas, a la manera de notas al pie (como la de Piglia en “Yo, Roberto Arlt”), que cristalizan la *verdad*. Esa verdad está sucinta en el título: la aporía del *yo*, su falsedad absoluta. Piglia nos dice: vas a leer un libro falso, la voz del *yo* es pura ficción, construcción. Por esta razón el único *yo* –explicitado en el título de un capítulo– que encontramos en la antología es el de Roberto Arlt: el hacedor de monedas y peones falsos por antonomasia. En este texto se recogen las normas ilícitas que seguirá Piglia en su partida. Por eso, nosotros los lectores, hemos de jugar como él, haciendo transparentes no sólo monedas sino mesas de ajedrez. Porque si creemos al argentino cuando habla de uno de sus *yoes*: “Borges aparecía como un ajedrecista ingenioso que se la pasaba haciendo juegos verbales” (Pastormerlo 23). Entonces: Piglia también aparece como un ajedrecista del verbo que, como decía otro *yo* de Piglia, Arlt, es consciente de que el ajedrez es el juego maquiavélico por excelencia. Porque la humanidad, “Encantada por su rigor”, “olvida y torna a olvidar” que la literatura, el hábito de Tlön, “es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles” (Borges 443).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile, Arcis-Lom, 2000.
- Berg, Edgardo H. “Ricardo Piglia, lector de Borges”, *Reflejos*, 7, 1998, pp.37-45.
- Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbius Tertius”. *Obras completas (I)*. Barcelona, Emecé, 2004.
- Bratosevich, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires, Atuel, 1997.
- Demaría, Laura. “Yo, Ricardo Piglia: editor de antologías”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 2004, pp. 261-275.

- Díaz-Quñones, Arcadio. *Ricardo Piglia: conversación en Princeton*, Princeton, PLAS, 1999.
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Garabano, Sandra. “Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en *Plata Quemada*”. *Hispanamérica*, 96, 2003, pp.85-90.
- Gide, André. *Los monederos falsos*. Barcelona, Poseidón, 1980.
- Goux, Jean-Joseph. *The Coiners of Language*. Norman, University of Oklahoma Press, 1984.
- Katarzyna Olga Beilin. *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*. New York, Tamesis, 2004.
- Orecchia Havas, Teresa. “Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia”. Daniel Mesa Gancedo (coord). *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 239-261.
- Pastormerlo, Sergio. “Los usos de Borges”. *Variaciones Borges*, 3, 1997, pp. 17-27.
- Piglia, Ricardo. *Yo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968.
- Piglia, Ricardo. “Memoria y tradición”. Pizarro, Ana. *Modernidad, posmodernidad y vanguardias. Situando a Huidobro*. Chile, Fundación Vicente Huidobro, 1995, pp. 55-60.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- Piglia, Ricardo. “La biblioteca: una experiencia con el tiempo”. *La página*, 28, 1997, pp. 12-19.
- Piglia, Ricardo. “Sarmiento, escritor”. *Filología*, 31, 1998, pp. 19-34.
- Piglia, Ricardo. *Prisión perpetua*. Madrid, Lengua de trapo, 2000.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Piglia, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. *Casa de las Américas*, 22, 2001, pp. 11-21.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Piglia, Ricardo. *La invasión*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Quintana, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

Rodríguez Pérsico, Adriana (comp.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004.

Speranza, Graciela. "Autobiografía, crítica y ficción". Adriana Rodríguez Pérsico (coord). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004, pp. 29-40.

VIDA DE LECTOR

Graciela Speranza
Universidad de Buenos Aires

Un fantasma recorre la literatura del mundo. Es el autor redivivo que resurge de las cenizas, abandona el limbo al que la teoría lo había condenado, se traviste, se enmascara, y regresa afantasmado a la ficción. Como el sujeto, la historia, la novela o la pintura no se resigna a morir y vuelve con ropas prestadas del personaje y el narrador, confunde los géneros y los pronombres, y juega con los equívocos. Basta mirar alrededor: los cultores de la "autoficción" son legión.

No faltará quien incluya a Ricardo Piglia en esa saga como un adelantado, un precursor. Su literatura viene confundiendo los géneros y los pronombres desde hace tiempo y bien podría ser un ejemplo claro de ese pacto ambiguo con el lector por el que el autor se sumerge sin escrúpulos en la historia propia y campea por las ficciones diciendo "yo". Pero no. Si en su literatura hay alter egos, equívocos y ocultamientos, es para desplegar una operación más radical: la desaparición total de la persona, la biografía, la vida del autor. La ficción abre en su caso la posibilidad de otra vida, no la misma desfigurada, y sobre todo lo exime de la exhibición pública de la vida privada. Menos espectacular que la desaparición de Salinger o la de Thomas Pynchon, la desaparición de Piglia simula una visibilidad y una civilidad. El escritor no evita el diálogo con los pares, la prensa o los lectores, pero no hay nada que sepamos de él que no resulte de su prestidigitación, nada que el escritor-lector-crítico no nos devuelva transformado, nada que quede definitivamente a salvo de la ficción. Piglia nos ha hecho creer que ha mezclado su biografía con la ficción y la crítica, pero nunca sabremos si hay una molécula de verdad autobiográfica –si tal cosa existe– que haya sobrevivido a la alquimia secreta de la invención. Nos ha hecho creer muchas cosas en realidad: que encontró un inédito de Arlt en un cuaderno escolar; que en un ciclo sobre vidas de escritores en Nueva York habló de su padre, de su diario, y de un tal Steve Ratliff, su maestro y su mentor; que trabó amistad con Steven Stevensen en Saint Nazaire; que viajando en tren a Jujuy conoció a una mujer que le habló de una banda de ladrones que quemó la plata robada en Uruguay. En la maraña