

# RICARDO PIGLIA

## \*

Una conversación es quizá el índice secreto de unas pasiones inconfesables o la certeza de una demora cuando no hay más reparo que algunas voces atentas y amigas. Siempre se trata de un foro de sosiego, de la refutación de las urgencias, de la insolencia de alegrías compartidas, de las escrituras que alguna vez nos hicieron vibrar. La conversación que sigue recorre buena parte de las pasiones que, desde el inicio de *El río de sin orillas*, atraviesan a sus integrantes.

**Ricardo Piglia** no necesita presentación. A mediados de este año nos encontramos con él en Buenos Aires, y su infinita hospitalidad elevó, por un rato, el plano de lo real. Casi de polizontes, nos subimos a recorrer una biografía intelectual y, en su reverso, un modo del decir que empieza en la Buenos Aires de los sesenta o en la Habana revolucionaria con Walsh y Rozitchner, y que va trastocando filiaciones, nombres y rutinas de nuestra vida intelectual y de nuestras tradiciones, hasta desembocar en una serie de coordenadas en torno al presente y a la asunción de los renovados nombres de la política y la literatura. Greemos, como agradecimiento a todos aquellos que nos fueron enseñando a forjar revistas y proyectos culturales, que es imprescindible mantener en vilo la esperanza de las sociedades alternativas, la esperanza compartida de la amistad y la justicia. Vale entonces la invitación a la lectura de estas hipótesis, de estas discusiones.

Van nuestras gracias a don Ricardo por la felicidad compartida. Y también a Darío Capelli y Leticia Egea por escribir esas estampas tan logradas sobre *Respiración artificial* y *Bianco Nocturno* que acompañan esta conversación.

### I. Historia de una foto

**RSO -Para empezar quisieramos conversar en torno de una foto en la que estás junto a León Rozitchner y Rodolfo Walsh en La Habana, Cuba, en 1967. ¿Qué recordás de esos años, que son los de tus primeras publicaciones?**

**RP** -Viajamos al congreso cultural de La Habana, un congreso muy ambicioso que habían convocado los cubanos, estaba invitado un espectro amplísimo de intelectuales de izquierda, desde Kluge y Enzensberger a Semprún y Cortázar. Había un clima de efervescencia notable. Estaban los surrealistas, estaba Breton, Michel Leiris, Pleyre de Mandiargues, Matta -el pintor chileno-, y me acuerdo que lo corrieron a Siqueiros en una especie de acto relámpago de repudio al asesinado de Trotsky... Estaban jugadas todas las cartas de la revolución cubana con los intelectuales en ese momento y en el discurso de cierre del congreso, Fidel Castro fue muy crítico con los partidos comunistas en una coyuntura de fuerte presión de la Unión Soviética. Estaba además la cuestión del Che Guevara, que se había alejado de Cuba por sus diferencias con los soviéticos. Guevara había muerto dos meses antes, en octubre del '67, y nosotros llegamos en diciembre.

**-En ese clima, ¿qué papel jugaba el "maoísmo"?**

-El maoísmo surge básicamente a partir de la diferencia entre los chinos y los soviéticos, una polémica que se abre el año '63. Para entender la relación con el

maoísmo, hay que recordar que el maoísmo era una forma nueva de crítica a la Unión Soviética. Hasta ese momento la crítica de izquierda a los soviéticos venía de los ex comunistas o de los trotskistas; los chinos, el maoísmo, aparecen como una crítica muy radical al modelo soviético, una nueva crítica de izquierda. La autoridad que tenían los chinos como críticos de la Unión Soviética, y el tipo de crítica que hacían, fue la base, creo, de la difusión del maoísmo en América Latina y en Europa. Fue un momento de viraje además, estábamos cerca del Mayo francés, de las primeras luchas estudiantiles en Berkeley, de las movilizaciones contra la guerra de Vietnam. Todo eso produjo una crisis en los partidos comunistas, lo que se llamó aquí la "nueva izquierda" empezó más o menos en esos años, un tipo de práctica política y cultural definida por la posibilidad de construir un espacio de izquierda que fuera ajeno al Partido Comunista.

**-Había una larga trayectoria de discusión con el Partido Comunista, antes pero sobre todo después de Contorno...**

-Claro, pero *Contorno* estaba todavía en sincronía con ellos, hay como un aire al realismo de Lukács en la revisión de la literatura argentina que hace la revista, muy ant Vanguardista, una línea que mezcla el Sartre de los años cincuenta con la cultura del liberalismo argentino. *Contorno* está en esa tradición, formas tradicionales y contenido liberal progresista. Me parece que diez años después se ve venir un corte nítido, una política cultural con formas de vanguardia y contenidos

populistas, una mezcla muy explosiva de populismo y vanguardia. El populismo solo no tiene mucho sentido y la vanguardia se agota rápido pero el cruce de populismo y vanguardia produce un efecto muy explosivo en la cultura argentina. Y el maoísmo era visto en esa línea.

### **-?Participaste en ese momento en algún grupo en forma más orgánica?**

-Después, un poco más adelante, en el '68, '69 estuve cerca de la gente de Vanguardia Comunista, no fue una relación orgánica, conversaba con ellos sobre política y cultura, colaboraba en algunos proyectos, hicimos una revista que se llamó *Desacuerdo*, que iba a los quioscos, yo firmaba mis artículos con el pseudónimo de Sergio Tretiakov en recuerdo del vanguardista ruso de los años '20 amigo de Brecht y de Benjamin, la diagramaba Carlos Boccardo, los dibujos y las historias eran de Fontanarrosa, la dirigía Ricardo Nudelman. También, como se ha dicho ya, *Punto de Vista* fue en su origen -en la época de la dictadura- una revista impulsada por *Vanguardia Comunista*, Elias Semán un gran intelectual de tradición socialista y Rubén Kritskausky, un político muy inteligente, con mucha experiencia, eran nuestros interlocutores en la revista. A ellos, que son dos desaparecidos, está dedicada *Respiración artificial*. Lo que quiero decir es que muchos de nosotros nos liábamos a los grupos de izquierda desde nuestra práctica específica. El cambio surgió con los grupos armados, con ERP y Montoneros. En ese congreso de 1968 en Cuba se plantearon las dos posiciones: una posición cubana orto-

doxa, que podría resumirse con la respuesta del Che cuando se le preguntó qué podían hacer los intelectuales y Guevara contestó "Yo era médico". Es decir que la posición de los intelectuales en América Latina debía ser tomar las armas y abandonar su práctica. Y hubo otra posición minoritaria, la que defendimos nosotros, especialmente León Roitzhner, en el congreso, planteando que la política de los intelectuales pasaba por su campo específico, que había que construir una posición de vanguardia en el propio ámbito y desde luego hubo discusiones bastante duras en relación con esta cuestión en ese congreso.

### **-Hablando del Che, en *El último lector* construís una imagen bellísima del Che, como el tipo que se demora en la lectura, o que es apresado con una valijita llena de libros...**

-Bueno, nadie puede estar seguro de una reconstrucción histórica, pero lo veo al Che en esa posición. En definitiva, Guevara es un intelectual que pasa a la acción pero conserva rastros de ese pasado, la afición a la lectura, a los libros, que él vive casi como una adicción. Lo que hice fue reconstruir el trayecto, y ahí aparecieron algunos datos notables, cartas de Guevara, notas en su diario, en el momento en el que ya había conocido a Fidel, donde dice "este año literariamente no escribí nada"... Piensa como un escritor. Me parece una problemática clásica: la del escritor que empieza a pensar que la literatura no funciona y lo encierra en un mundo ajeno a la experiencia y lo aleja de lo que sería la vida real. La idea de que la

literatura no sirve, no se sostiene, hay que escapar de ese encierro. Está en *En el camino* de Kerouac, en *Las palabras* de Sartre, la literatura es una neurosis, una práctica solipsista. En la Argentina, en esa época, la opción, la alternativa para muchos fue la política, la lucha armada, y yo creo que eso es lo que explica decisiones como la de Walsh. Hay varias novelas que planteaban el asunto así en aquel tiempo, *Cosas Concretas* de Viñas, *Los pasos previos* de Urondo. Y leí a Guevara como un momento -o un sueño realizado- en esa tradición.

### **-Lo que nos impresiona también es la contraposición entre Guevara y Gramsci. Dos posiciones políticas: la teoría del foco y la teoría de la hegemonía. Dos lectores, el Che Guevara que lee subido a un árbol, que lee entre batalla y batalla, y Antonio Gramsci, cuyo destino es pasar toda la vida en la cárcel, y sin embargo lee, como vos decís, todo lo que cae en sus manos. Nos parece que en la cuestión política le das una importancia decisiva a la lectura.**

-Gramsci es un lector extraordinario, es capaz de extraer conclusiones de los textos más triviales filtrados por la censura, lo que llega a sus manos en la cárcel, y es un lector muy sagaz. Uno puede decir, usando la metáfora de Hobsbawm, que "las revoluciones están hechas por los hijos del libro". La revolución francesa, la revolución rusa, las revoluciones de independencia en América fueron muy influidas por las lecturas y las bibliotecas, hay una relación estrecha entre cultura letrada y revoluciones modernas. Otro ejemplo

es la práctica de los obreros socialistas y anarquistas en la Argentina que -antes que nada- abrían una biblioteca, un círculo de lectura, traducían a los clásicos, a Marx, a Kropotkin, a Nietzsche, hacían ediciones populares, conferencias. Todo muy ligado a la política revolucionaria, pequeños grupos que distribuían sus periódicos, sus materiales. Hoy todo eso ya ha cambiado, quizá muchos de los cambios en la cultura política actual tengan que ver con sistemas de formación y de discusión que pasan por otro lado, por los nuevos medios, las nuevas tecnologías, es una cuestión abierta. Pero sí podemos decir que figuras como Gramsci y Guevara, están integradas en esa serie histórica y en esa tradición muy definida.

### **-Quisiéramos seguir con la foto y preguntarte por Walsh. Citamos dos intervenciones tuyas para abordar su figura: por un lado, la entrevista que le hacés a propósito de la publicación de *Un oscuro día de justicia*, en la que aparece el cruce entre literatura y política, y la imposibilidad que observa Walsh de escribir una novela que esté a la altura de las luchas obreras. Por otro lado, una conferencia que dictás en el 2000, *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades*, en la cual trabajás el modo en que aparece en los relatos de Walsh el problema de la verdad y la ficción. En estas intervenciones, la idea de *justicia* (y la escritura sobre lo justo) aparece como el centro de gravitación de una búsqueda.**

-Podríamos ver una continuidad ahí, en Walsh, en la relación entre la ley y la verdad, una forma de entender el mal y la

injusticia en lo social, que está en los cuentos policiales y luego en *Operación Masacre* y en los cuentos de los chicos irlandeses y llega hasta el alegato contra la Junta, la carta abierta que tiene algo de apelación a la justicia. No se trata sólo de los sentimientos, que están también, la indignación, la cólera, sino la objetividad, la precisión del alegato. La frase justa. El argumento es el resultado de un saber, lo que se dice se puede probar. El estilo está al servicio de la prueba, el estilo es la prueba. Hay una serie ahí, ¿no? una poética diría. El caso, la figura del caso, del ejemplo particular, específico. Sus libros de no ficción tienen esa lógica, antes que la denuncia, está la prueba, la reconstrucción del hecho, y también en los relatos de ficción. "Nota al pie" que es una especie de denuncia sosegada o *Cartas*, una nouvelle extraordinaria, con la disputa por la tierra, la injusticia que arruina a Desperásquez, que tiene la razón pero a quien nadie escucha y escribe esas cartas delirantes a "los ejércitos". El estilo de Walsh es una gran lección política que nadie ha escuchado, me parece. Está enfrentado al mismo tiempo con las mentiras de la derecha y con la retórica de la izquierda. En la marcha de la escritura de *Operación Masacre* descubrió una serie de cuestiones que estaban implícitas pero hizo falta esa experiencia para poder cristalizarlas. Es un extraordinario libro, porque la forma no fue previa, se encontró ahí, en el proceso de escritura. No había antecedentes de un libro así, escindiendo...

**-En principio lo hace desde la pura conciencia liberal...**

-Son apelaciones a la justicia: todos los libros de no ficción de Walsh tienen algo de alegato. Pero a la vez en *Operación Masacre* ha hecho una experiencia nueva para él que es escuchar las voces bajas, los relatos de los obreros de la resistencia peronista y ese es un descubrimiento que lo transforma. El libro tiene la virtud de exceder su propio contexto. Primero fue leído como una puesta en cuestión de la legitimidad de la revolución libertadora, años después fue leído como una justificación retrospectiva del fusilamiento de Aramburu. Después se convirtió en el manifiesto de la violencia revolucionaria, incluso en la adaptación cinematográfica de Jorge Cedrón, el libro ya es leído como el germen del movimiento revolucionario que estaba implícito en la tradición peronista, de la que los montoneros se autodesignaban sus herederos. Y ahora en estos tiempos es leído como el primer documento que denuncia el terrorismo del Estado moderno. Porque es evidente que los fusilamientos clandestinos de civiles desarmados en un basural son ya una forma estatal de represión ilegal a los militantes políticos. Entonces, es un libro escrito casi por azar y con una flexibilidad formal que le permite funcionar perfectamente en distintos momentos. Ahora, para entender por qué funciona así hay que ver cómo está hecho. Ese libro inventa su forma sobre la marcha y tiene una precisión estilística y una calidad de escritura que son centrales en su eficacia política, porque implícitamente es una crítica a la retórica política y a las mentiras periodísticas.

**-También está presente la cuestión de la clase social que Walsh incorpora en su**

**reflexión sobre el lugar del intelectual, cuestión que uno puede seguir en los sucesivos prólogos de Operación Masacre...**

-El libro es el mismo y los prólogos van cambiando, como si Walsh lo fuera entendiendo de un modo distinto en cada situación. La clave para mí es la construcción de una suerte de escena original en el prólogo de 1964. El relato del enfrentamiento militar de 1956 que lo sorprende en un bar de La Plata donde va a charlar de literatura, a jugar al ajedrez y lo arrastra hacia la realidad. La anécdota es una condensación retrospectiva de su historia política. La realidad le enseña lo que no sabe, lo ayuda a desprenderse de los prejuicios de la clase media intelectual. El libro es también el relato de la transformación de un escritor más o menos ingenuo, más o menos idealista, que choca con la realidad y cambia. En todo caso la escritura de Walsh es un resultado de esa experiencia. Cuando termina ese libro y pasa por las vicisitudes de su publicación, de su difusión marginal, de la falta de consecuencias inmediatas, hace lo que él llamaría un aprendizaje acelerado de la realidad. Desde la escena en el bar en La Plata de 1956 a los últimos relatos que escribe en 1967 y la experiencia de la CGT en 1968 se produce lo que podríamos llamar la educación de Walsh. A partir de ahí Walsh le da más importancia a la noción de "lucha" que al concepto de "clase". Mientras que en una época era la concepción de clase lo que pesaba -¿qué son las clases? ¿cuáles son sus formas?-, ahora la pregunta es ¿qué tipo de lucha es ésta?, ¿cómo se genera esa lucha? Me parece que por ahí

viene la experiencia de Walsh, y sus cambios. La lucha popular, digamos, excedía el concepto tradicional de clase. Y el escritor era como un cronista de esa experiencia, un historiador del presente.

**-Claro, y la discusión respecto de qué se condensa y qué se articula en una lucha... finalmente resulta ser una reflexión bien gramsciana...**

-Exacto, porque Gramsci por motivos diversos -incluso la censura de la cárcel- comenzó a revisar y cambiar los conceptos clásicos, habla de clases subalternas, de lucha nacional popular, el análisis social es mucho más fluido. Y Walsh sin haberlo leído, creo, hace una experiencia más o menos parecida, descubre ámbitos de la experiencia social que escapan a las versiones rígidas. Da vuelta la cuestión y se pregunta cómo se define la lucha en distintos momentos y cómo actúan los individuos concretos -Trotskyer, Livraga, los hermanos Villafior, Blajakis, Massetti- en esas luchas.

**-Admitiendo la posibilidad de que incluso determinadas luchas que uno considera de clase pueden ser reactivas...**

-Claro, y es difícil descifrarlas, es difícil comprender las apelaciones múltiples que se juegan allí, los tiempos distintos. Entonces, me parece que ahí Walsh estaba recurriendo a ciertas categorías para intentar resolver ese dilema que él vivía de una manera muy particular. Porque a la vez se refiere a sí mismo, en sus Diarios, como alguien que encarna esa tensión. La literatura aparece como el mundo de los

rencores y las ambiciones de la clase media.

### -¿Cómo leiste vos la opción política que hicieron Walsh y Urondo?

-También es una ruptura con el mundo literario y sus mezquindades. A partir de 1968, 1969, cuando ya ha dejado de escribir ficción, y se ha conectado con los sindicatos de Izquierda de Ongaro y es el director del periódico de la CGT, todo empieza a cambiar. A la vez se está produciendo –en Walsh y también en Urondo, en Gelman– un proceso inesperado de peronización. En aquel momento fue muy sorprendente... De pronto se produjo un desplazamiento político en sectores tradicionalmente antiperonistas, un proceso de peronización masivo, muy rápido. Ese proceso arrastró a mucha gente que quizás debería haber mantenido una actitud más crítica con respecto a lo que suponía el peronismo. Y por supuesto también a lo que suponía esa estrategia de lucha armada guerrillera en un país donde la clase obrera tenía un peso tan fuerte y una tradición de resistencia propia... Eso fue lo primero que a mí me produjo una sensación extraña digamos. Yo venía de una tradición peronista, por el lado de la familia de mi padre, pero ya no tenía nada que ver con el peronismo. Notaba una actitud muy acrílica con respecto a Perón, en el sentido de que uno podía ver el peronismo como algo muy dinámico y muy eficaz en el enfrentamiento entre sectores dominantes en la Argentina desde el '45 hasta el '73. Pero era difícil ver ahí el elemento de salto y transformación para convertirlo en un movimiento revolucionario. Nosotros veía-

mos "Perón, Evita la patria socialista", y leíamos "evita" como un verbo.

### II. Ficciones del presente

**-En la conferencia *Tres propuestas...* afirmás que en *Esa mujer*, Walsh aparece bajo la figura del escritor-detective que viene a descubrir el secreto que el Estado manipula, a revelar una verdad que está escamoteada. Una verdad que en este caso está enterrada en un cuerpo escondido, un cuerpo histórico, digamos. En *La ciudad ausente*, también aparece el cuerpo-máquina de una mujer como sede de la resistencia al relato cristalizado del Estado. Sin embargo, la figura del escritor (si pensamos que se trata de Macedonio) no parece ser ya la del detective, sino la del "científico-experimental" que debe crear y mantener andando esa "máquina eterna". ¿Qué definiciones de la literatura se cifran de un movimiento al otro, del detective al inventor, de la investigación a la invención?**

-Interesante la observación y la comparación de los textos, las imágenes... Había habido ya una especie de versión previa de esa trama, ver cómo funcionaría en un relato esa figura de una mujer en una situación extrema, en el cuento "La loca y el relato del crimen", una mujer que dice la verdad, o al menos dice lo que vio, de un modo delirante, nada lineal, no responde a la lógica. Ahí surgió la idea de inscribir a una mujer como referencia en un mundo paranoico, un relato femenino, digamos, y a la vez maquinico, extremo. Todas son decisiones no muy racionales, claro, son

más bien imágenes. Los puntos de partida de los relatos son más bien imágenes y tonos, ¿no? Me interesaba un espacio de intimidad, de afecto, conectado con la política, ¿qué tipo de lenguaje se produce? Empezar a pensar esa cuestión en términos de espacio íntimo, cierto tipo de relatos que aparecen cristalizados como relatos femeninos. Macedonio, efectivamente, está más ligado a la invención que a la investigación, experimenta con su propia vida, el campo de prueba son sus sentimientos y esa es la materia de la ficción: la creencia, lo que todavía no es, las múltiples versiones... una máquina de narrar.

**-En *La ciudad ausente*, entonces trabajás la cuestión de la distinción entre el relato estatal –ese Estado como un constructor de ficciones que todo lo toma–, y el relato social, popular, que es como un rumor que desarticula esos nudos estatales. Nosotros vemos que ahí hay una interacción sobre el vínculo entre Estado, relato y resistencia, que a partir de ciertas transformaciones de los últimos años, es preciso repensar. ¿Puede sostenerse esa confrontación entre el relato estatal y el relato social-popular tal como la mencionás en *Tres propuestas...* o se pueden pensar otras articulaciones donde el vínculo funcione de otra manera?**

-Sí, claro, desde luego en el caso de Walsh y *Operación Masacre* esa tensión es clara, frente al relato oficial digamos así, aparecen esas voces medio anónimas que permiten reconstruir lo que ha pasado. En un punto, ése es el gran aporte de Walsh, el doble relato digamos, la reconstrucción de los hechos, la denuncia, la apelación a

la justicia y a la vez, el relato de los subalternos, de los vencidos, la otra versión, el relato de la resistencia. *Operación Masacre* tiene una función estatal, lo que recién llamabamos el aspecto liberal de ese momento en Walsh y después está el otro movimiento hacia la voz popular, la versión alternativa, un relato que no es lineal, una tradición olvidada. Son como dos libros en uno. La tradición liberal de diálogo con el Estado recorre toda la literatura argentina. Viene del *Facundo* y llega hasta Borges, que en 1960, cuando se cumplen los ciento cincuenta años de la revolución de mayo, escribe una "Oda a la patria". Repite, a su manera siempre microscópica, el gesto de Lugones que escribe *Oda a los ganados y las mieses* para los festejos del centenario de 1910. Esa relación, contradictoria muchas veces, claro, entre Estado y literatura, cierta dinámica estatal, muy conectada con la función social de la literatura. Mientras que *Operación Masacre* permite pensar que hay otro camino, un relato alternativo, usos del lenguaje, cristalizaciones narrativas, flujos cotidianos, que yo llamaba relatos sociales, narraciones extrañas y alternativas al relato estatal. Por otro lado en los tiempos de Walsh, el otro foco es ya la cultura de masas. Me parece que a partir de los años '60, ese es el núcleo central de las nuevas poéticas narrativas, por ejemplo las de Puig, Saery Walsh. Ellos empiezan –cada uno a su manera– a intervenir y a tomar posición y a construir una obra en tensión y en relación con la cultura de masas. Saer como el antagonista absoluto, Puig como el que establece alianza y usos: Walsh es el que interviene directamente en los medios y

tiende a crear nuevos circuitos, como es el caso del periódico de la CGT o de la agencia *Arca* en la época de la dictadura, una cadena clandestina de noticias, una especie de versión artesanal y primitiva del sitio web de información alternativa *WikiLeaks* que conocemos hoy.

**-No se puede negar que los medios han desarrollado en las últimas décadas un discurso muy poderoso y quizá el más poderoso de todos los discursos, pero lo interesante es que el Estado a veces coopera con un discurso social-popular, a veces lo hace con el discurso mediático, o puede confrontar con éste. Las series que se pueden configurar en la actualidad son muy variadas, ¿no?**

-Sí, claro. Además estamos hablando de la experiencia cultural entre 1955 y 2001, es decir, una época donde el Estado aparece como el antagonista absoluto, salvo brevísimos momentos, son casi cincuenta años podemos decir, de confrontación.

**-Como verás, tratamos de traerte a los años posteriores al 2001. Nuestra revista nace al calor de estos años y no podemos dejar de pensar la relación entre literatura y política, y cómo el Estado recogió de alguna manera ciertas voces, ciertos relatos y los inscribió en situaciones de lo más diversas. Es decir, hay una inscripción después del 2001, después del 2003, después del discurso de Kirchner en la Esma –impensable diez años antes–, que complejiza la circulación de los relatos porque luego de ello se armó toda una discusión en los organismos de los derechos humanos, en los partidos de**

**izquierda y centro izquierda, en las universidades. Las dimensiones políticas de lo social entraron en una especie de ebullición en términos de discusión.**

-Estoy de acuerdo. Me parece que Kirchner cambió el escenario de la discusión. El Estado ha comenzado a articular demandas múltiples sobre los medios, sobre los derechos humanos, sobre las políticas sexuales, sobre la represión política, sobre la distribución de la riqueza y por primera vez en décadas se ha comenzado a discutir abiertamente sobre todos estas cuestiones y a actuar políticamente. Me parece central la aparición en el debate político de temas que antes estaban circunscriptos a grupos muy pequeños, círculos minoritarios. Desde luego nosotros en *Los libros*, discutíamos la cuestión de los medios y denunciábamos lo mismo que se denuncia ahora: y los organismos de derechos humanos y las Madres y las Abuelas planteaban el problema de las leyes y de los juicios a los represores de la dictadura, pero ahora esa cuestión se discute en todos los ámbitos y se resuelve políticamente. Me parece un gran cambio. Esta capacidad de integración de las demandas sociales ha producido una reacción extrema por parte de una oposición que sólo se une en el momento de acusar a esa política de clientelismo, demagogia, populismo. Y esas han sido históricamente las críticas de la derecha conservadora a los gobiernos que apelan a las tradiciones populares.

**-En ese sentido se nos hace muy complejo el análisis de los medios, el Estado, los diversos sectores sociales y la circula-**

**ción de las voces, porque hay momentos de articulación y condensación que hay que saber leer para poder intervenir.**

-Hay momentos de condensación, desde luego, que fijan y superponen registros múltiples. Se cristalizan ciertas mitologías, para usar el término de Barthes. Se habla de los modales, de la caja, de la inseguridad, del matrimonio (en todos sus sentidos), se pasa de las metáforas náuticas y militares –el buque insignia, la primera espada– al nacionalismo sentimentales –“lo pagamos entre todos los argentinos”–. Habría que registrar la forma de esas construcciones que tienden a naturalizar el sentido y a presentar la realidad bajo su forma juzgada.

**-Quizá por eso fuerza a la reflexión, en el sentido de que ni siquiera el Estado es una referencia nítida. Incluso cuando lo pensamos en relación a la literatura más reciente. Estos discursos que mencionábamos –con sus articulaciones singulares– generaron una necesidad de dar una respuesta. Uno puede leer en esta literatura discusiones sobre el relato estatal de los derechos humanos. Hay varios textos que salieron a discutir lo que ven como una apropiación estatal ilegítima...**

-La derecha siempre ha usado ese argumento ante cada medida social que no puede rechazar explícitamente. Está bien la política de los derechos humanos, dicen, cómo no, pero beneficia al gobierno... Y la discusión se desplaza. En definitiva se defiende lo que se quiere mantener pero sin decirlo, y se esgrime el riesgo futuro y el efecto no deseado. Albert

Hirschman en *La retórica reaccionaria* define al pensamiento conservador por ese procedimiento que él llama el efecto perverso. Una medida justa plantea la amenaza de un efecto desviado –un efecto interpretado, diríamos– entonces, mejor, dejar todo como está.

**-Podríamos considerarlas ficciones del presente que tienen sus relaciones con la literatura.**

-Desde luego la literatura tiene con esas ficciones del presente relaciones múltiples que son temáticas y formales, contenidos sociales y modos de narrar. Lo ideal sería poder leer todas las novelas que se escriben en un momento dado, incluso los inéditos, los libros que no llegan a publicarse y también las novelas que no se terminan, las novelas inconclusas, frustradas, a medio camino, esbozos, planes. Una lectura exhaustiva de todas las novelas que se imaginan y se escriben en un momento determinado, sería interesante. Pero parece imposible y por eso no podemos generalizar, se pueden detectar algunas tendencias, ciertas líneas, algunos ruidos. Por ejemplo, parece que muchos novelistas jóvenes tienden a registrar acontecimientos fugaces, cotidianos, tan livianos, digamos, o tan frágiles que quizá en otro momento no hubieran dado lugar a una novela. Como si la novela tomara la forma del diario personal, del registro circunstancial de un detalle y buscara dejar la marca de una experiencia mínima y la contara cuando se está por disolver.

**-Quizás como respuesta a una crisis de registro de la experiencia en otro lado. O**

**también debido al surgimiento de nuevos registros (el blog, por ejemplo) y la idea de que se pueden dejar pequeñas marcas que son significativas, y quizá, en algunos casos, significativas sólo para aquél que escribe.**

-Muy ligado a ciertas modelos que podrían llamar antropológicos, como si el artista fuera el informante de su propia vida, de sus mitos personales, de las tribus a la que pertenece, los lenguajes, las costumbres sexuales, los rituales.

**-Como si al perderse el marco referencial se abriera la necesidad de dejar el registro del detalle.**

-El formato es la historia de vida *in progress* que efectivamente le interesa mucho al que la cuenta, un poco como los sueños, que suelen ser apasionantes para quien los narra. Y que parecen siempre a la espera de la interpretación. Me parece una marca actual de la cultura de masas, la hiperinterpretación, una carga de significados que llega inmediatamente de los medios o de los blogs, las páginas web, el facebook, hay una relación inmediata entre relato e interpretación, entre experiencia artística e interpretación, las series en EEUU, *Lost*, *The Wire* se interpretan y se discuten casi en el momento mismo en que se emiten los capítulos, los receptores, tienen un conocimiento completo de lo que están por ver. Un poco lo mismo que ha pasado siempre en el fútbol, gran espectáculo narrativo de masas, el relato de los partidos está acompañado por el análisis de un comentarista, muy sofisticado, que explica las tácticas, el

sentido de juego. Se narra y se interpreta. En este caso son textos digamos verdaderos, que tienden a borrar la ficción, porque se dicen autobiográficos pero cuya significación está a la espera. Lo que en otros tiempos llamábamos la forma o el estilo no interesan ya, están limitados a la idea de "voy a dejar un testimonio de mi vida y no importa cómo esté hecho, sólo importa la verdad y lo que da a entender". En ese sentido son testimoniales. Podríamos llamar a ese género: novelas verdaderas a la espera de su interpretación.

**-Beatriz Sarto critica el descuido de ciertos procedimientos literarios, o la exageración en la etnografía.**

-En todo caso son procedimientos bastante clásicos. Una literatura que tiende a narrar lo que está pasando mientras sucede, "estoy ahora aquí escribiendo", la *beat generation* hacía eso y entre nosotros el grupo *Opium*, Mariani, Sergio Mulet y también las novelas de Enrique Medina, o *Nanina* de Germán García. Sartre la anunciaba como literatura de reportaje, en la presentación de *Les Temps Modernes*, hace mil años. Llevar al lenguaje a la inmediatez extrema: hay algo de eso también en *El fiord* de Lamborghini y en *El frasquito* de Gusmán que fueron libros que ya venían con la interpretación, libros con prólogo explicativo, en ese sentido anticiparon un género. El relato que aspira a ser interpretado, el artista a la espera del crítico, del curador, del antólogo, del comentarista en el blog.

**-Una pregunta podríamos decir un tanto marginal: ¿hay algún texto de los nuevos**

**escritores que te haya interesado en particular?**

-Estoy siempre muy atento las primeras novelas, hay siempre ahí una voz que empieza, he leído muchas muy buenas en los últimos tiempos, tonos nuevos, *El aparato* de Gustavo Ferreyra, *Entre hombres* de Germán Maggiori, *El caribal* de Juan Terranova y ahora han salido varios muy buenos: *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac, que me gustó mucho, *Bajo este sol tremendo* de Busqued, *La internación* de Reni Levy, *Musulmanes* de Mariano Dorr, *Los topos* de Félix Bruzzone. Tengo ganas de escribir un ensayo sobre las primeras novelas en la literatura argentina.

**-Nos quedaba pendiente una pregunta de la foto que trajimos al comienzo. La última figura de la serie es la de León Rozitchner, de quien queremos preguntarte no sólo por la amistad que tenés con él, sino también por tu lectura de la filosofía en general y de la argentina en particular, que aparece en *Respiración artificial*, de un modo muy irónico. Allí el único nombre que se rescata es el de Carlos Astrada, el de Mondolfo...**

-Sí, a León no le gustó nada... Pero bueno... León es un gran amigo a quien admiro pero su relación con la literatura es un poco sarmientina... En *Respiración artificial* esas figuras son personajes conceptuales, Astrada, el filósofo marxista que fue discípulo de Heidegger, Mondolfo el helenista hegeliano que enseñaba en Tucumán. Para mí Rozitchner y José Sazbón son dos pensadores de dos generaciones distintas que han hecho trabajos

de reflexión muy originales en la tradición de la filosofía argentina. El primer libro de Rozitchner que lei y que me impresionó muchísimo es *Moral burguesa y revolución* donde hace la lectura de los registros de los prisioneros de Playa Girón. En esa época lo conocí y siempre ha estado reflexionando con mucha pasión sobre cuestiones que no parecen a primera vista filosóficas, y haciéndose cargo de problemas que estaban en la escena social y tratando de dar una respuesta. La otra cosa que valoro mucho de León, en un país donde hay tanto snobismo cultural es que se mantuvo firme en su modo de pensar.

**-Hemos tenido muchos "redescubrimientos" de León Rozitchner...**

-León es un punto de referencia. Pasaban las distintas corrientes que lo iban dejando más cerca o más lejos del centro de la discusión y él seguía ahí, y esa me parece una lección filosófica y ética. Su pensamiento es de una convicción que no depende de lo que esté sucediendo en el debate de moda, no adapta sus libros a los desfiles de cada temporada. Se ha mantenido fiel a las convicciones de su juventud pero a la vez ha construido posiciones y métodos propios y hoy podemos comprenderlo como alguien que dialoga críticamente con distintos momentos de la discusión filosófica, desde una perspectiva propia siempre preocupado por ligar el pensamiento a los afectos.

**-¿Y José Sazbón, a quien antes mencionaste?**

-A Sazbón lo conocí el día que llegué a la

facultad. Nos hicimos amigos inmediatamente y fuimos amigos hasta el final. Siempre estuve en diálogo con él. Durante mucho tiempo José fue el lector de mis textos. Cuando yo terminaba un libro se lo daba a leer a José que era un lector muy sagaz, muy honesto, y si pasaba su lectura ya no me importaba lo que dijeran los demás. Porque José era muy inteligente, muy detallista, de una gran cultura literaria. Así que tengo un recuerdo muy comedido y agradecido de su amistad. Tiene una prosa admirable, por otro lado, es uno de los ensayista que mejor escribe en este país, a mi modo de ver. Están sus libros ahí, cualquiera puede comprobar su calidad.

**-José Szabón era un gran narrador de la Revolución Francesa y era impresionantemente cómo podía trabajar a partir de la lectura de un documento...**

-Era extraordinario. A mí me alegra mucho que haya habido ahora una valoración y un reconocimiento de Szabón porque fue el maestro de varias generaciones. Y sería importante pensar en un dossier en la revista de ustedes, ¿no? Porque hay que tratar de ocuparse de aquellos que han trabajado en secreto, fuera del escenario.

**III. Macedonio, o las sociedades alternativas**

**-Queremos preguntarte acerca del documental sobre Macedonio Fernández de 1995 (Dir. Andrés Di Tella), porque -aunque algunos ya lo habíamos visto- nos impresionó mucho. El comienzo es un**

**diálogo con *La ciudad ausente* alrededor de la cuestión de las cintas. Vos llevas la misteriosa máquina que reproduce la cinta, y ponés en duda si se trata de la voz de Macedonio. En las primeras páginas de *La ciudad ausente* hacés un juego similar con las cintas de Perón. Nos interesa ese contraste: en el documental afirmás que Macedonio adelanta, que es intempestivo, que llegó demasiado temprano; con las cintas de Perón ocurre lo contrario: llegan demasiado tarde...**

-Palabras a destiempo, eso sería la literatura ¿no? estar siempre fuera de contexto. Me acuerdo de las cintas de Perón porque efectivamente mi padre las escuchaba en casa con sus amigos, los compañeros como él decía, a fines del '55 y en el '56, supongo que las importaba sobre todo escuchar la voz, porque lo que decía era muy general, pero la voz de Perón -y los silencios de Perón- definían la política o la posibilidad de la política. Ya sabemos que en aquellos años no se lo podía ni siquiera nombrar a Perón. En cuanto a Macedonio, Borges ha hablado de su voz fina, típica de un criollo viejo, irónica, inolvidable según él. Para mí Macedonio es su concepción de la novela, muy contemporánea, muy conectada con tradiciones actuales, con Raymond Queneau, con Italo Calvino, con George Perec. Hacer una novela es también hacer una máquina que permita hacer otras novelas. La otra cuestión -también muy actual- es como se manejaba en relación al reconocimiento y a la legitimidad literaria. Escribía sus cosas y no estaba nunca preocupado por el efecto inmediato que eso podía tener y a la vez tenía una noción muy clara de cómo cons-

truir su imagen y conspirar. No nos olvidemos que Macedonio leyó su "Teoría de la novela" por radio en 1928... fue uno de los primeros que entendió el uso de los nuevos medios.

**-La elección de los entrevistados en el documental también es un acierto...**

-Los pensamos como herederos invisibles de Macedonio. Ricardo Zelarayán, porque es el escritor más cercano a Macedonio por la calidad y la originalidad de su escritura, por el sarcasmo y la ironía de su posición en el mundo literario. Roberto Jacoby, que intervino en el escenario de los medios, que ya en 1963 definió el arte de los medios, intervenciones artísticas que producen efectos en la percepción masiva de lo real, por ejemplo su trabajo sobre la ceguera y la oscuridad en *Dark Room*; Jacoby también ha trabajado el concepto de sociedades experimentales, como el proyecto Venus, una sociedad alternativa con su propio dinero y su propia política afectiva, todo muy macedoniano. Germán García como psicoanalista se ríe de los escritores y como escritor se ríe de los psicoanalistas y ha hecho grupos, revistas, una serie de escenas irónicas con efectos múltiples, ha escrito muy buenas novelas y uno de los primeros libros de crítica sobre Macedonio. Son figuras muy argentinas, muy de Buenos Aires, personajes muy propios de aquí y muy difíciles de clasificar. Esta decisión de trabajar con estos amigos al mismo tiempo tenía que ver con cierta presencia de Macedonio que nunca es directa; dejó más bien marcas, maquinaciones, nuecas. Después, está la figura de Adolfo de Obieta, que pudimos

registrarlo con los papeles de su padre, y uno siente la emoción de esos manuscritos que solamente él conservaba. Y podía leer.

**-También nos pareció muy interesante el rescate de la comuna anarquista de 1897 porque aparecen muchas figuras de Macedonio ligada al río: el Macedonio comunero, el Macedonio anarquista que se va fuera de la ciudad para fundar esta comunidad, el Macedonio fiscal que finalmente no puede juzgar a nadie porque siente empatía con el acusado y el Macedonio filósofo pero que tiene una especie de changuita de consejero filosófico. Es decir en el cuerpo del escritor se van configurando todas estas figuras.**

-Los papeles de Macedonio, sus cuadernos, son notables; es una escritura continua, sin género específico, sin límites, pasaba de una reflexión filosófica a una receta de cocina, a un poema, a un plan de ejercicios físicos, en la misma página. Macedonio tenía una posición que uno podría llamar nietzscheana, la filosofía es también un problema de salud, de cuidado de sí, de una vida buena; el filósofo hace de la hipocondría su método, experimenta con el cuerpo y sus síntomas, trabaja con su al-mismo yoico... como diría él.

**-Esta intervención macedoniana, su proyecto a presidente, ¿es una de la claves para pensar intervenciones futuras?, ¿no? Porque después de Macedonio uno tiene a Art en *Los lanzallamas*, a Borges en "Tön...", (una interesante nota al pie de esta ideal), el guión de *Invasión* de Hugo Santiago...**

-La invención de Macedonio es muy poderosa. Es muy difícil entender a Borges sin ese contacto, no se trata de una influencia sino del uso de ciertas formas, ciertos procedimientos, un *ars poetique* macedoniano. Hay escritores que inventan formas, procedimientos, tipos de construcción que luego otros pueden usar. No son precursoras, son artistas de lo potencial, de lo que se puede hacer. Una tradición que viene de la "Filosofía de la composición" de Poe que produjo a Baudelaire, que produjo a Mallarmé, que produjo a Raymond Roussel hasta llegar a las nociones conceptuales del arte y la literatura de hoy. Borges hizo un uso extraordinario de esos instrumentos macedonianos. Bastaría pensar en "Tón Uqbar Orbis Tertius", que es un texto muy relacionado con los proyectos de Macedonio. Lo mismo sucede con el guión de *Invasión*, que es un homenaje explícito a Macedonio, subrayado por la caracterización de Juan Carlos Paz.

**-Es potente esta idea del Borges que escribe con el material que Macedonio investiga, experimenta, prueba. Es decir, Borges como un gran lector de esas experimentaciones.**

-*El Congreso* por ejemplo, es de hecho un relato sobre Macedonio y su sociedad conspirativa, y por otro lado es el único proyecto de novela conocido de Borges, anunciado por él varias veces. Por lo menos en dos entrevistas una en 1945 y otra en 1955, que están en los *Textos recobrados*. Borges dice que *El Congreso* es una novela fantástica y medio kafkiana que está escribiendo, la novela de Borges... muy macedoniano.

**-En el momento macedoniano hay una imaginación política, no sólo literaria, que piensa la utopía: la idea de que efectivamente se puede construir otro tipo de sociedad. Está la revolución rusa, pero también toda la experiencia del siglo XIX alrededor del socialismo utópico, del anarquismo. Luego, sobre esas ideas y experiencias políticas se empieza a generar una especie de sombra. En Arlt, por ejemplo, ya es diferente: en 1929/30 le coloca una sombra a la utopía y la imaginación misma parece encontrar un límite.**

-Me gusta la idea de la gavilla que rodea al astrólogo (porque ya es muchísimo, siete) y también el modo en que Erdosain se conecta con ellos, perseguido por la deuda y el desfalco y ligado a sus proyectos, sus construcciones, sus inventos, el laboratorio de los Espita, todo pasa a formar parte de la conspiración política. La noción de una micro sociedad de conspiradores aparece en muchas novelas argentinas. *Rayuela* y el "club de las serpientes", Morelli que obviamente es una representación de Macedonio, Oliveira, Ossip, Ronald, Baps...

**-Adán Buenos Aires y ese viaje iniciático y el descenso al infierno de Saavedra...**

-Exactamente. Me parece que en esos libros uno podría encontrar una posibilidad de pensar la cultura como algo que no forma parte de la línea central y visible, sino que es el trabajo de grupos tangenciales, redes alternativas, prácticas artísticas que son intervenciones políticas. La serie que empieza con Macedonio - Julio Molina y Vedia - Xul Solar, y llega hasta ahora con

Jacoby - Carreira - Eloísa Cartonera - Fernanda Laguna. Hay en Buenos Aires muchas experiencias artísticas que podrían entenderse como mínimas sociedades paralelas, construcción de redes, pequeñas editoriales, revistas, lugares de exposición, bandas, grupos de teatro, las intervenciones en la web, los blogs, todo ese tipo de conexión. Me parece lo más novedoso de la cultura argentina. En una época eso estaba ligado a una alternativa política, a un horizonte alternativo ya fuera el anarquismo en la época de Macedonio, o el socialismo en los sesenta o el peronismo luego con *La hora de los horros*, el teatro en la calle de Briski, las experiencias de Alberto Ure. Ahora es más neutro, más estraido, las experiencias alternativas van y vienen, pasan a los medios, salen rápido a la superficie, vuelven a sumergirse, ya no hay un horizonte político alternativo. Sin embargo, ahí está lo nuevo, porque esos grupos en fusión, esas sociedades fluidas tienen la virtud de construir nuevas legitimidades, categorías cambiantes, siempre en fuga. Me parece que la crisis del 2001 y todo el proceso que se generó ahí, le dio un peso propio a experiencias alternativas, mínimas, menores como si la pobreza y la crisis política hubieran producido una reacción cultural de expansión, paradójicamente.

**-Hay algo post 2001, una imaginación que se liberó y una serie de permisos... "bueno estamos acá, abracemos nuestro destino sudamericano", y a partir de entonces empiezan a divulgarse otras experiencias que se sienten legitimadas.**

-La crisis de 2001 cierra una época que viene desde el '76, la persistencia de cier-

tos modelos económicos y políticas muy destructivos. Y el 2001 cerró ese proceso que se había generado con la dictadura. Me parece que en estos últimos años han surgido nuevos espacios, formas experimentales, otras prácticas culturales.

**IV- Argentina: un mito que respira**

**-A propósito de las últimas décadas, hay otro material que también nos interesa y que se publica en esos años. Entre *La ciudad ausente* y Macedonio, aparece *La Argentina en pedazos*, que se publica en 1993.**

-Sí, los textos son de 1984, '85. Me convocó Juan Sasturain para hacer una sección en *Fierro*, antes de empezar la revista, e inmediatamente acepté. Conoci a los jóvenes que hacían historietas, que hacían guiones y dibujaban historietas, que en otra época hubieran querido ser escritores o pintores y que ahora querían ser guionistas de historietas y eso me parecía un gran signo de cambio sobre qué era ser un artista o un escritor en estos tiempos. Fue Juan quien tuvo la idea de *La Argentina en pedazos*, una historia fragmentaria, un caleidoscopio, de la violencia en la literatura argentina. Seleccionábamos los textos que se iban adaptar y yo escribía las presentaciones. Son ensayos muy condensados, porque tenía un espacio fijo.

**-Muchos de nosotros trabajamos con docentes y es un material muy útil, que ofrece la posibilidad de pensar de otro modo y a los docentes mismos les habilita un régimen de legitimación distinto.**



-Sí, funciona y circula y se va a reeditar y se van a agregar algunos de los textos que se publicaron en la revista y no entraron luego en el libro: uno sobre Walsh, con una adaptación de *Operación Masacre*, otro sobre Bioy Casares, otro sobre Osvaldo Lamborghini y algunos más. *La Argentina en pedazos* fue un experimento para mí, se puede escribir sobre literatura fuera del circuito tautológico de la crítica literaria.

**-A partir de la lectura de *Argentina en pedazos*, nos interesa tu hipótesis sobre el origen de la literatura argentina, esto es, desde Sarmiento y Echeverría se puede constatar una doble mirada: la elite se piensa a sí misma bajo el género de la autobiografía y piensa al otro desde la ficción. Ahora, lo que nos interesaba preguntarte es por qué filiar ahí el origen y no, por ejemplo, en el género gauchesco (desde los *cielitos* de Hidalgo hasta *La refalosa* de Ascasubi), que implicaría un desplazamiento en la relación entre la cultura letrada y los sectores populares.**

-En realidad yo estaba pensando una genealogía de la novela en la Argentina. La hipótesis central es que la novela en la Argentina había surgido no –como se dice habitualmente– por la traducción automática del género tal cual sucedía en Europa (se dice que, en tanto había novela romántica allá, había novela romántica acá; había novela naturalista allá y lo mismo ocurriría aquí) sino por otro camino. Los géneros no actúan del mismo modo en cualquier contexto y, por lo tanto, hacer una historia de la novela en la Argentina es pensar más bien el modo en que el

género se localiza y cambia. Ahí surgió la hipótesis de la forma interna de uso del género en la Argentina, desde *Facundo* o *La excursión a los indios ranqueles* hasta el *Museo de la novela* de Macedonio, o *Rayuela*. Otra tradición, otros modos de tratar el género.

**-En una entrevista de *Crítica y ficción* –la que te hace Horacio González para la revista *Unidos*– vos habías del carácter de la literatura nacional y lo definís como “ciertos usos y ciertas discusiones” que se tienen respecto de la literatura extranjera al interior del propio campo cultural. ¿En qué consiste ese uso, el carácter nacional de las narrativas?**

-Podríamos poner como ejemplo el *Facundo* que es, por un lado, una combinación de lecturas, de citas, y de libros europeos copiados y por otro es un libro que no se parece a ningún otro. Lo mismo pasa con Borges, ha hecho sus textos usando lo que tenía a mano pero lo que ha construido es algo que no se parece a nada.

**-En otra entrevista de los ochenta, esta vez con A. Pauls y M. Tamboronea, a partir de una intervención tuya sobre Borges, hacías un repaso sobre el formalismo ruso. Resulta interesante que allí, al tiempo que señalabas lo que para vos era el límite de ese formalismo, mostrabas la veta que más te interesaba (Mukarovsky, Bajitín), la que devienta en “una poética sociológica que tiene como centro las relaciones entre ideología y literatura” ... “que muestra cómo la serie extraliteraria determina el cambio de función”. ¿Qué lecturas hacés hoy del devenir de la crítica?**

-La crítica avanzó por la ruta extraliteraria para decirlo con los formalistas. Se dedicó a analizar las condiciones sociales del arte, las relaciones de poder, los procesos materiales, las culturas subalternas, las tradiciones poscoloniales y actualmente está en el borde, la moda académica actual es la de una crítica, digamos así, antropológica, el crítico hace trabajo de campo, los autores son los informantes y las obras objetos fugaces que necesitan interpretación cultural. En ese proceso los análisis de la forma, el trabajo sobre los modos de hacer, sobre la construcciones, se ha perdido en el camino porque con esa perspectiva literaria ya no se consigue empleo en las universidades norteamericanas. Cada generación de estudiantes graduados debe ir con una nueva teoría al mercado de la MLA y los críticos siguen esas novedades y cambian sus métodos críticos cada temporada –es decir cada cinco años– como si se tratara de conversiones políticas y descubrimientos personales. Los que han mantenido la doble mirada han sido en general artistas y escritores que escriben crítica, como Alexander Kluge, Hans Magnus Enzensberger, John Berger o Edoardo Sanguineti que han trabajado las tradiciones del formalismo y sus ligazones con Benjamin, con Krakauer y con Brecht. Pero como he dicho ya más de una vez, para mí el punto de referencia de la crítica es Luri Timianov, creo que su texto sobre la evolución literaria (con su terminología a la vez marxista, formalista y darwiniana) es el discurso del método de la crítica moderna.

**-En relación a la entrada sobre *Vinas que hay en La Argentina en pedazos*, ¿se podría trazar un puente entre *Los dueños***

***de la tierra* y *Respiración artificial* en el sentido de reescribir esa cita de Martínez Estrada que usa *Vinas* como acápite de su texto: “La tierra es la verdad definitiva, es la primera y la última: es la muerte”? Sobre todo en el sentido del origen bárbaro de la riqueza argentina...**

-Las dos son novelas sobre la violencia. Todas las novelas de *Vinas* son investigaciones sobre la violencia. En sus últimos libros –sobre todo en *Tartabul*– esa violencia se ha trasladado directamente al lenguaje. Lo que más me gusta de *Vinas* es su nouvelle *Las malas costumbres*. Está muy bien, quizá porque es corta.

**-Con respecto a ciertos nombres propios que circulan en tu obra hay uno que para nosotros es una referencia obvia y es el de Saer. En *La Argentina en pedazos* hay algo que nos llamó la atención y es tu lectura de *Respuesta y Cicatrices*.**

-Las dos narran los efectos del fin del peronismo. En las dos novelas hay dos sindicalistas peronistas derrotados que no están para nada idealizados, son el registro de una experiencia, y los dos se dedican al juego como si el fin de la política les hubiera hecho perder el sentido y lo buscaran en la intensidad un poco suicida del punto y banca. Saer cuenta muy bien esa sensación de derrota posterior a la caída del peronismo, pone a la política como un elemento que determina la vida individual de un modo completamente tangencial, sesgado. Está muy bien eso en Saer, narra los efectos de la política en la vida cotidiana.

**-Justamente, para preparar el número uno de nuestra revista dedicamos largas discusiones a la relación político-literaria de Walsh-Saer. Porque *Cicatrices* narra ese mundo desarticulado, el estallido del mundo peronista-bienestarista; es el obrero que se suicida el primero de mayo, es el juez que tiene estos sueños con gorilas, es la figura del jugador que se da cuenta de que aunque intente jugar limpio "ellos" seguirán haciendo trampa. En este último caso, se trata de un desplazamiento, porque la intensidad con la que juega sólo es explicable en relación con la intensidad política.**

-Claro. Admiro las novelas capaces de narrar la pasión política sin convertirla en una especie de comedia grotesca o de picaresca cínica. Pero es difícil narrar la intensidad de la experiencia política. Hay momentos muy buenos en *Kincón* de Briante, en *Los ojos del tigre* de Rozenmacher, en *La ribera* de Wernicke, donde el protagonista queda afuera del mundo político y no se repone más. Eso hace Saer, capta esa intensidad, que se desplaza y mantiene el mismo nivel de potencia en otro registro. Y Puig desde luego lo hace muy bien en *Maldición eterna*, en *Pubis angelical*, en *El beso de la mujer araña*, conecta la intensidad de la política con la pasión sexual. En general, hay una moda ahora, cuando hay política se trata de un fascista, de un torturador, de un pobre canalla. Y está siempre sobrevolando la metáfora del nazismo. En una época padecíamos las novelas de dictadores, ahora son todos medio nazis o proto nazis o tienen pasado nazi. Parece difícil narrar esa cualidad pasional de la política

sin que aparezca el estereotipo kitsch de la perversión alemana.

**-Lo que uno podría leer ahí, entre líneas, es una especie de cancelación de esa pasión, que sólo puede ser tratada mediante la mirada satírica, cínica, o bien -si se la toma en serio- parece que sólo puede conducir al fascismo.**

-Algo así. Por otro lado la política no tiene por qué aparecer de un modo explícito para que se pueda hablar de literatura política, pero estamos hablando de libros que tematizan explícitamente el mundo político.

**-Y es interesante ver que no sucede tampoco en clave épica, esa pasión es difícil de asir. Uno la ve más bien en la pulsión ciega...**

-En este sentido Saer, que fue siempre un antiperonista profesional, tiene una capacidad para captar la verdadera emoción y el carácter épico en su sentido más inmediato. El caso de Ángel Leto, el militante revolucionario que va a visitar a Tomatis, en *Glosa*. Una escena muy buena. Es la época de la dictadura. Tomatis está totalmente *out*, en una depresión total, se la pasa mirando televisión todo el tiempo. La imagen del infierno para Saer, y viene Leto y se ponen a discutir sobre la pasilla de cianuro que llevaba Leto. Tomatis se la pide y hay una conversación sensorial, todo muy bien contado. Y es cierto que hace falta un poco de épica. Como dijo Néstor Sánchez para explicar porque había dejado de escribir, "se me acabó la épica", decía.

**-La construcción de Leto es quizás la primera aproximación intensa que se hace en los ochenta respecto de la subjetividad revolucionaria, bastante negada en momentos del juicio a las juntas, etc., ¿no?**

-Esoy de acuerdo. Incluso hay un relato anterior en *La mayor* donde Ángel Leto, clandestino y en fuga, se esconde unos días en la casa de Tomatis y revisa una carpeta con los poemas de su amigo. Son textos donde se narra la política desde el interior, digamos, como experiencia, sin el marco conceptual que la elimina o la exalta. En general las novelas sobre esa época, están escritas desde las categorías del historiador y no desde la conciencia inmediata de quien la vive, del sujeto de la historia para decirlo así. Hay excepciones, por supuesto, pero en general hay cinismo, e irritación, o, de lo contrario, fascinación por las pasiones y la lucidez de los "nazis".

**-¿Cómo trabaron amistad con Saer?**

-En 1964 yo hacía una colección de literatura argentina en la Editorial Nueve 64 de Sergio Camarda, y ahí publicamos *Todos los veranos* de Conti, *La lombriz* de Daniel Moyano, *Hombre en la orilla* de Briante y *Palo y hueso* de Saer. Cuando se hace la presentación de *La lombriz* en la Facultad de Filosofía y Letras, estábamos Roa Bastos, Saer, Moyano y algún otro. Y la discusión en ese momento, que ahora parece cómica pero que entonces era muy intensa, era sobre la literatura rural o urbana, los escritores del interior y los escritores de la capital. Había un grupo

muy bueno de escritores que vivían en las provincias, estaba Juan José Hernández que era de Tucumán, Saer de Santa Fe, Daniel Moyano de La Rioja, Trzón de Jujuy, y yo -que había nacido en Adrogué, que no era de Buenos Aires, y estaba viviendo en La Plata- me convertí esa noche en el "unitario" y la discusión se hizo muy violenta y derivó en un enfrentamiento intenso y totalmente irónico con Saer, porque yo empecé a reírme de los estetas provincianos e hicimos un poco de lío y eso ayudó al libro de Moyano. Siempre recuerdo ese primer encuentro basado en un malentendido llevado al límite... Desde entonces Saer fue un interlocutor y un amigo, aunque teníamos poéticas muy distintas; o quizá por eso.

**-Hay algo como muy programático en *Respiración artificial* que dialoga con la narrativa de Saer, una discusión que asume el desfondamiento de la historia. El primer párrafo de *Respiración artificial*: una carta, una foto, una cita, unos materiales a partir de los cuales se puede empezar a reconstruir un sentido que se asume ido. Si en *Cicatrices* ya no hay "comunidad organizada", en *Respiración artificial* se ha desfondado la revolución en el medio del terror, se ha desfondado la experiencia...**

-Me parece que los cruces tienen que ver con las mismas lecturas, preocupaciones comunes, intereses de época. Pavese por ejemplo, el relato de las conversaciones que duran toda la noche en *El diablo en las colinas*, en *La playa*, Faulkner, claro, historias de larga duración, con un narrador que no entiende del todo lo que ha pasado.

También la idea implícita de que el protagonista de una novela es un intelectual, aunque se dedique a cualquier otra cosa, como Erdosain o Zama, el héroe siempre está tratando de entender. Me parece que eso es algo que tenemos en común. Y después, claro, los enemigos, como siempre en la literatura, las amistades se construyen por oposición con otras bandas y otras tribus. Lo que estaba pasando en la literatura latinoamericana, en ese momento, por ejemplo, la ola del realismo mágico, no sólo la temática del latinoamericanismo profesional, sino esa manera de narrar donde todo está muy claro y el narrador tiene una autoridad indiscutible. Esas eran las cuestiones, los cruces, los acuerdos... y luego todo lo demás eran diferencias.

**-Con respecto a *Respiración artificial*: si el sentido no está dado, ¿cómo se opera un legado? ¿Qué hacer con los materiales del pasado cuando las condiciones de la transmisión están trastocadas y el archivo mismo se vuelve un problema? Sobre todo si pensamos en el vínculo de Renzi con Maggi...**

-Un poco el motor de la novela para mí es la tensión entre ellos, el que está en la literatura, y tiende a filtrar la experiencia, como sería Renzi, y la figura de un historiador menor, como Maggi. Ese fue el motor de la novela para mí, porque en un sentido Maggi lo educa, lo conduce a distintos lugares, lo manda a ver a Tardewski y la novela en un aspecto es la historia del aprendizaje de Renzi.

**-Con respecto al tema de las referencias, ¿queríamos preguntarte sobre la elección**

**de los títulos y secciones de *Respiración artificial*.**

-En un primer momento la novela se iba llamar *La prolijidad de lo real*, así fue como se publicó en *Punto de Vista* un capítulo. Iba a poner una cita de Borges, que es el final del poema "La noche que en el sur lo velaron", que dice: "Y la noche, que de la mayor congoja nos libra: la prolijidad de lo real", la realidad es la mayor congoja, y la realidad era esa que se estaba viviendo ahí. Pero después apareció el verso de Eliot y retomé el título que tenía el libro cuando lo empecé a escribir. La elección del título, la división en capítulos, las citas es el momento más deliberado, más programático porque tiene que ver con qué tipo de mapa uno puede poner ahí como señales previas para que se sepa que es un territorio con ciertas fronteras y ciertos espacios. Así, la primera parte es el título de un cuadro de Frans Hals, "Si yo mismo fuera el invierno sombrío" y la segunda parte, "Descartes", se refiere al hecho de que ya no hay cartas en la segunda parte de la novela (la diferencia de la primera parte que gira sobre la correspondencia).

**-En la primera parte de *Respiración artificial*, la influencia de Alberdi es muy fuerte.**

-Sí, porque es un gran personaje Alberdi, una síntesis trágica de la figura del intelectual en el siglo XIX, alguien muy lúcido que está siempre un poco más adelante que el resto y que, por tanto, no es un político, porque adelanta y está solo y además porque pasó la mayor parte de su vida exiliado. Entonces, para Ossorio, el persona-

je del siglo XIX en la novela, yo tenía presente por un lado a Alberdi y por otro lado a algunos personajes menores como Claudio Cuenca, Félix Frías, Enrique Lafuente, untiarrios digamos, en fin, que se quedaron en Buenos Aires en la época de Rosas y fueron mirados con suspicacia por los exiliados.

**-El tema es la lucidez, la paranoia, la alucinación...**

-Sí, claro, al final de su vida Alberdi termina delirando, encerrado en una pieza de pensión en París, los otros pensionistas le roban los zapatos, la ropa, mientras él no para de escribir testamentos, que se anulan uno a otro, y en los que va legando a amigos que ya han muerto los bienes que ya no tiene. Algo de eso hay en la novela en el final de Ossorio.

**V. Revistas y universidad**

**-¿Cómo ves la relación entre universidad y campo cultural? Es bien distinto por su nivel de continuidad respecto de la universidad de los años sesenta. El nivel de producción actual sigue siendo muy intenso.**

-Muy distinta, la universidad está mucho más presente en el mundo cultural y es otro polo de tensión —y de alternativa— con los medios. La universidad se ha convertido en un lugar muy dinámico, hasta pensar en la importancia del Centro Cultural Rojas de la UBA en la cultura artística de Buenos Aires en los últimos tiempos. La mayoría de los artistas, cineastas y escri-

tores jóvenes pasaron por el Rojas o estuvieron ligados al Rojas en algún momento. Por otro lado el mundo universitario ha renovado la vida intelectual. Hay un grupo de historiadores jóvenes que son muy buenos, los que se nuclean en la revista *Entrepasados*, por ejemplo. Lo mismo el grupo de filosofía que trabaja con Jorge Dotti, y que ha abierto una discusión sobre teoría política por afuera —y en contra— de la tradición liberal, en la revista *Deus mortalis*, que tiene un nivel altísimo. O el grupo de crítica literaria de la Universidad de Rosario, ligado a la editorial Beatriz Viterbo.

**-Ya que mencionaste a lo largo de la conversación algunas revistas, ¿queríamos preguntarte por tu relación con ellas, como lector, pero también como alguien que publicó, que participó en varios proyectos editoriales, y por cómo ves en el presente la singularidad de ese espacio de producción.**

-Bueno, para mí las revistas ocupan un lugar importante porque entre 1963, que hice la revista *Liberación* cercana al grupo de Silvio Frondizi, hasta 1983 cuando me alejé de *Punto de vista* siempre estuve ligado a una revista. *Los Libros* fue una experiencia importantísima, la fundó Héctor Schmucler en 1969 y yo participé desde el primer número. El proyecto era enfrentar a la crítica periodística: el periodismo cultural de entonces, las revistas *Primera Plana*, *Confirmado*, las secciones culturales de los diarios, pero sobre todo las revistas semanales que tenían gran influencia en ese tiempo. Empezamos a criticar a los críticos, hacer de otro modo las reseñas de los

libros, abrir otras discusiones. Una revista tiene que tener siempre un objetivo, tiene que tratar de intervenir en un punto específico. En el caso de *Punto de Vista*, la cuestión era más clara, pensamos que si lográbamos hacer una revista en 1978 en medio de la situación de replegue y lográbamos que los intelectuales lentamente empezaran a juntarse, eso ya era algo y la revista cumplió esa función, de a poco la gente empezó a acercarse. El otro objetivo que teníamos era establecer un vínculo con el exilio; y también eso fue importante, para nosotros y para los que estaban exiliados. La revista se afirmó y creció, y tuvo en su momento una posición crítica respecto a la guerra de las Malvinas, fue uno de los pocos, si no el único medio cultural, que criticó la guerra. Luego en 1983 cuando el consejo de redacción fue ampliado y la revista se propuso participar en el proyecto del alfonsínismo, me retiré. Me pareció que no tenía sentido que una revista de cultura que había logrado construir un espacio crítico durante la dictadura participara en un proyecto político estatal en lugar de mantener una posición independiente. Las revistas son importante porque están ligadas a las discusiones del presente, cosa que pasa menos con los libros; las intervenciones son más puntuales, las discusiones mucho más actuales, mientras que los libros tienen un tiempo distinto.

114

Mayo / Agosto de 2010

---

## SOBRE RESPIRACIÓN ARTIFICIAL

POR Darío Capelli

¿Cómo se leyó *Respiración artificial* [Editorial Pomaire, 1980] hace 30 años? ¿Cómo y por qué leerla hoy? Son preguntas sobre el significado de un relato, sobre sus lectores históricos y los actuales. ¿Qué nos diferencia a nosotros, los actuales, de ellos –que somos nosotros mismos–, los históricos? Y sí, como es legítimo intuir, los lectores actuales somos diferentes a los que fueron o fuimos lectores hace tres décadas y aun durante ellas ¿es dable intuir, entonces, que la novela ha también mutado en sus resonancias generacionales o algo de ella tiene el don de escabullirse a los cambios de época, extraño don de ciertas cosas que no implica una resistencia a la historia sino, lo que pareciera ser su contrario (aunque tampoco lo sea exactamente), una afirmación de lo histórico? Preguntas para contestar con el refinamiento teórico de categorías como “horizonte de expectativas” y “estructura de sentimientos” de los que ayer leyeron y de los que ahora leen *Respiración artificial*. Preguntas, en fin, sobre la recepción y preguntas sobre el texto, noción que desborda a la obra y alcanza al lector como productor de sentidos.

Ahora una pregunta importuna: ¿qué queda por escribirse sobre *Respiración artificial*; qué más habría que decir sobre la novela más importante de y sobre la dictadura? Quizás, nada. Respuesta poco satisfactoria aunque nos permitiría dejar aquí, a la espera de una nueva –inesperada– lectura que nos dé ánimo y motivos para decir algo. Pero es que en verdad, por el momento, quizás convenga decir nada pues es probable que sobre *Respiración artificial* haya sido dicho todo; y aún así: sobre *Respiración artificial* no se ha dicho nada. Todavía queda, entonces, nada por decir sobre *Respiración artificial*. Pues ¿hay manera de decir algo –y, en todo caso, cómo– sobre las formas en que fue dicho lo indecible, sobre los modos de representación de lo irreductible a toda representación? En fin, ¿qué agregaría de novedoso nuestra perspectiva crítica al relato cuando él mismo es ya una reflexión sobre cómo inscribir en la Historia lo histórico del puro presente vivo todavía sin historia?

115

Nos servimos para empezar a responder, no sin pudor, del auxilio de la filosofía, pero no citando, por ahora, a Heidegger ni a Wittgenstein, nombres frecuentes en *Respiración artificial*, sino evocando a Nietzsche, aunque su presencia en la novela, a pesar de la proliferación de autores, se reduzca a una única mención. Atarse al poste del instante, dice Nietzsche, o algo así, en su *Segunda consideración intempestiva*, es índice de enérgico impulso vital; tal el caso de los animales que, por esta razón, no saben lo que es la melancolía ni el tedio. Bien por los animales. Pero la conciencia histórica de la condición humana nos exige “fuerza plástica”, continúa Nietzsche sin aclarar demasiado lo que la “fuerza plástica” quiera ser; “fuerza plástica”, declamos, o decía Nietzsche, para el necesario equilibrio en la convivencia del ser de nuestro presente vivo con el no-ser de lo que hemos sido y el de lo que aún no somos. Sin que nos haya quedado del todo claro, repito, qué puede ser la “fuerza plástica” de la que habla Nietzsche, deducimos, más bien deduce Nietzsche, que por el motivo de su carencia natural, quizás, es que nos relatamos historias que en general (y con un notable sadismo hacia los niños, que aún no sienten ni saben sentir la carga del pasado) comienzan con la lapidaria sentencia: “Había una vez...”

El caso es que *Respiración artificial* no comienza como todo relato diciendo explícitamente o con modalizaciones “había una vez”, lo que implicaría un reconocimiento tácito de la Historia aún cuando, como a los niños, pueda costarnos reconocer tan fácilmente su presencia, es decir, su modo de ser presente, el de la Historia. Lo primero que leemos en *Respiración artificial*, después de un epígrafe en inglés que es cita de parte de un poema de T. S. E. (el lector de Piglia debió y debe saber que se trata de Thomas Eliot y el lector de Piglia debió y debe saber que “Thomas Eliot” se dice “Tseseliot”); lo primero que leemos en *Respiración artificial* después del epígrafe, entonces, es lo opuesto al tranquilizadoramente perverso “había una vez”. *Respiración artificial* se abre con una pregunta inquietante, cardíaca: “¿Hay una historia?” La interpelación al lector es contundente. A Piglia le gustará si decimos: la interpelación al lector es contundente “como un cross a la mandíbula”.

¿“Hay una historia”, entonces? Sin demasiada expectativa de estar en lo cierto, demos la respuesta: no es posible afirmar que haya una, varias o ninguna historia aunque una cosa sí parece ser segura: hay lo histórico. Acabábamos de decirlo con Nietzsche antes de que Piglia nos desquiciara con el *incipit* de su relato. Lo histórico es una dislocación del instante, arrancado de la fugacidad eterna de su presente por las acechanzas de lo sido y las promesas de lo por-venir. Lo histórico no puede ser dicho porque desde el momento en que es

dicho, y bien que rige ser dicho, pertenece ya a la linealidad de un relato. Por eso, lo histórico no es la Historia. La Historia es una re-locación de ese instante dislocado, una inscripción de lo acaecido en el *continuum* de un relato. Hasta aquí, el auxilio de la filosofía.

Para seguir hablando sobre lo histórico, se nos permita, ahora, después de Nietzsche, convocar a Lacan. Lo hacemos, lo convocamos, a pesar de que, peor que Nietzsche, ni una sola vez sea nombrado en toda la novela: sin embargo, como la alusión es permanente, su ausencia –la de Lacan– es notable; es decir: más se lo nota cuanto menos se lo nombra. Lacan está en el aire de la novela desde su primera palabra hasta la última. Lacan: cuanto más ausente, más presente: lo contrario o, más que lo contrario, el espejo de la *carta robada* de Poe (y deberíamos hablar, también, de cartas. *Respiración artificial* es una novela sobre cartas) a la que el propio Lacan le dedicó un seminario. Saltamos con audacia, entonces, de la filosofía al psicoanálisis pero estamos advertidos de que no es recomendable perder prudencia en el gesto porque nada nos da avales de que la cosa funcione.

Lacan, pues. Con Lacan, sabemos que lo histórico propiamente dicho es lo real: lo que funda pero lo que necesita, a la vez, ser fundado. En tanto que lo perseguimos, o que perseguimos su sentido, se ubica siempre en el futuro pero sólo lo alcanzamos cuando (re)encontramos, (re)construimos nuestro pasado. Así, la Historia no existe; al menos no como lo que se ha dejado atrás, lo ya sucedido. La Historia es, en fin, un modo de decir el vacío del que venimos pero del cual todavía deseamos irnos y al que no hacemos otra cosa que diferir, al vacío, en cada intento de fuga. Decir para no ser nada. Entonces, dejar de ser nada, hablando; pero toda vez que lo hablamos, al vacío, volver a producirlo, iniciando ((re)iniciando) un irrefrenable escape de la nada hacia la utopía, esto es, hacia ningún lugar. De la nada, a la cual no se puede retroceder sin espanto, a la nada, hacia la cual no se avanza sino a tientas mas con la firme causa final de la historia como insignia: llegar (a la ausencia, al vacío en torno al cual gira el lenguaje) para volver a irse, como el Ulises fatalmente peregrino, no el de Homero sino el que se escalda en el octavo círculo Infernal de Dante. De la nada a la nada y en medio un puente tendido al que gustamos de llamar historia y por el cual transita el presente.

Dice Enrique Ossorio, personaje que inicia, a mediados del siglo XIX, el linaje maldito de los pesquisantes del alma histórica argentina, linaje que llega hasta Renzi, personaje que cierra la serie: dice Enrique Ossorio, declamos, en una de las cartas escritas en su destierro obligado por haber sido partícipe de conspiraciones contra Rosas:

“Releo mis papeles del pasado para escribir mi romance del porvenir. Nada entre el pasado y el futuro: este presente [este vacío, esta tierra incógnita] es también la utopía.”

Ahora, aun pudiendo reconocer que la historia no es la Historia porque no se trata de una secuencia progresiva de hechos que se vinculan causalmente sino una cuerda que hilvana el vacío del que huimos con el vacío hacia el que nos precipitamos, existe, no obstante, una condición en la que el puro presente halla el modo de abrir huecos en el vacío, o entre ambos vacíos (que al cabo son un mismo vacío) para quedar en “estado de excepción” respecto a cualquiera (materialista o idealista) narración del tiempo. Es el caso de lo real no dando paso a la simbolización, para seguir con el aparato lexical del ausente Lacan. Entonces lo histórico se resiste a la Historia: funda sin ser fundado y queda suspendido en una eternidad no cronometrada: puro presente del puro presente, horroroso para “el minúsculo y frágil cuerpo humano”, diría Benjamin; “el minúsculo y frágil cuerpo humano” que tragado por un agujero negro queda incapaz de narrar y siquiera de echar mano al último recurso del patetismo.

Hablamos del tiempo sin tiempo de la tortura, de la desaparición física y del terrorismo estatal. Tiempo no-humano. Deshumanizado. Nada pura negada por la misma nada que así la afirma y la potencia: Violencia absoluta que reduplica la monstruosidad del presente sin historia.

*Respiración artificial* habló de eso a sus lectores.

Hablar de eso ¿se puede? En todo caso, siempre será mejor hablar que callar, aunque la Historia, bicha ella, también sabe como callar hablando. Hablar se puede, entonces. E incluso, Herr Professor Adorno, ya ve, hacer poesía o escribir novelas. Pero ¿cómo no volver a producir lo monstruoso al nombrarlo? Y, lo inverso, callar lo atroz, ¿no es, acaso, una continuidad de su despliegue? En verdad, no es callar sino enmudecer: de la catástrofe se vuelve mudo, dijo Benjamin, no más enriquecido sino más pobre en experiencia atesorada pues no hay forma de comunicar lo padecido.

*Respiración artificial* habló de eso a sus lectores históricos y sigue hablando de eso a sus lectores actuales. Ahora, ¿el lector actual está a resguardo de los efectos del terror de entonces o todavía hoy comprende, elabora, simboliza su experiencia bajo los alcances de la atrocidad? La pregunta que acabamos de hacer es absolutamente retórica pues contiene ya la respuesta.

Criticar *Respiración artificial* implica partir del reconocimiento de una evidencia: hay una fenomenología del terror que compromete a nuestra subjetividad actual pero también hay una fenomenología immanente de la novela que no lo suelta al terror, lo sigue de cerca y le contrapone a su discurso barbarizan-

te, un discurso emancipador en tanto que es capaz de señalarlo y hasta narrarlo [al terror multiplicador de la nada inhumana] pero no para producirlo sino para neutralizarlo. Hablar del terror sin, al mismo tiempo, producirlo sino que hablar del terror para conjurarlo: sólo, pero nada menos, que eso. Lo demás (la libertad, su augurio) viene de suyo sin un seguro plan de cumplimiento.

El terror es una realidad que todavía hoy nos contiene porque el miedo sigue siendo una hebra no menor de nuestra identidad. *Respiración artificial* también es una realidad que nos contiene porque, aunque desde el discurso ficcional literario, apunta a lo concreto, a lo más concreto de la historia, es decir, a ese punto en el que se cruzan el relato histórico (el que no se pregunta sino que afirma que “hay” una Historia), la narración de una vida (la de Renzi, alter-ego de Piglia, que se cuestiona si “¿hay una Historia?”) y la genealogía familiar (la de los Ossorio: Enrique, co-fundador del Salón Literario y sospechado de ser doble agente al servicio de y conspirador contra Rosas, suicida en Copiapó en 1850, abuelo de Luciano; éste, suegro de Marcelo Maggi; y éste último, tío de Emilio Renzi. Los Ossorio –¿osario?, entonces: huesos, ruinas, deshechos que componen el coro atonal de los vencidos que la Historia arrasó).

*Respiración artificial* se instala en esa coordenada donde se superponen la historia, la biografía y el álbum familiar: estábamos en eso, y desde allí desplegamos su verdad. Verdad que es, en verdad, un enigma capaz de auto-enunciarse, cada vez de modo diferente, por momentos delirante, pero que en cada modo dice lo mismo: que el relato oficial, según el cual el país se reencuentra con su verdadero ser, contiene y refuerza al vacío del vacío del terror y al eterno presente de la pura violencia. A ese relato oficial de la Historia se le contrapone una red de relatos menores, subalternos, marginales, lúmpenes, exiliados (relatos de exiliados argentinos en el exterior: Enrique Ossorio; exiliados en el interior: Marcelo Maggi; extranjeros exiliados en la Argentina: el conde ruso Tokray pero principalmente el polaco Tardewsky porque en él viven Pedro de Angelis, Paul Groussac, y su compatriota Witold Gombrowicz, entre otros) con la única tradición de no reconocer tradición en la que resguardarse porque la tradición es una serie que todavía (y siempre) ha de construirse: con lo rancio y con lo nuevo, con lo propio y lo inesperado, con lo contenido y la contingencia. No hay Historia, así, sino historias en conflicto: sujetos con necesidad de una historia, sí, pero que no es La Historia que los acalla.

¿Hemos dado, entonces, con una interpretación posible de *Respiración artificial*?

Hay, si bien no una teoría literaria, una disciplina que, como la teoría literaria, comparte lindes con la lingüística, y que nos ayudaría un poco a prefigu-

rar un último rodeo. Nos referimos a la filología y, en especial, al novedoso ejercicio que hace de ella quien es considerado el último de sus practicantes, Erich Auerbach. Para Auerbach, y en general para la filología, las palabras esconden más de lo que muestran; se trata de saber cómo una conciencia, condicionada por las circunstancias históricas de su tiempo, se cubre –paradójicamente– de letras para quebrar su aislamiento. En este sentido, se puede apostar a una interpretación de lo real siempre que la representación literaria no sea entendida como mera “imitación” sino como realidad misma. Lo notable es que para Auerbach es la misma literatura la que cumple con la premisa y no ya la crítica, siempre que se trate de una literatura que rompa con el esquema clásico de los niveles según el cual sólo merecen tratamiento elevado los temas sublimes mientras que los mundanos son relegados a representación grotesca. A este tipo de literaturas, a las que rompen con la teoría de los niveles, Auerbach las llama “realistas”.

Está claro que *Respiración artificial* no es una novela realista si por realismo nos referimos a un modo de representación que caracterizó a las novelas de la segunda mitad del siglo XIX. Si bien no puede negarse que hay algunos deslices elitistas en la novela como en el caso del sobreentendido sobre T. S. Eliot, lo cierto es que la problematización trágica del mundo cultural de los márgenes sociales que, a conciencia o no del riesgo que asumen –esto depende de cada personaje–, prueban constantemente cómo hacer para hablar sobre lo que no debería hablarse; ese riguroso tratamiento de personajes que nada tienen de heroicos porque son los solitarios y abandonados perdedores de La Historia que nunca encarnarían la voz de Un Pueblo, decíamos, nos permitiría inscribir a la novela en lo que Auerbach llama “realismo”.

La pregunta que sigue nos viene a la cabeza casi sin mediaciones es: si *Respiración artificial* no imita sino que presenta una realidad, ¿qué realidad es ésta, la de *Respiración artificial*, en la que las palabras asumen su imposibilidad de esconder la ausencia provocada por la desaparición de los cuerpos, la aniquilación de la experiencia, la obliteración de las voces? ¿Y el hecho de asumir la imposibilidad de ocultar la ausencia, no es casi un reconocimiento tácito de que es posible señalarla, denunciarla? He aquí la búsqueda de los personajes, que más que una búsqueda de la verdad es una búsqueda de la negación de todo aquello que la niega.

Ahora, sí: todo lo que podamos agregar se nos vuelve ocioso.

---

## SOBRE BLANCO NOCTURNO

POR Leticia Egea

Para Piglia la teoría de la novela forma parte de la teoría del Estado. El Estado es una máquina de hacer creer. La novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder. ¿Qué sucede entonces con la novela cuando el Estado ha cambiado sus ficciones (la del ciudadano, la Nación, la historia, la representación, el progreso) o simplemente las ha abandonado? En su última novela, *Blanco nocturno* (Anagrama 2010), Piglia narra desde la imposibilidad del modelo novela clásica, tal como él lo concibe.

**Primera imposibilidad: Todo libro que no tiene notas al pie es una novela.**

¿Por qué escribir una novela cuyo procedimiento dominante sea la proliferación de notas al pie y hacer de eso un recurso más? Las notas no pueden ser leídas como un gesto de vanguardia (como lo fueron en su momento en *Los siete locos* o en *El beso de la mujer araña*), porque éstas funcionaban dentro de otra lógica literaria, que suponía la institucionalización de la literatura y al Estado moderno como garante de la separación de esferas autónomas. Forzando la argumentación de Ludmer acerca de las llamadas “literaturas postautónomas”: las formas, clasificaciones, identidades, divisiones hoy por hoy se borran, porque sólo podían funcionar cuando la literatura era concebida como una esfera bien delimitada. Actualmente se desdibujan los campos relativamente autónomos de lo político, lo económico, lo social y los géneros discursivos parecen fusionarse: la ensayística, la historiografía, la literatura. Frente al agotamiento de la eficacia de los gestos transgresores, Piglia se ubica en el umbral de indistinción entre clásico y vanguardista, y utiliza con naturalidad los recursos desgastados que la historia de la literatura le provee.

## **Segunda imposibilidad. No era cierto que la ciudad fuera el lugar de la experiencia.**

Nuestra época es la de la clausura de las taxonomías literarias que marcaron la tradición: una de ellas es la distinción entre literatura urbana y rural, y ante tal coyuntura la dicotomía ciudad-campo adquiere otras resonancias. El género policial tiene como condición de posibilidad el surgimiento de las grandes urbes y nace como efecto de la tensión entre ciudad y multitud. Sin embargo, *Blanco nocturno* es un policial negro que transcurre en un pueblo campesino de la provincia de Buenos Aires a 300 km de la Capital, donde el anonimato es imposible. Es decir, se combinan un género altamente codificado, como es el policial, con ciertos elementos que remiten ineludiblemente a la literatura de corte rural. Pero el campo no sólo funciona como marco narrativo con su pintoresquismo a cuestas, sino que tiene gran peso en la resolución de la trama y podríamos afirmar que es uno de los grandes temas de la novela.

A partir del 2008, el viejo dilema reaparece en la escena nacional como un problema, pues una nueva subjetividad colectiva se hizo carne en un nombre: “campo”. En este escenario, en medio del *lockout*, las protestas con cacerolas de teñón y los cortes de ruta, Piglia decide representar su última novela. Imagina una genealogía para el modelo capitalista neoliberal y propone pensar cuestiones que han sido objeto de constantes reflexiones desde los orígenes del Estado: la propiedad de la tierra, la concentración de grandes extensiones en pocas manos, las políticas impositivas estatales, la situación del gauchoaje despojado de la tierra.

Al mismo tiempo, el texto arma una intrincada red de conexiones dentro del sistema literario argentino, pues es ineluctable la remisión a ciertas obras monumentales que han tratado el tópico. No obstante, la cuerda que enlaza los textos y las tradiciones vibra con un tono jocosos. La sonrisa que fulgura en medio de lo trágico emerge de la voluntad de *traducir* el género policial a su versión pampeana: construir un personaje como el comisario Croce a partir del gaucho rastroador sarmientino (“un manosanta del crimen”); explicar el origen de la poesía gauchesca a partir de ciertas prácticas tóxicas en las que naufragaban los habitantes de la pampa, o poner algunos versos del Hijo Mayor del *Martín Fierro* en boca de un paisano que oye un japonés opiomano y homosexual encerrado en una cárcel de pueblo bonaerense. Como todo policial se escribe a partir de un postulado implícito: la existencia de dos textos, de algo afirmado y de algo secreto; el relato posee diferentes planos narrativos, la historia del crimen resulta sino graciosa por lo menos insólita: un puertorriqueño criado en Nueva Jersey llega a un pueblo de campo cargando una valija con

100.000 dólares y es asesinado por un jockey uruguayo, el Chino Arce, que le roba el dinero para comprar un caballo de carrera accidentado. Mientras que la segunda historia, la de la investigación, reconstruye el itinerario de la familia Belladonna y a partir de éste el del país.

## **Tercera imposibilidad: Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares.**

Si en *Respiración artificial*, la historia argentina era la tela rasgada a través de la cual podíamos mirar la escena familiar, en *Blanco nocturno* podemos leer parte de la historia argentina del siglo XX a partir de las intrigas familiares de los Belladonna.

Sin embargo, Piglia no recurre al dispositivo del familismo propio de los relatos posteriores al 2001, ya que al situar su novela en el año 1972, en el momento previo a la vuelta de Perón, asistimos a una politización de la familia dada por enfrentamientos generacionales. Por un lado, está el padre Belladonna que representa a la oligarquía terrateniente tradicional y defiende sus intereses de clase. Por otro lado, se encuentra su hijo, Luca Belladonna, socio fundador de la fábrica, obstinado en volver a hacerla funcionar. Este personaje ha abandonado su origen de clase (la burguesía terrateniente), ya que no es solo el propietario de los medios de producción sino que también sabe manejar las maquinarias y herramientas.

## **El futuro llegó hace rato**

*Blanco nocturno* se propone imaginar el momento de transformación del Estado-nación en Estado administrativo: la emergencia del neoliberalismo y sus consecuencias en el modo de producción capitalista. La tragedia de Luca Belladonna consiste en no asumir lo que acontecía a su alrededor, no lograr ser contemporáneo de su tiempo. Porque el proceso de demolición personal comienza cuando se entera de que su hermano había vendido parte de las acciones de la fábrica a capitales extranjeros para armar una sociedad anónima, “vendió su alma al diablo”. Luca quedó aturdido ante el anuncio de Nixon sobre el fin del patrón cambio oro: “Pronto iba a predominar la especulación financiera sobre la producción material. Los banqueros iban a imponer sus normas y las operaciones abstractas iban a dominar la economía”.<sup>1</sup> En ese momento, ya pululaban los flujos de capital, la venta ilegal de granos y el armado de empresas ficticias.



Aquí se produce la *catástrofe* en palabras de la voz narradora, y marca el fin del proyecto de una burguesía nacional. Piglia imagina el momento en que tiene lugar la transfiguración. Cuando se produce la destitución del Estado-Nación, las instituciones se transforman en empresas y desaparece el espacio interior que llamamos mercado interno, las fronteras se desdibujan y el mundo se unifica a partir del flujo de capitales. Los sucesos en la vida de Luca se revisten con los trapos de la tragedia. Irrumpe un acontecimiento, un murmullo lacerante que se propaga con ecos atronadores y se apaga en el silencio eterno de la pampa. Se desmantelan las estructuras previas pero no se arma otra lógica, no se articulan nuevos sentidos, súbitamente la desolada intemperie va cubriendo la desnudez de los días. El paso del Estado-nación al mercado neoliberal es imaginado como una catástrofe, y está pintado con los trazos de la naturaleza: inusitados volcanes bonaerenses, extraños sismos y grandes inundaciones que cubren la extensa llanura y detienen sin más el tiempo en el año 1971.

En otro orden de cosas, *Blanco nocturno* intenta poner en cuestión la idea de una continuidad entre el gaucho y el obrero. Ya hacia el 1900 Alberto Ghiraldo intentó construir una genealogía para el obrero anarquista a partir de la figura del gaucho y fiar una continuidad entre los últimos montoneros y los anarquistas rebeldes. Esa inaugural interpretación clasista de la saga gauchesca, también es tomada por ciertos escritores (recordemos el proyecto trunco de fundar una revista *Los nietos de Martín Fierro* de Osvaldo Lamborghini) y cineastas de los años setenta, como Leonardo Favio con *Juan Moreira* y Pino Solanas con *Los hijos de Fierro*, que establecen en el gaucho el origen mítico del plebeyismo peronista, como “los herederos de un sufrimiento”. La ficción de Piglia intenta rebatir esta filiación entre las empresas del gaucho rebelde y el obrero peronista de la resistencia. Pues cuando la fábrica automotriz de los Belladona deja de funcionar, los obreros, antiguos jornaleros, no organizan un plan de lucha, no intentan tomar los medios de producción para evitar perder su puesto de trabajo. Rocha, el delegado de la planta, resume la situación de esta forma: “Los gauchos no hacen huelga, si tienen algún problema a lo sumo matan al patrón o se las pican: son más individualistas que la madona”.<sup>2</sup> Los trabajadores abandonan la fábrica sin luchar, el pasado obrero está extinguido pero contiene el germen funesto del futuro: el desocupado. El trabajador queda fuera de la fábrica y el pueblo corre el riesgo de perderse en la descompasada vastedad del desierto. Mientras que el edificio de la planta quiere ser transformado en un modernísimo shopping de compras.

En *Blanco nocturno* se encuentra implícito el relato del fracaso de la revolución. La derrota política socava la razón de los personajes y desata la *locura*.

Frente a lo real se opone el *otro* discurso, el delirio interpretativo que reproduce la polifonía de la novela en una órbita demencial. Así como el comisario Croce vaga como un sonámbulo suspendido en el farrago pesadillesco de la pampa durante varios días, luego de enterarse del fusilamiento de los obreros que pedían el regreso de Perón en 1956. Así también, en 1971, la deserción de la fábrica por parte de los trabajadores supone el ocaso de los sueños liberales de una clase rural plegada a las luchas obreras, y hunde a sus habitantes en el letargo interminable de la pampa. Porque el campo es el lugar de la organización social primitiva y fratricida, los patrones están por un lado y los peones por otro y el Presidente de la Sociedad Rural indica a la peonada a quién deben votar en las próximas elecciones.

### **La posibilidad de una isla**

En *Respiración artificial* el tío de Renzi se pregunta: “¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. *No hay tal lugar*. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos.”<sup>3</sup>

Si en *Respiración artificial* la ficción construía escritores, en *Blanco nocturno* se fabrican lectores solitarios que se encierran a leer: el comisario Croce se interna en el hospicio para poder leer mejor los indicios. Como el baqueano de Martínez Estrada, Croce tiene “dotes de medium”, todo está virtualmente conectado con todo. Leer desde el punto de vista del baqueano es multiplicar las series aumentando sus conexiones. Luca Belladona se retira del mundo en la fábrica abandonada para leer *El hombre y sus símbolos* y poner en marcha la máquina Jung, encargada de establecer relaciones entre el material onírico personal y los arquetipos suministrados por el inconsciente colectivo. Máquinas célibes que leen en el desierto. La palabra surgida en los relatos sociales y en las voces colectivas se libera paulatinamente de sus lazos referenciales y racionales. Al mismo tiempo, se produce una identidad ficticia: la de la locura con la lectura. Dice Piglia: “un lector es el que encuentra el sentido en un libro y preserva un resto de la tradición en un espacio donde impera otra serie y otro modo de leer los signos”.<sup>4</sup> Al igual que Robinson Crusoe, Luca Belladona es el que lee como resultado de una catástrofe, de la pérdida de la realidad. También es el que reconstruye el mundo perdido a partir de la lectura de un libro en un territorio en ruinas. La lectura funciona como un sortilegio. Este personaje logra recomponer el sentido perdido y organiza la experiencia a partir de la lectura, pero este retirarse del mundo contiene un elemento paranoico. Luca funda junto

con Schultz, su doble delirante, una comunidad que funciona como una secta conspirativa que actúa con la convicción de que hay un traidor en sus filas.

Pero ¿qué efectividad política puede tener esta acción? ¿Consigue acaso unir la revuelta a la revolución? En Luca se encuentran llevadas al límite las premisas modernas acerca del trabajo como valor máximo, y se hilvanan a partir de los restos deshilachados de una corroída épica del trabajo y la industria nacional. El trabajo logra convertir en humano al individuo que participa en una acción colectiva: permite dar forma a lo informe y duración a lo efímero, en oposición al campo donde no hay acción transformadora –no hay nada que hacer, “un campo de trigo es un campo de trigo”. Pero ¿qué sucede cuando el trabajo ya no funciona como dispositivo de subjetivación? Luca proyecta sobre el paisaje uno de esos *espejismos* que pueblan el desierto de Sarmiento, donde la intrusión del trabajo industrial desestabiliza las representaciones naturales de la pampa. Éste opta por la reclusión en la fábrica que funciona como un símil de la isla de Robinson: “la fábrica era una isla en medio de ese mar de campesinos y estancieros que sólo estaban interesados en engordar vacas y enriquecerse con la ganancia que la tierra le daba a cualquier inútil que tiraba una semilla al voleo”.<sup>5</sup>

El aislamiento marca el fracaso de Luca porque el exilio lo ubica entre dos tiempos, el cierre de la fábrica y la audiencia judicial. Es la derrota de un capitanista que no logra ser contemporáneo de su tiempo, el personaje distingue los signos del agotamiento del modelo pero opta por la *robinsonada* ingenua que lo arrastra a la locura. Cree que puede construir una lengua y una fábrica a partir de sí. Luca se nos presenta como un individuo inexorablemente escindido, que ya no tiene un lugar donde habitar y será un exiliado en cualquier parte. Pero hay un gran fracaso que es un relato velado en la novela. No se trata del exilio en el *entre-tiempo* (entre la caída y la vuelta de Perón), sino de la *transformación* del tiempo que sólo podrían haber producido los trabajadores, es decir, la revolución. Cómo lograr una interrupción del tiempo sin primero imponerse la tarea insurgente de transformarlo: “La tradición de esa política que pide lo imposible es la única que puede justificarnos”.<sup>6</sup>

#### Notas

<sup>1</sup> PIGLIA, R., *Bianco nocturno*, Buenos Aires, Anagrama, 2010, p. 232.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>3</sup> PIGLIA, R., *Respiración artificial*, Buenos Aires, Planeta, 2001, p. 69.

<sup>4</sup> PIGLIA, R., *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2005, p. 159.

<sup>5</sup> PIGLIA, R., *Bianco nocturno*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>6</sup> PIGLIA, R., *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Anagrama, 2001, p. 124.