

**LA MÁQUINA EN EL MUSEO: UNA RE-LECTURA
DE LA OBRA DE RICARDO PIGLIA**

(Vínculos discursivos entre literatura, historia y política de la Argentina)

CESARE GAFFURRI OLDANO

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Literarios**

**LA MÁQUINA EN EL MUSEO: UNA RE-LECTURA
DE LA OBRA DE RICARDO PIGLIA**

(Vínculos discursivos entre literatura, historia y política de la Argentina)

CESARE GAFFURRI OLDANO

Trabajo de grado presentado como requisito para
optar por el título de profesional en Estudios literarios

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Literarios**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD:

JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

DECANO ACADÉMICO

LUÍS ALFONSO CASTELLANOS RAMIREZ S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA:

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS:

LILIANA RAMIREZ GÓMEZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO:

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

Artículo 23 de la resolución No. 13 de Julio de 1945

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

ÍNDICE

Prólogo a la Eterna.....	3
Prólogo del personaje prestado.....	4
Prólogo que quiere saber algo.....	5
Prólogo de lo nunca antes visto.....	8
Prólogo, también.....	11
La máquina en el museo, nota.....	12
Prólogo al museo.....	14
Sala Rosa.....	15
Sala Luz.....	20
Salida de emergencia (Subsala Kosice-Porter).....	22
Prólogo a la máquina.....	35
<i>Archivo.....</i>	36
<i>Re-lecturas.....</i>	36
Sarmiento.....	36
Macedonio.....	37
Borges.....	39
<i>Re-escrituras.....</i>	41
Complot.....	41
3 propuestas / 5 dificultades.....	43
Futuro Diario.....	47

<i>Máquina</i>	49
1.....	49
2.....	51
3.....	56
¿Basta con “ir antes” para ser prólogo?: una conclusión.....	63
Bibliografía.....	69

A la memoria (rústica) de Javier González y el camino revelado.

A Jaime Correas, por la herramienta.

A Luis Carlos Henao y María Piedad Quevedo por el apoyo.

A mis amigos, por la presencia.

A mi hermano, por su incondicionalidad.

A mis papás, por la paciencia.

“On ne tue point les idées”

¿Fortoul?

“Los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan. Ese sería el resumen: desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo”.

Ricardo Piglia

“Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música”

J. L. Borges

Prólogo a la Eterna

“La novela es tributaria de la Eterna, mujer «original» (...). Ligada al Misterio, fuente de la curiosidad metafísica, la Mujer constituye uno de los motores del novelar, ya que está asociada al deseo de comprensión del mundo y a la intriga: «aquella sola en quién el Secreto, amigo nuestro, halló el seguro, que viene para que escribamos esta página»”.

Piglia (2000. 63)

Prólogo del personaje prestado

Pensar en Pierre Menard, en un gran archivo con anaqueles que tienden hacia el infinito con documentos de todas las épocas. Documentos re-escritos y re-leídos por una gran máquina pensante. Re-pensar un Pierre Menard capaz de re-escribir no sólo una gran tradición literaria sino una ciudad o un museo en silencio. No es querer profetizar las páginas del Quijote de Menard, es pensar en la posibilidad de consolidar una aparente obra visible o un nombre falso. Re-construcción y conciencia devela a Menard, pero vigencia y estilo subyacen cuando hablamos de Ricardo Piglia.

Poder hablar de Ricardo Piglia es entrar en el museo y perderse en él a la hora de hablar de Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Roberto Walsh, Domingo Sarmiento, o el mismo Roberto Arlt. Sumergirse en él es como viajar al cono sur y perderse en los arrabales y en los planos desiertos de la pampa. En las re-lecturas de la ciudad, en un Quijote místico y moderno que se pregunta por el futuro, por el pasado; por otro Quijote que se afirma dentro de una tradición, desmembrándola y volviéndola a armar:

“Yo me ubico más bien en una tradición de escritores que han intervenido en debates públicos que son literarios o no. Yo no soy un crítico en el sentido clásico, he tratado de buscar una forma en la crítica que no respondiera a lo establecido. Creo que soy un crítico anómalo, en el sentido en el que leo desde una poética” (Piglia en Pradelli. 2001. 16)

Ricardo Piglia nace en 1940 en Adrogué, Argentina. “Escritor de cuentos y novelas, crítico e investigador, profesor, *editor* e, inclusive, personaje de una novela reciente”

(Melgarejo, 1990). Es así como a sus espaldas cuenta con una carrera cursada en Historia en la ciudad de La Plata y la dirección de colecciones de novelas policiales como “Serie Negra” (realizada después de su arribo a Buenos Aires tras el golpe de estado de Onganía) y “Sol Negro”. “La invasión” es la primera obra que publica Ricardo Piglia, texto que es merecedor del Premio Casa de las Américas en 1976. Después de éste, publica otro compilado de cuentos como lo es “Nombre falso”; en 1980 publica su novela más reconocida frente a la crítica y considerado uno de los best-seller durante los años 80’s en Argentina: “Respiración artificial”. Es también autor de los textos: “Prisión perpetua”, “Formas breves”, “Plata quemada” (novela llevada al cine); “La ciudad ausente”, “El último lector” y “Crítica y ficción”.

Prólogo que cree saber algo

¿Cuál es el espacio de la tradición argentina, apartando la barbarie rosista, la utópica-civilizante de Sarmiento y su legado a la historia de los vencidos junto a Echeverría? Para introducirnos en la reflexión pigliana, es importante encontrar las voces de los estilos argentinos. Entender a Piglia implica crear una ruta de lectura enciclopédica de una tradición, de una identidad, para entender qué trasfondo, y cuáles herramientas tiene Piglia para trabajar y socavar.

Hablar de literatura argentina es nombrar, y enlistar, a Domingo Faustino Sarmiento, a José Hernández, a Olverio Girondo, a Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, al “Don Segundo Sombra” de Güiraldes, a Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik,

Macedonio Fernandez, Bioy Casares, Juan José Saer, Manuel Puig, Luisa Valenzuela, César Aira, entre otros. Proponer estos nombres es crear a su vez un canon el cual permite rastrear un estilo para leer una Nación. Una lista que puede corresponder desde los autores (o textos) más vendidos, hasta los autores que han creado y enmarcado un estilo conciso, innovador y conservador, que mantiene un hilo conductor dentro de la voz argentina.

Basta para seguir la corriente Sarmiento-Echeverría-Borges para identificar un tema base como la barbarie, el color local, por un lado; mientras por otro lado podemos notar la erudición, el interés de estudiar y mostrar la cultura de occidente, la cultura de la civilización.

Leer a Gironde o a Macedonio, o al mismo Cortázar, es quizás mostrar un adelanto de lo que fue la elaboración de la experimentación literaria, sea desde la poesía, desde la estructura misma del cuento, hasta el uso del lenguaje, de la forma, etc. Son muchos los subgrupos que podemos formar y leer de diversas formas. Pero por encima de todo, constituyen el canon y funden una tradición, porque cada autor intenta brindar una identidad propia de su *yo* frente a su mundo, frente a su País, frente a los límites de la literatura.

Con Piglia, sin duda, esta tradición tambalea un poco, puesto que él trata de re-significar una identidad y una continuidad, centrándose principalmente en el género de la prosa y en algunos temas que giran concéntricamente entre la civilización y la barbarie, lo falso, lo intertextual, y la relación entre literatura y política. Es por eso

que, siguiendo su “Tesis sobre el cuento”, al narrar todo cuento siempre dos historias (Piglia, 2005. 105), por un lado la historia visible y superficial, pero por otro lado una historia secreta que es la clave para la forma del cuento (Piglia, 2005. 108). Piglia sin duda trabaja a partir de esa historia visible y real que es el canon cultural argentino desde Sarmiento hasta su actualidad, pero a su vez comienza a crear ciertos cruces que fundamentan su literatura y le sirven a él para yuxtaponer esa historia secreta formada de lecturas y re-escrituras. Piglia se sirve del desplazamiento del canon, de ese acto antropofágico que realiza, para rellenar esas grandes fisuras que contiene la propia literatura, y en este caso la Argentina. Resignificar un canon le permite a él debatir qué es la literatura, qué es la ficción, cómo se escribe una ficción en Argentina; y cuál es la historia ficcional Argentina.

“Los escritores intervienen abiertamente en el combate por la renovación de los clásicos, por la lectura de las obras olvidadas, por el cuestionamiento de las jerarquías literarias. (...) Rescatar lo que está olvidado, enfrentar la convención. Los escritores son los estrategas en la lucha por la renovación literaria” (Piglia, 2001a. 13).

Piglia no busca cambiar un canon, sino que trata de proponer una nueva forma para que sea leído, replanteando grupos de autores, de lecturas. Iconizando a Sarmiento, Macedonio, Roberto Arlt, Borges para crear, en la clandestinidad, un mapamundi de estilos, de tramas y de formas del cuál el mismo intenta hacer parte.

Prólogo a lo nunca visto

A manera de prólogos es importante introducir el camino que se intenta proseguir en esta investigación (reflexión, re-lectura). Para ello hay que preguntarse ante todo ¿Para qué una tesis sobre Ricardo Piglia? ¿Por qué él? Estudiar a Ricardo Piglia es acercarse y palpar con el oído y la vista el lenguaje. Leer a Piglia es encontrar la voz del lenguaje, que siempre inactual, habla en diferido, en otro contexto, de aquello que no existe, que fue borrado o que está próximo a venir (Piglia, 2001b. 39).

Fundar una tesis sobre Piglia es proponer una posible reflexión que se someta a las provocaciones razonables que éste ejerce de manera “dramatizada, exagerada y ficcionalizada” (*Diario Los Andes*, 1983) de la tradición literaria, de la vida, de la crítica, etc. Hablar de Ricardo Piglia es traer a la superficie el propósito real de vincular la historia a la literatura, entendiendo que “la historia no es sólo un repertorio de anécdotas” (*Diario Los Andes*, 1983), sino una forma particular de construcción narrativa, en cuanto exige cierta reflexión y cierta búsqueda técnica para encontrar estructuras y sistemas diversos para expresarse. Con Piglia, además, hay que perpetuar y realizar una lectura crítica e histórica de la tradición argentina. No preocuparse tanto por ver cómo se cuenta esa historia, sino en entender cómo se entretajan las diversas lecturas y las relaciones de los múltiples discursos, anécdotas, contradicciones, y silencios contenidos en la cultura argentina.

Proponer esta tesis no es brindar un detalle incesante de múltiples análisis de cada obra, de cada página, como varios críticos han hecho hasta ahora (Fornet, Iglesia,

etc.); pienso que hay que dejarle algo a la imaginación y acercarse más a una totalidad que revele, sutilmente y fragmentariamente, puntos en común de análisis, tensiones entre discursos, reflexiones, propuestas, etc. Perpetuando esos discursos y esos temas nuevos, podemos ejemplarizar que: es re-leer a Sarmiento para re-escribir que fue el “Facundo”, el texto fundador de la literatura argentina; es re-leer a Borges para re-escribir que fue el último autor del siglo XIX; es re-leer a Macedonio Fernández para re-escribir que gracias a él, y a su nueva enunciación logró construir el marco de la novela futura argentina. El objetivo sería entonces permitir una lectura de Piglia, no viéndola sólo como una lectura crítica de su propia tradición, ni como un representante más de la literatura argentina durante la dictadura de Videla, sino es darle a Ricardo Piglia la opción de ser re-leído para fundar y descubrir una red de enunciaciones clandestinas argentinas; es recorrer, junto con él, un país desde sus arrabales, desde Jujuy hasta Chubut, nadando por el río de la Plata, o el río Negro, hasta las páginas de Hernández y Borges; escuchar al argentino con su voseo. Re-leer a Piglia es hacer honor a la memoria de un país y re-escribirla para mostrar su agotamiento, su artificialidad.

Piglia, el gran hijo de una Nación, retoma la cita para agotarla y darle vida, darle personalidad y sentido dentro de la hoja blanca e insípida. La tradición, sin duda, a Piglia se le presenta como un canto de experimentación, “como un laboratorio para extraer hipótesis sobre el funcionamiento de la literatura, (...) pero también acerca de cómo funcionan el lenguaje, las pasiones, la misma sociedad” (Alfieri, 2008. 64). Entender esa tradición, dentro de ese laboratorio, es pensar en la crítica, como dice

Piglia, la forma más moderna de la autobiografía, de la propia razón de fundar una vida a partir de las lecturas. “El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee (...) Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta” (Piglia, 2001a. 13).

Hablar de la tradición es retratar con estilos una lectura crítica. Lo que Piglia muestra es su cercanía más próxima dentro de la lectura. Piglia se comporta como una especie de último lector, sabio, mago, que conoce los hilos, los intersticios de todas las lecturas y las funde no sólo con la autobiografía, sino como Sarmiento, a partir de múltiples estilos: epístolas, ensayos, cuentos, reseñas, artículos, novela, logra no sólo llevar al límite su memoria y redefinir un espacio de construcción (González-Sawczuk, 2008. 8), sino ficcionalizar dentro de ese campo de lucha que es la literatura, y en especial la tradición argentina, para hacer escuchar su verdadera voz dentro de un lugar futuro: “La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente” (Piglia, 2001. 14). Es decir, Piglia construye una investigación, poniéndose él en el papel del detective, en cuanto desempolva el archivo literario argentino para trabajar los discursos que lo contienen. Piglia ficcionaliza desde la crítica puesto que le

“interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica; la crítica como forma de relato; a menudo veo la crítica como variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu” (Piglia, 2001a. 15).

Esa relación entre ficción y crítica será un tema importante dentro de este estudio en la medida en que se mostrará el método por el cual Piglia, como detective, investiga una historia, subvirtiéndola, trastocándola a una lectura muy personal, muy íntima y muy útil.

Prólogo, también

El presente trabajo trata de situarse dentro de la metacrítica, en la medida en que no se plantea, como se dijo anteriormente, un análisis minucioso de los textos, como por ejemplo presentó Jorge Fornet en su tesis doctoral “El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina”; sino proporcionar una interpretación de los discursos que Piglia presenta dentro de su escritura y dentro de la propia literatura argentina.

Metacrítica en el sentido de retomar el espíritu literario que hubo después de la Segunda Guerra Mundial en América Latina, pues se pretende dar un nuevo enfoque al análisis crítico, desprendiéndose de las tradiciones europeas (formalismo, estructuralismo, estilística, sociocrítica, etc.); la labor crítica, por ende, trata de ir más allá de la propia crítica, buscando cierta interdisciplinaridad (relacionando a la literatura, la historia, la filosofía, la ciencia, la política), para poder así articular un nuevo discurso que renueve, en este caso, la concepción propia de la literatura argentina.

La metodología, así, se sumerge dentro de una autoindagación, casi que autobiográfica, al estimular una lectura, una realidad, dentro de un estudio que busca redefinir la teoría como una nueva tendencia de producción. Leer a Latinoamérica es concebir la heterogeneidad, no sólo desde su cultura, sino de sus lecturas (y lectores), desde su museo, en cuanto encarnan más allá de una nueva estética, estímulos constantes que se pueden establecer o debatir para futuras preocupaciones teóricas (Martínez, 1995. 8-12). La preocupación radica en encontrar en Ricardo Piglia, esas lecturas, esa nueva crítica, esa *otra cosa*, que constantemente está escribiendo, leyendo, re-leyendo; es revelar cierta personalidad que se ha tomado por completo, en forma de complot, las letras de su Nación, y no sólo, socializar los distintos discursos que susurran por las ciudades, en cada esquina, en cada ventana.

Lo interdisciplinar se funde en estas páginas para una radiografía de la Argentina, desde Rosas hasta Videla, desde Sarmiento hasta el propio Piglia. Usar a Piglia no sólo como medio explicativo de una obra presente, sino convertirlo en personaje, en “traidor y héroe”, de las enormes “ruinas circulares” que han quedado en la Argentina, desplazando sus libros por múltiples discursos enmascarados dentro de su escritura.

La máquina en el museo, nota

La particularidad de esta tesis no es proseguir un trabajo fiel a la academia, sino fiel a la propia lectura que Piglia llevó a cabo de Macedonio Fernández. En “La ciudad

ausente”, Piglia atribuye, a partir del símbolo de la máquina de narrar, un símbolo mucho más complejo que es la de imaginar una máquina en un museo, donde la máquina era la mujer de Macedonio y, a su vez, aquélla era la que reproducía historias que el Estado quería detener porque no las podía soportar. La máquina, por ende es la propia literatura con sus significaciones y discursos varios (*Clarín: cultura y nación*, 1985. 1). Traslado estos conceptos tan macedonianos al propio Piglia, podemos inferir que esa misma máquina para narrar es la Eterna, es decir aquel “personaje femenino, enigmático. Tiene 39 años, es de ojos tristes y cabellos negros, suele usar trenzas, de pálida frente, alta, hermosa de formas, de voz preciosa, viste traje negro” (Piglia, 2000. 42). Aquella que, amorosa con el Presidente, logró cambiarle el pasado. Ahora esa gran máquina es la que revela discursos y las voces de la sociedad, del Estado, de la Eterna, pero a la vez aquella que instaaura historias secretas y clandestinas, que al contarse oralmente y circulando socialmente, perjudican al Estado.

La labor de esta tesis, por ende, será descifrar en parte los distintos discursos de la Eterna, de esa gran máquina, como objeto fantástico que fecunda discursos, mitos, y tradiciones. Encontrar en ella esos tipos de discursos y sus respectivos estilos, antecediéndolos desde un museo, un posible “objeto medio vivo y medio artificial” (Corbatta, 1996), un lugar donde reside el testimonio de la historia, sus personajes, sus historias. Recrear el museo, sus pasillos silenciosos; llevar a la Argentina a un posible museo que inspira a esa gran musa macedoniana a recitar una historia secreta, *otra* historia.

Prólogo al museo

“Del latín *museum*, lugar dedicado a las musas. Las musas no sólo son cantoras divinas, sino que presiden el Pensamiento en todas sus formas. (...) Lugar dedicado a las musas de la Eterna. Sitio de la Inolvidable donde se venderá el Olvido-muerte. (...) Lugar donde se ejercita el arte de la estética novelística. (...) Lugar para anular el Pasado y practicar el continuo presente. Lugar en donde se guarda la historia sin tiempo ni vida de increíbles personajes (...).

Espacio privilegiado en donde se cruzan el artista y el crítico, adonde van los lectores diestros”

(Piglia, 2000. 64-65)

Si Eterna es Argentina, y la Máquina es su voz, el Museo es su cuerpo. Entendiendo el museo como metáfora del cuerpo, se intenta proyectar un recorrido por ese esqueleto que, más allá de contener una historia, una identidad, condensa una variedad de personajes, melodías e imágenes que lo componen. Imágenes repetidas convertidas en íconos, en emblemas, casi que banderas nacionales.

El museo es el lugar de las musas y de aquellos que al buscarlas se convirtieron, a la vez, en musas. El museo reactualiza una identidad, una voz popular, y reafirma y re-significa en la memoria, un olvido común. El museo es ese cementerio que al visitar, la historia cobra vida y las musas nos revelan, bajo susurros, una verdad.

Sala Rosa

La sala no es muy grande. Son pocos los cuadros que residen en estas blancas y altas paredes. Unas letras en cursiva señalan el nombre de Cesáreo Bernaldo de Quirós, y como citan allí, un par de fechas, 1881-1968. Mucha zozobra encuadra esta sala. Una lúgubre pero clara pampa se enmarca en varios cuadros, en el aire y en la sala misma. Lo rústico y lo exótico se realzan en la propia realidad de los personajes. Su serie de gauchos, sin duda alguna, retratan no sólo la identidad de una nación joven, sino un recorrido mismo por la “raza” gauchesca y la sangre argentina.

Detalle atento “El embrujador¹”, y percibo no sólo una clara influencia con el impresionismo europeo, sino un contrapunto tajante al emanar una fidelidad notoria a lo nativo y cotidiano de la Argentina del siglo XIX.



Así es como gruesas pinceladas y tonos luminosos y grisáceos se inscriben también a la continuidad estilística de Pío Colivadino, y al tema gauchesco y de color local de Fernando Fader. No es en vano encontrar en “El embrujador” el enigma de un brujo con su poncho largo y colorido, un gallo en su brazo y una mirada dispersa, casi que marginal, una proyección al “Facundo” de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Es ese el gaucho fronterizo, expatriado de su propia tierra; híbrido de sangre europea, pero primitivo en una sociedad nueva.

Precisamente, en ese estancamiento gauchesco, en esa ignorancia y ese espacio rural es donde Sarmiento batalla; este es el escenario el que le permite proporcionar una parte de ese rastreo histórico de la Argentina. Haciendo un documento histórico-social, resaltando la geografía gaucha, sus personajes, Sarmiento evidencia una clara distinción entre civilización y barbarie, tema que, sin duda, puede rastrearse

¹ De Quirós, Cesáreo Bernaldo. (1919), “El embrujador”, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, óleo sobre tela, 111,5 x 91 cm.

posteriormente dentro de la literatura argentina. Es lo bárbaro, ante todo, el gaucho aislado y retrógrado, ese salvaje rural e inculto. Es pensar en ese gaucho, en ese brujo de mirada confinada pero profunda, pero también en el primitivismo que simboliza con su traje típico, su linaje local, con esa profesión tan mítica y tan de las tierras latinoamericanas.

Al mismo tiempo es importante imaginar el “caudillo malo” en Juan Manuel Rosas (1793-1877), gobernador de la provincia de Buenos Aires durante los períodos de 1829-1832 y 1835-1852, porque Sarmiento lo muestra no sólo como un bárbaro por el hecho de haber instaurado una dictadura voraz, y concentrar todo el poder en sí mismo y ejecutar, a partir de ello, una fuerza opresora secreta cien por ciento autoritaria y censuradora; sino porque sus inclinaciones políticas no albergaban una admiración e imitación a Europa, y eran bárbaras porque “descreían de las intenciones de los europeos y defendían obstinadamente a la Argentina” (Boletín del Instituto J.M. de Rosas, 1968). Sarmiento en el “Facundo” evalúa el gobierno rosista subrayando el abuso y la concentración del poder, para ratificar así una propuesta política futura y una oposición a través de una conquista intelectual.

La idea de *civilización* de Sarmiento, pese a ser bastante utópica, constaba no sólo en copiar la cultura europea, o los trajes y el glamour del primer mundo, sino en imitar el modelo cultural y educativo que posteriormente trataría de edificar y de llevar a cabo. Un concepto de civilización se podría analizar desde una posible construcción de un modelo político que se fundase gracias al aprovechamiento de las riquezas naturales y humanas, es decir, creer e incrementar el progreso: pensar en una continuidad, en

reabrir conexiones geográficas, dándole mucho más valor a los ríos y a los desiertos olvidados durante el gobierno rosista. Civilización es venerar la inmigración, el hecho que arribe gente desde afuera y enseñe a los nativos las virtudes de *otra* cultura, de *otra* visión de mundo que abra una puerta al progreso y a la libertad. Sin embargo, no todo es una mimesis de Europa, Sarmiento evade sustancialmente la idea de proseguir con un modelo político europeo, puesto que prevé una continuación preocupante y delirante de la dictadura francesa napoleónica y las mazorcas; con “Facundo” hay una inclinación por las normas y modelos de los Estados Unidos, y la idea del poder democrático.

Esta especie de ensayo o biografía o novela histórica que es el “Facundo” es importante decir que fue escrita desde el exilio de Sarmiento en Chile; otro exiliado que se sirvió de su pluma y de la misma inclinación política de Domingo Faustino fue Esteban Echeverría (1805-1851), autor del primer cuento escrito en Latinoamérica, y texto fundacional de la literatura argentina, “El matadero”, publicado 1874, enmarca con una crudeza muy detallada las injurias del Altísimo Rosas y los diversos choques entre federales y unitarios por el poder. Echeverría utiliza la escritura para vincularse al canon estético y literario europeo; en particular se sirve del romanticismo social para denunciar un gobierno a partir de una experiencia personal, y aproximarse así al costumbrismo, exhibiendo profunda y vorazmente las virtudes y defectos de la Argentina del XIX. Ésta fórmula le permite mostrar y categorizar una marca propia de Latinoamérica a partir de claros signos nativos y autóctonos.

Entre descripciones y críticas tajantes al sanguinario Rosas, el cuento tiene alusiones bíblicas, y tintes irónicos y metafóricos. Dios, es decir Rosas, es aquel quien tiene el máximo poder y, por ende, aquel que no crea en él es considerado un hereje. Echeverría nos propone un viaje a la Inquisición, a las condenas medievales, mostrando la crudeza de los castigos rosistas, pero a la vez ratificando cómo Rosas, como persona, se define la máxima autoridad y la única persona permitida para hablar, criticar y violar las leyes. Es así como la gran metáfora de “El matadero”, es imaginar ese escenario de crimen y de muerte como el lugar donde se mata y se castiga sin reproches y sin fundamentos.

No importa si se es un toro, un niño, un unitario, la muerte es vista como la barbarie de la Nación. Con Matasiete, el Juez, el Toro y el Unitario, personajes del cuento, se permite virtualizar y confirmar la trata entre federales y unitarios, entre Rosas y la Argentina del XIX. Es subrayar la manera por la cual en el peso de la muerte ratifica el poder de la ley, donde crece el poder de Juan Manuel Rosas, un poder que le determina una unidad específica y superior; una individualidad que le prohíbe al pueblo para que no comprendan sus acciones macabras. Echeverría, sin duda, narra con crudeza el verdadero luto, los dolores fúnebres de su Patria.

El diluvio, en tiempos míticos surgió por algo malo, supuestamente por una herejía. La privación de la carne y el aguacero, Echeverría, los traslada como valor simbólico para demostrar que ese gran Juicio Final es el caos que ronda en Argentina. La naturaleza enojada es ese largo cuchillo untado de sangre por un unitario, por Dios, en busca de herejes. “El carnicero” de Quirós no puede más que recordarme la escena

cuando Matasiete y los suyos injurian al unitario. Es ese poder de la carne, de esa carne, de esos tantos cuerpos que lloró el suelo argentino. Es esa sucia rosa que condenó una nación joven, una pequeña que apenas comenzaba a regar las plantas de un destino sangriento.



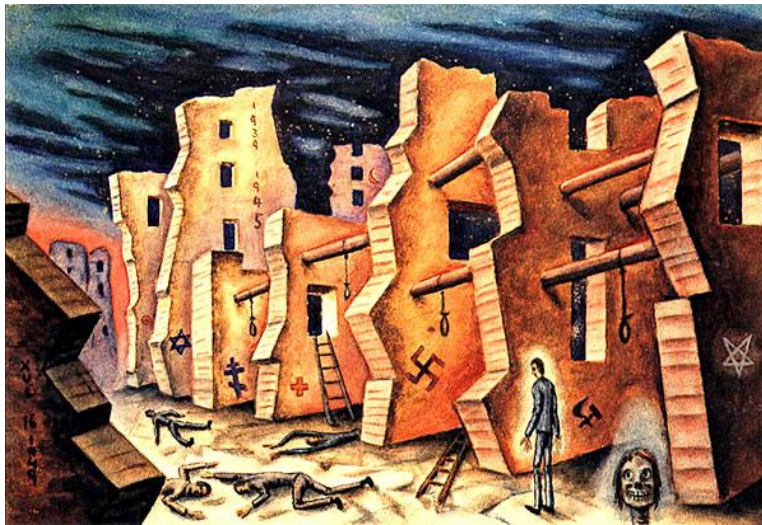
Ese viejo barbudo² cierra el ciclo de gauchos; las pinceladas siguen siendo gruesas y luminosas. La pobreza gaucha se sigue exhibiendo con rudeza. La mirada ahora no es esquivada, es de padecimiento, es de entender en una mirada fugitiva un ciclo que pasó y que terminó, como esa sala, como esa Argentina que siendo un bebé comenzaba a caminar.

Sala de luz

Caminar por los pasillos finales de esta sala, es como pasear por entre el vaivén de turistas perdidos y bonaerenses apurados en Calle Florida. Los mismos baldosines blancos, negros y grises decoran una sala pintoresca, acompañada por un colorido piano que interpreta, sin intérprete, los tangos de Pichuco y Gardel. Sobresale el color, el brillo y, sin duda, una erudición superior a la que habitaba entre los cuadros de Quirós y Fader. A primera vista el nombre inscrito en grandes letras cursivas no me dice nada; Oscar Agustín Alejandro Schulz.

² De Quirós, Cesáreo Bernaldo. (1919), "El Carnicero", Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, óleo sobre tela.

Una obra imponente se desvanece frente a mis ojos. Cuadros pequeños, pero de gran valor, exhiben significativamente una cultura local activada desde una percepción



muy marginal de las vanguardias europeas. Marginal porque es imposible asignar una vanguardia específica, un estilo fijo que explique la lectura de toda su obra.

La sala es grande: “Desarrollo del Yi Ching”, “Rua Ruini³”, “Fiordo”, “Palacio Almi”, “La diáfana”, “Dos anjos” son varias de las obras que me permiten rastrear un poco el estilo de Shulz, que no es más que el mismo Xul Solar (1887-1963). Temas como la cábala, la astrología, las religiones son latentes y exclusivos. Los utiliza como recursos metatextuales que le permiten así, en un estilo bastante rústico y frontal, ciertas veces con tintes del arte egipcio o con alusiones al arte flamenco (por la rigidez de sus figuras), constituir no sólo una propia cosmogonía a través de diversas iconografías, sino un lenguaje propio e innovador. Curioso pero cierto: centenares de escaleras delgadas, montañas puntiagudas muestran las formas admisibles de ese camino que representa la vida, y esa posibilidad futura de ascensión. Esto es la eventualidad de tender todo al infinito, a posibilidades otras y

³Xul Solar. (1949), “Rua Ruini”, Buenos Aires, Museo Xul Solar, acuarela sobre tela, 35 x 50 cm.

divinas. Pareciera un cubismo mal logrado, pero también rememora en parte al tema metafísico de Chirico o, por qué no, el surrealismo de Bretón.

La complejidad ya no está sólo en ver la obra como pretexto vanguardista, sino en la opción de estudiarla desde una interpretación propia, artística, arquitectónica y simbólica. Diversas construcciones, ciudades clásicas desprendidas y en ruinas, son restituidas por un gran barco volátil al que se yuxtaponen cientos de símbolos con los que intenta borrar muchas de las identidades propias europeas para criollizar la cultura. El árbol de la vida, Quetzacoatl y la dualidad tierra-aire; el crucifijo-calavera, las montañas-escaleras, los 2 soles, son formas que le permiten crear un nuevo lenguaje, una nueva identidad crítica frente al mundo. Esa identidad se refleja en la manera como Xul Solar crea una nueva (y propia) notación musical; el pan juego, un ajedrez a partir de colores, dos idiomas nuevos, el neocriollo y la panlengua, idiomas que le permitieron nombrar, a su vez, varias de sus obras y crear giros particulares de palabras:

“Con la creación de sus idiomas y su empeño en hablar en una lengua que nadie dominaba, Xul, al tiempo que afirmaba su singularidad, refutaba la norma lingüística vigente y tomaba posición respecto del debate de la época en torno de la lengua –una lengua que los embates de la oleada inmigratoria habían puesto en cuestión– y de la tradición hispánica. Se trata de un gesto típicamente vanguardista que lo instala en la tradición utópica y que supone una actitud anticonciliadora frente al público y a las masas” (Piglia, 2000. 105-106).

Un facsímil de la revista Martín Fierro, sobresale al final de la muestra. Una colorida portada retrata en detalle un pasaje del poema de José Hernández, un rostro casi que

deconstruido, lleno de figuras geométricas y signos cosmológicos. El nombre de Jorge Luís Borges (1899-1986) sobresale en la portada. La conexión con el Martín Fierro es casi inmediata. Siguiendo el texto de Beatriz Sarlo (2007), es importante destacar la condición borgeana, marginal y orillera, ligada a la tradición gauchesca y del color local. Ese estilo de Xul Solar en la carátula de la revista, se reconoce y se identifica al leer la totalidad de la obra de Borges:

“un extraordinario lector, ésa es su marca, creo, y su influencia. Un lector miope, que lee de cerca, que pega el ojo a la página, hay una foto en donde se lo ve en esa postura: la mirada muy cerca del libro, una mirada absorta, que imagina lo que pudo haber en esos remotos signos negros. Una lectura que ve detalles, rastros mínimos y que luego pone en relación, como en un mapa, esos puntos aislados que ha entrevisto, como si buscara una ruta perdida” (Piglia, 2001a. 149).

La apropiación del color local surge cuando fundan, justificando una necesidad de ser modernos, junto a varios artistas de la zona de Florida, el Martínfierrismo, una vanguardia muy ligada a la metáfora ultrasintética, a la interiorización y visualización de las imágenes del ultraísmo español; pero principalmente en una posibilidad de cosmopolitismo poético, proponiendo una conexión global de las culturas europeas con aquellas nativas y autóctonas. El Martínfierrismo planteó una apropiación inicial de la vanguardia española para desvirtualizarla, y poder así acoplar y enaltecer, con *otros* estilos, ese color local y esa esencia rústica.

Hablar de Jorge Luís Borges es instaurar una nueva forma de reflexionar la literatura (y no solamente la argentina). Desde sus primeras inserciones en la literatura con los

versos en “Fervor de Buenos Aires” o “Luna de enfrente”, sobresale un Borges joven que habla y postula temas anacrónicos, la necesidad de ser moderno e instaurar una distancia con la poesía simbolista y romántica; planteando e incursionando una tradición local y propia.

La necesidad de ser moderno basta entenderla desde el momento cuando Borges trató de ingresar a los círculos vanguardistas diciendo que había nacido en 1900; pero en realidad no hay que recurrir a hechos anecdóticos o a su figura de esfinge dentro del círculo de Florida y el “moderno” Martinierrismo, puesto que su literatura siempre se caracterizó por ser moderna. La combinación de tramas, historias y secuencias a través de exposiciones descriptivas y críticas de una tradición. La renovación práctica de la lectura es el medio por el cual Borges instaura y forma el carácter narrativo y constructivo de su ficción, subvirtiendo ciertos presupuestos y categorías gnoseológicas y cognitivas, del cual nadie pone en duda. La literatura de Borges, siguiendo cierta terminología bajtiniana, se elabora como una gran polifonía donde convergen no sólo voces y mundos propios argentinos y de la *otra* orilla, sino puntos de vistas, ilusiones y construcciones narrativas, históricas y críticas. Borges se sirve de la onomástica, la casualidad, las circunstancias, las referencias, la lectura como tema y la intertextualidad, para hacer de la literatura algo muy propio, porque es a través de esas normas la demostración de cómo un texto literario puede contar siempre lo mismo, encontrando, sin cesar, diversos estilos para contarlos de nuevo. Entrando en ese “Laboratorio-Borges” completamos la receta, viendo en el tiempo, el sueño y el tema del doble, aquellos motivos que le permiten crear mundos, sistemas y

estructuras, a través de una desmesurada erudición y poder así proyectar cierta confusión, a partir un desdoblamiento propio del cuerpo y de la lectura, que fundamentan una enorme e infinita red de referencias. Tramas, subtramas, historias escondidas, detalles secretos, tiempos circulares, sorpresa y pudor: Borges se permite un distanciamiento para obtener una independencia creativa y original, una ruptura bifurcada de la realidad del texto, y del lector.

Otro de los personajes que batalló junto a J.L. Borges y creó una distancia sobresaliente frente a la propia tradición literaria, fue Macedonio Fernández (1874-1952), autor de “El museo de la novela de la Eterna” y fiel partidario propagandista y representante del Bel-Arte, personaje al que “le gustaba evitar los contactos indeseados. Quería permanecer aparte. Creo que no le gustaba dar la mano” (Piglia, 2005. 16). Su estética, sin duda se perfilaba dentro del concepto de la anti-novela, es decir aquella ficción que nunca comienza. Todo acto narrativo es como si se tratase de una novela. Con el Bel-Arte, Macedonio proyecta su proceso de escritura mostrándola como impráctica, en cuanto no sirve para nada, y asensorial, puesto que no apela a lo empírico.

“La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte, la Autenticidad -está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real- culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a

desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él” (MNE, 207)⁴.

Junto a Borges, Macedonio intenta ir en contra de la mimesis tratando de extrañar y choquear al lector, en cuanto intenta trasportarlo a un nuevo espacio de lectura y escritura, donde se habla sobre algo sin explicar y detallar ciertas situaciones e ideas propias. Macedonio intenta crear una barrera al lector para que entre a la novela. Logra imposibilitar y debilitar al lector, éste ya no entiende nada.

La antinovela macedoniana, sin lugar a dudas, entra en conversaciones con la teoría de la recepción (o se le anticipa), en la medida en que funciona como un texto activo, un *lugar común* que no solo se vale de su poder enciclopédico, sino en la posibilidad que le otorga al lector, para que se transforme en un personaje más y participe en él. Aquél que quiere hacer ficción es aquél que construye su propia lectura; es ideal aquél que destruye un texto, restablece un orden y le otorga uno propio personal e íntimo. Este es el lector salteado, aquel que transforma al saltar y busca una nueva estética al leer, puesto que al saltar se permite una lectura sin tiempo y sin espacio, una lectura futura, ilógica; un lectura inmortal e infinita, que al salirse de la línea vertical, de las normas y las leyes de la coherencia, la cohesión, de la historia, propone un juego intelectual que le brinda adoptar una nueva posición despersonalizada frente a la literatura y una nueva identidad frente a ella.

⁴ Esta cita fue tomada de una texto (“La «Belarte concienical»”) donde citan a Macedonio, pero no dan suficientes datos bibliográficos. Tomada desde: http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/belarte.htm. Recuperado en: septiembre de 2008.

La erudición borgeana quizás se opaca frente al gran sentido del humor que manejaba Macedonio Fernández. La búsqueda de la risa es aquella que le sirve como herramienta para revolucionar artísticamente la literatura; servirse del idealismo para repudiar la racionalidad kantiana, para negar la cronología temporal y mortal. La risa es la posibilidad del progreso y de la movilidad (cosa que se opone bastante a la quietud que se le impondrá a la literatura de las dictaduras). Macedonio busca dentro de su cocina literaria, texturas que le permitan encontrar espacios para el Bel-Arte y, a su vez, una posibilidad para que la vida, la Eterna, la lógica, lo absurdo, vivan y se alimenten de la ficción y dentro de la misma ficción como personajes independientes:

“Belarte debe llamarse al Arte, para excluir netamente la sensorialidad, cuyo oficio y cultivo debe llamarse Culinaria. Yo propondría como mejor nombre del Arte el de Autorística. (...) El Arte no es un fenómeno de Belleza; ésta, si existe, es la natural, de ambas Naturalezas; psíquica y física. El Arte es un fenómeno de Autorística, más personal y típica que la Autorística del saber, o Ciencia. Y la Autorística -que no copia mentes ni cosas - típica, o el Arte, nace de emoción impráctica y suscita emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación” (*Teorías*, MNE, 388).

En este punto, en el museo, la obra propia de Xul Solar se convertía en un diálogo mucho más complejo, ahora no sólo entre símbolos, íconos y emblemas, sino entre Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández. Era esa intertextualidad, esa complejidad simbólica y metafórica que se debatía, como una payada, dentro de una estética a veces caricaturesca, a veces onírica, ciertas veces Eterna.

Salida de emergencia (Subsala Porter-Kosice)

“Los amigos del barrio pueden desaparecer, los cantores de radio pueden desaparecer; los que están en los diarios pueden desaparecer, la persona que amas puede desaparecer. Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire, los que están en la calle pueden desaparecer en la calle. Los amigos del barrio pueden desaparecer, pero los dinosaurios van a desaparecer” (García, 1999),

Es la canción que sale de un viejo gramófono oxidado en una esquina de una sala oscura. “Los dinosaurios” de Charly García es la canción que precede el ambiente de esta sala olvidada. Pensar en la música de García es sin duda traer a colación una etapa llena de silencios, de violencia, igual o más voraz que la que llevó a cabo Rosas en el siglo XIX. Con la gran dictadura de los años setenta, Argentina terminaba así con una oleada gigantesca de dictaduras como las de Onganía, Galtieri y Videla.



Dos de las dictaduras con mayor repercusión dentro de la sociedad, principalmente por las desmesuras del poder y la censura, fueron, por un lado la que instauró Juan Carlos Onganía (1914-1995) entre 1966 y 1970 luego del golpe de estado realizado al silencioso, parsimonioso y falto de legitimidad, Arturo Umberto Illia. La política de Onganía se centró en un plan de disolución de la

constitución nacional, en ella pretendía disolver el congreso, fusionando el poder legislativo con el radical, entre otras. Además intentaba otorgarle mayor participación a los militares en problemas internos para brindar mayor seguridad nacional.

Pero así los dinosaurios y los desaparecidos comenzaban a cobrar su destino; a partir de un nacionalismo católico basado en la moral, el respeto y la integridad intelectual, estableció una fuerte censura sea en el arte, en la medida en que no se tienen en cuenta los rasgos estéticos de la obra sino los contenidos declarados como amorales. Persegúan, además, los actos que perjudicaran la educación, la decencia o la integridad del pueblo. A su vez, la censura latió con fuerza en la sociedad en cuanto impidió el uso de las minifaldas y los pantalones a las mujeres; se prohibirían además las exhibiciones públicas de las parejas, cualquier beso, cualquier demostración afectiva, se pagaba con la cárcel.

Onganía simplemente estaba esbozando el dibujo que, desde los años setenta, la Argentina iba a ir construyendo y coloreando de sangre, muerte y desaparición.

Esta censura condicionaría la suerte de las distintas producciones artísticas, una que podemos evidenciar es “Mafalda” quien en su universo infantil e inocente logra utilizar varias metáforas donde, acudiendo a la parodia y la risa, logra sublimar muchas situaciones anecdóticas, casi que cotidianas. Quino enfrenta la censura pero a la vez la reprocha, juega con ella y le ayuda a representar un doble sentido para

EL MUNDO, MIERCOLES 29 DE JUNIO DE 1966

MAFALDA

Por Quino



ocultar una crítica directa y seria, elevando la risa y la supuesta inocencia de Mafalda y sus amigos.

“Marte no cede, al poder del sol, Venus nos enamora, la luna sabe de su atracción. Mientras nosotros morimos aquí, con los ojos cerrados no vemos más que nuestra nariz. Como mata el viento norte cuando agosto está en el día y el espacio nuestros cuerpos ilumina” (Sosa, 1997).

El trasfondo de miedo producido por Onganía vendría a reflejarse y proyectarse en 1976 cuando Jorge Rafael Videla (1925) lograría realizar un golpe de estado y hacerse cargo del poder y de la Junta de Comandantes en Jefe, un proyecto político que buscaba ante todo una reorganización nacional a partir de un control operacional de la Junta Militar. Durante éste Proceso (1976-1983), se buscó “eliminar de raíz el problema que, en su diagnóstico se encontraba en la sociedad misma y en la naturaleza y resoluta de sus conflictos” (Romero, 1994), es decir “los militares prohíben todo lo que no habían prohibido antes. «En este proceso no hay más lugar para corruptos», proclama una fuente militar, sin aclarar si es porque ya estaba lleno (Rudy, 1999.251). Los militares, más que preocuparse por la crisis económica que acechaba a la Argentina desde 1975, el aumento de la tasa de desempleo, los servicios públicos, la inflación y la reducción de salarios, se dedicaron a restablecer una supuesta moral y un orgullo argentino latente, tanto así que el país se llenó de intolerancia, desaparecidos y secuestros. El ejemplo más representativo fue el que se ocasionó luego que centenares de estudiantes, a falta de dinero, realizaron marchas y huelgas pidiendo y exigiendo la implantación del boleto estudiantil secundario. Esto ocasionaría una gran depresión y un inicio infinito de desapariciones. “La noche de

los lápices”, como la llamarían los militares, fue la noche en que se llevaron a los estudiantes de artes de la UBA, por exigir dicho boleto. Un orden absurdo sería el que recibiría la Argentina durante los años setentas. Sin duda la reminiscencia a la dictadura de Onganía era vigente, la censura vivía de la dictadura y creaba su propia voz. Los tiempos de la Inquisición habían regresado, en éste caso a una Argentina silenciosa, desocupada y manchada de sangre. Muchos intelectuales argentinos tuvieron que exiliarse, muchos escritores y músicos abandonaron su Patria por miedo a ser limpiados y excluidos absurdamente.

Los que se marcharon y volvieron fueron Mercedes Sosa (1935-2009), Luisa Valenzuela, Osvaldo Soriano (1941-1997). Soriano, por ejemplo vio en el regreso, en la libertad, la posibilidad de resucitar su literatura, la opción de superar sus miedos y una transición con una nueva escritura caracterizada por la carnavalización, una ideología política crítica y en una disforia de ese nuevo ser argentino: nómada, fracasado, animalizado, “triste, solitario y final”.

A su vez, Luisa Valenzuela (1938) buscó en la violencia de la palabra y el estilo, contrarrestar la violencia del Estado. Pensar que “Aquí pasan cosas raras” era plantear un distanciamiento de la realidad a través de la deformación, la exageración, la risa, lo grotesco; en hallar en la risa un espacio para la crítica, y la liberación y la defensa de la literatura frente a la política. Ratificando la oralidad, la realidad como una red lingüística, puesto que se exacerba la identidad argentina, el humor y el poder mismo de la palabra. La censura le impide decir las cosas como son, “vacío era antes”, “Escaleran”, así que hay que encontrar la fórmula de desintegrarla y volverla a armar

para re-significar una realidad caótica que queremos de vuelta. Valenzuela encuentra en la literatura la oportunidad para alertar, preservar y prevenir un momento dictatorial específico para enmendar los errores, para evitar que la historia se repita.

Mientras termino de revisar la sala, el gramófono suena el último tango del día, “Cambalache” de Enrique Santos Discépolo, una de las tantas canciones censuradas durante la dictadura de Videla. En el piso hay un camino de luz que me muestra discretamente la sala; su autor, Yulia Kosice (1924), fue el primer arista en Argentina en utilizar luces de neón en arte. Un brillo mucho más artificial perpetúa en una sala enorme y casi que vacía, insignificante. Camino hacia la salida y de pronto me topo con ciertas figuras pequeñas configuradas por Liliana Porter⁵ (1941), una de las tantas



que se fue de Argentina y nunca volvió. Sus obras son constituidas por

pequeños objetos pegados que crean cierta tensión y una posibilidad de juegos de proporción (la grandeza de la pared y la pequeñez de los objetos), entre lo absurdo y lo imposible. Sus personajes pintan paredes enormes, tejen diminutos chalecos con varios metros de lana, se miran en espejos que les reflejan la Eterna realidad, entre otros. Porter muestra cómo la técnica es superior al contenido. La forma brilla y sobresale por su concepto.

⁵ Porter, Liliana. (2006), “Trabajo Forzado (Arena Roja)”, estante de madera, arena roja y figurita.

De esas figuras agotadas, imposibilitadas al reconocer al argentino de las décadas de los setenas y ochentas por la quietud y el silencio, se refleja la angustia y violencia que enmarca la Reorganización ejecutada por Videla y su Junta de Comandantes en Argentina.

El adiós, así como “los militares dan un importante paso a favor de los derechos humanos; se van” (Rudy, 1999.280), está en la última muestra del museo, una gota enorme llena de agua que brilla gracias a las pequeñas incrustaciones de luces de neón. Es como si esa gota, en ese museo, fuera una de las tantas lágrimas que derramó Argentina por sus hijos perdidos en batalla injustamente, por los soldados muertos en Malvinas por la incompetencia y el abuso del poder de los militares⁶.

No queda más en ese museo, unas paredes corroídas, llenas de humedad; parece que se cae como su país, pero ahí sigue contando su Historia, su mundo, su diálogo como un gran aparato, una máquina, una gran musa colectiva.



⁶ Kosice, Gyula. (1979), “Gota de agua móvil”, Buenos Aires, Museo-Taller, **semiesfera de aluminio**, plexiglás y agua móvil. 135 cm.

Prólogo a la máquina

“En ella, el múltiple sujeto de la enunciación –lugar de construcción del universo ficcional– se «estancia» en sus propios enunciados hasta que el decir borra al yo, y lo conceptual se autoasume como arte.

Una máquina que se deleita en ser enunciada, postergada, en existir sin realizarse, en decretar la prescripción de las fórmulas que anteceden a su propia escritura y en la previsión de la diferencia: exponer la antipreceptiva de un universo de ficción sin referente: la colonización del territorio real, la desterritorialización del referente”
(Piglia, 200. 62)

La máquina de Ricardo Piglia no sólo se compone de un gran teclado de combinación cifrada e infinita, sino también de un esqueleto que se puede, pese a su difícil entramado, dividir en múltiples piezas. Sin embargo, la lectura que se le atribuye en esta ocasión, posiciona esa obra unitaria y propia en un todo invaluable contenedor de la historia, de la literatura, de la crítica. Por el momento, se propone encarar el estudio imaginando la producción pigliana como matrioskas, como infinitas muñecas rusas que contienen una obra única visible. Pasar de lo superficial a lo clandestino, a la otra historia y a la otra forma de contar de Ricardo Piglia.

Narrar es contar un viaje o construir una investigación. Pese a esto, todo se puede narrar. Todo es narrable. A eso hay que atribuir la manera como Piglia se sirve de la experimentación literaria, casi como un laboratorio, para la escritura de dichos temas; temas que, pese a que sean casi siempre los mismos, son tratados de distintas formas. En “Respiración artificial” explora esa búsqueda del archivo, sea por las cartas entre Maggi y Renzi, que por Arocena, el censor. A partir de ellos, Piglia exhibe no sólo la búsqueda permanente de esos archivos, sino que estudia la propia tradición literaria como si tuviera largos cajones donde se depositan, en fichas, en historias, los grandes próceres de la literatura argentina.

ARCHIVO

Re-lecturas

Sarmiento

“Existe, pues un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las comunidades que engendran” (Sarmiento, 39). En el “Facundo”, libro “anómalo e inclasificable” (Piglia, 2005. 93) texto fundador, de Sarmiento, dice Piglia, además, que la civilización y la barbarie tienen una palabra particular que los representa; cada uno de ellos tendría un sistema operativo característico que al contradecirse obtendrían una forma singular de acceder a la verdad. “La poesía, para despertarse, porque la poesía es, como el sentimiento religioso, una facultad del espíritu humano, necesita el espectáculo de lo bello, del poder terrible, de la inmensidad de la extensión, de lo vago, de lo incomprensible” (Sarmiento, 39).

Las formas de la civilización estarían próximas a un discurso civilizante contenedor, casi que por medio de la referencialidad y la traducción, del mundo europeo. Leer a Sarmiento es inscribir la Francia de Rousseau, Chateaubriand, Fortoul; la Alemania de Humbolt; los Estados Unidos de Cousin; en una erudición que comenzaba a formarse, como un Big Bang, en las letras futuras argentinas.

“Hay otra [poesía] que hace oír ecos por los campos solitarios: la poesía popular, candorosa y desaliñada del gaucho. También nuestro pueblo es músico” (Sarmiento,

41). Sarmiento como escritor, sin duda, profundiza y accede no sólo en el discurso civilizante, sino que se permite re-escribirlo y representar, a partir de un sistema de transmisiones orales de generación en generación, las experiencias de vida de la barbarie, que sin duda muestran un acceso a la verdad y la realidad:

“El pueblo campesino tiene sus cantares propios. El triste (...) es un frígido, plañidero, natural al hombre en el estado primitivo de la barbarie, según Rousseau. La vidalita, canto popular con coros (...) es el metro popular en que se cantan los asuntos del día, las canciones guerreras; el gaucho compone el verso que canta, y los populariza por la asociación que su canto exige” (Sarmiento, 42).

Macedonio

“«Cambalache» de Discépolo es «El Aleph» de los pobres” **Ricardo Piglia**

“Toda la obra de Macedonio puede ser leída como la crónica de una sociedad utópica. Los papeles de Macedonio Fernández son el archivo de una sociedad utópica” (Piglia, 1998. 4). Descifrar el archivo macedoniano es como abrir las puertas de un laberinto infinito. Macedonio usa su tradición para poder así desprenderse y alejarse de ella; no tanto como lo que hizo Borges al sintetizar en un estilo, en un género la civilización y la barbarie, lo gauchesco y lo europeo. Macedonio parte del juego y lo usa para plantear no solo su antagonismo frente a la tradición, sino para afirmar un estilo muy manierista, capaz de diluir las formas aproximándose a lo bizarro y a lo torpe, a partir de una “profundización e interiorización de la experiencia religiosa y la visión de un

nuevo universo vital espiritual lo que lleva a abandonar la forma clásica” (Hauser, 1998. 420). La madurez de Macedonio se ratifica cuando crea un estilo íntimo que abarca “la violencia satírica de la polémica”, el “pensamiento negativo” que logra entretejer a partir de la antinovela, el realismo, el placer de la nada (como tema y como lenguaje. La lengua no existe). Entre las páginas 15 y 28 de las “Notas sobre Macedonio en un diario”, Piglia posiona una lectura esencial y crítica de Macedonio, y convierte dicho texto en un catálogo de archivo, que permite adentrarse al estilo propio macedoniano y a la posibilidad de emularlo:

“Los viejos son peligrosos: completamente indiferentes al futuro. Atardeceres de la vida, ¡Esos atardeceres de la vida! La mayor parte en la pobreza, con tos, encorvados, toxicómanos, borrachos, algunos incluso criminales, casi todos no casados, casi todos sin hijos, casi todos en el hospicio, casi todos ciegos, casi todos imitadores y farsantes”,

dice Piglia (2005, 19), que dijo Macedonio.

Diría Renzi, dice Piglia, que subyacerían diversos temas específicos dentro del discurso infinito macedoniano: la política y su cercanía a Hipólito Yrigoyen, lo episódico que puede resultar no sólo de su escritura sino de su propuesta del lector salteado, parcial y suspendido; el tema de la mujer perdida (“condición de la experiencia metafísica”; no basta con la historia de Dante y Beatrice; la locura de Orlando, la ausencia de la condesa de Trípoli a Jaufré Rudel. La pérdida de Eterna, llámese como se llame, es la realidad de la cultura Argentina: el hombre que pierde la mujer es quien canta e interpreta los tangos. Macedonio simula constantemente esa ausencia en una payada. “La pérdida de la mujer es la condición para que el héroe del

tango adquiriera esa visión que lo distancia del mundo y le permite filosofar sobre la memoria, el tiempo, el pasado, la pureza olvidada, el sentido de la vida”, dice Piglia (2005. 26).

Piglia rescata además la manera como Macedonio reconstruye mundos alternativos y fórmulas varias de variación, afirmando como, al igual que en “El hombre sin cualidades” de Musil, “El museo de la novela de la Eterna”, representa no sólo la vanguardia como género, sino como el ejercicio próximo al desvío, a la escritura como vida, a la novela eterna: “la novela que dura lo que dura la vida de quien la escribe” (Piglia, 2005.24).

Borges

De Borges, dice Piglia, se perpetúa constantemente en la búsqueda y creación de su propio estilo. Sea la poesía, los cuentos y la prosa, acérrimamente están apuntando a un propósito fijo. Un estilo que, pese a que siempre está renovando los tonos y se está corrigiendo continuamente, se reescribe incesantemente, como si fuera un chamán que a través del rito reactualiza el mito.

La obra completa de Borges podría ser analizada, como propuesta, desde un estudio puntual de “Tesis sobre el cuento”, puesto que la propia narrativa borgeana, considerada la supuesta historia visible, es aquella que construye un espacio propio de

lectura, en la medida en que el propio Borges imagina no sólo una nueva posibilidad de lectura, sino una nueva forma (o fórmula) de narrar.

“Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea, defiende a ciertos escritores que son considerados marginales de la gran tradición de la literatura europea como Conrad, Stevenson, Kipling, Wells, en contra de la tradición de Dostoievski, Thomas, Mann, Proust, que es la vertiente central de la novela y la narración en la literatura contemporánea” (Piglia, 2001a. 153).

Es precisamente, como si fuéramos un detective, poder rastrear el estilo de Borges que, siguiendo a sus maestros (menores), se inserta a su vez dentro de la propia marginalidad estilística Argentina: el ensayo, la oralidad, la poesía, etc. Borges logra demostrar que las bases narrativas modernas no tienen que virar necesariamente alrededor de la novela. Borges “redefine el lugar de la narración (...), enfrenta a la novela como no narrativa (Piglia, 2001a. 154).

Alejándose de la novela, Borges se aproxima a formas breves y menores; géneros y estilos que se afirman desde su propia estrategia de lectura. Borges como crítico se permite fundar un espacio que le deje explorar y fundamentar su escritura. Ese espacio de lectura borgeano, esa segunda historia, como diría Piglia, es la historia clandestina, aquella que al final termina apareciendo en la superficie y, en clave, revela la esencia y el estilo del propio Borges (Piglia, 2005. 106-108). Esa lectura en clave, aparte de demostrar la gran sabiduría, la enorme enciclopedia borgeana, muestra la manera como Jorge Luís Borges modifica y reestructura su tradición, y cómo, desde una posición crítica válida, redefine el propio canon. No importa entonces preguntarse desde dónde leer a Borges, sino debatir cómo se puede

estructurar el estilo y el pensamiento de éste desde las lecturas que constantemente realizaba. Borges se preocupa hasta el hastío en unir los polos antagónicos de su cultura. Esa historia clandestina, diría Piglia, se fundaría desde la crítica entendida desde lo autobiográfico.

“Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas ¿No es la inversa del Quijote? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma postfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta” (Piglia, 2001a. 13).

La segunda historia, la clandestinidad borgeana se yuxtapone a la primera como destino; sus páginas revelarían la narración genealógica de su doble linaje, y, a la vez, en un nuevo espacio literario, una Argentina que se escribe continuamente, corrigiéndose incansablemente hasta la muerte.

Re-escrituras

Complot

“Conjuración o conspiración de carácter político o social (...) El complot en la novela ficcionaliza la maniobra anarquista (...) con la literatura: entrar y, desde adentro, socavar” (Piglia, 2000. 26). Leer a Ricardo Piglia puede hacernos pensar en Kilpatrick de “Tema del traidor y del héroe”. Pese a que éste se aleja rotundamente de considerar su obra como vanguardista (y la confirma preferiblemente dentro de la

experimentación o el laboratorio), actúa con cierta actitud vanguardista cuando, a partir de un complot, quiebra y construye un contra-canon que le sirve para valorar y re-estructurar su propia tradición. Esa re-sistematización es la que nos permite entender el valor y la importancia que tienen Sarmiento, Arlt, Macedonio, Borges, Walsh no solo dentro de la literatura Argentina, sino dentro de la obra pigliana. Ricardo Piglia re-lee su tradición para traicionarla y re-significarla. De esta forma es sabido cómo se contextualiza un nuevo espacio cultural y de significación. En el siglo XX la tradición es negada por la vanguardia; pero también vale aclarar que es a través del complot la manera como la vanguardia traiciona la tradición. Así como no existe la vanguardia sin tradición, no existe tradición sin vanguardia, porque es gracias a ésta última, la posibilidad que tiene la tradición para transformarse, crecer, re-significarse, y progresar.

El complot, así, se revela como forma ilegal que constantemente trabaja en secreto; actúa continuamente desde la revolución y amenaza para esconder, casi siempre, una denuncia, una conjura. El complot deviene “ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está en duda” (Piglia, 2007b. 10), porque está insistentemente articulando los discursos de las realidades edificadas que se vinculan, se leen y se conspiran desde funciones políticas específicas: “al decirnos cómo se construye un complot, nos cuentan cómo se construye una ficción (...): la novela ha hecho entrar la política en la ficción bajo la forma del complot” (Piglia, 2007b. 15-17). Piglia inserta el discurso del complot no sólo como tema sino como género, como utopías de las tensiones sociales y culturales.

3 propuestas / 5 dificultades

La dificultad en Piglia deviene en propuesta. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, es quizás la forma más cercana a las distintas re-lecturas de “Seis propuestas para el próximo milenio” de Italo Calvino, y “Cinco dificultades para escribir la verdad” de Bertol Brecht. Dichos textos le sirven como medio para re-escribirlos y ubicarlos a través de una mirada marginal, en la orilla Argentina.

Piglia se preocupa en primer lugar, por cómo será la literatura Argentina del futuro; su posible propuesta 5 dificultades: “Inteligencia de saber elegir a los destinatarios”, “astucia de saber difundirla”, “el arte de hacerla manejable”, “el valor de escribirla, [y] la perspicacia de descubrirla” (Piglia, 2001b. 42). Proyectar esas dificultades, que en cualquier caso pareciese un decálogo para el “novelista perfecto”, o la “Obra futura perfecta”, implica pensar en la manera como pueden incluirse dentro de historia de los estilos argentinos.

Las dificultades que plantea Piglia funcionan como el abre bocas de la verdadera forma de esa literatura futura. Las dificultades son el impulso a ratificar la forma y el estilo de una obra. ¿Estilo? Piglia no piensa en una tradición fija y específica; Piglia plantea la literatura argentina no solo como la consolidación de los estilos, sino el movimiento elíptico que distintos estilos pueden ejercer alrededor de un tema, de una voz. Vale dar un ejemplo que nace en Echeverría, el voseo y la oralidad, ratificado, enunciado y explotado por Borges; consolidado, anteriormente, con las payadas del

Martín Fierro, evocado en la búsqueda en “Esa mujer” de Roberto Walsh, y confirmado y re-escrito en “Respiración artificial”, mientras Renzi y Tardewski, bebiendo una copa de vino, conversan y simulan un canto acerca de la literatura argentina, Kafka, la historia, la escritura, las utopías, y el fracaso.

Contenerse en ese estilo. Piglia se pregunta por el destino de la literatura argentina ¿desde dónde narrar? ¿Qué narrar? ¿Cómo? “¿Qué tradición persistirá, a pesar de todo?” (Piglia, 2001. 12). Las cinco dificultades son el trasfondo de lo que Piglia no solo expone dentro de sus propuestas sino de su continuo quehacer crítico y literario.

Las propuestas serían las siguientes:

- La claridad, confinada a atribuir no el estilo simple y retórico del periodismo, sino capaz de otorgarle al lenguaje el potencial de reproducir “lo real tal cual es” (Piglia, 2001b. 41). El lenguaje tendría que albergar así una mimesis no tanto de la realidad, sino de la flexibilidad que la lengua presta para condicionarse dentro de un contexto específico, según las propias exigencias sociales del lenguaje.
- Leer “Respiración artificial”, entrar en ella. Entender a Renzi y re-leer la entera tradición literaria argentina. Emilio Renzi, el *otro*, sería aquel que muestra y habla de lo indecible. Renzi es la confirmación del estilo de Ricardo Piglia: pensar en un discurso autobiográfico específico, desaparece cuando se

crucía la palabra propia de Piglia por un desplazamiento que aleja la objetividad de éste por otros. “Hay que pensar en contra de sí mismo y vivir en tercera persona” (Piglia, 2007a. 111). Pensar que ese distanciamiento funciona como el estilo de crear testigos que hablen por uno. Desplazarse es no solo distanciar un *yo* a un *otro*, sino que es saber escuchar al *otro*, es reconocer y acercarse a una voz (popular) y reconstruirla. “La verdad tiene la estructura de una función donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla” (Piglia, 2001b. 37):

“También ha dicho que Borges es el mayor escritor argentino del siglo XIX. Francamente, suena a boutade. La absoluta conciencia literaria de Borges, su distanciamiento irónico, su juego permanente con la intertextualidad y la parodia, su apelación a autores y obras imaginarias, entre otros, son rasgos por completo típicos del siglo XX. Pero eso, por supuesto, no lo dije yo sino Emilio Renzi... Bueno, su alter ego. Digamos que Renzi es un personaje que tiene sus propias ideas (...)” (Alfieri, 2008. 84).

Desplazar la voz, encontrar ese *otro* es inscribir un discurso que se permita narrar el horror, el que logre perpetuar el complot y la represión. Es la forma más viable donde el autor crea una nueva relación con el lenguaje.

- La última de las propuestas, quizás la más interesante, que además vendrá ejemplarizada y abordada más adelante, se instaura dentro de la noción de

verdad, entendida como una construcción que se erige desde la ficción. “Existe una verdad de la historia y esa verdad no es directa, no es algo dado, surge de la lucha y de la confrontación y de las relaciones de poder” (Piglia, 2001b. 30): Piglia quiere (de)mostrar cómo todo se puede ficcionalizar. No tanto entender sólo la literatura como una construcción de ficciones, sino la propia realidad como un relato constante fragmentado, incierto y falso, que se erige como discurso desde el Estado, la sociedad, lo intelectual, etc. Piglia plantea encontrar las tensiones que se han ido enmascarando siempre, desde Sarmiento y su civilización y barbarie, o entre la pugna latente y sanguinaria entre los Federales y Unitarios de “El matadero” de Echeverría. Piglia demuestra así cómo no sólo la literatura funciona como medio de ficcionalizar o realizar las funciones de un yo y las masas; o el del intelectual y el Estado, sino que existen también diversas narraciones del Estado que, por necesidad, construyen, alternativamente, ficciones, manipulando historias.

“La idea, entonces, es que el Estado también construye ficciones: El Estado narra, y el Estado argentino es también la historia de esas historias. No solo la historia de la violencia sobre los cuerpos, sino también la historia de las historias que se cuentan para ocultar esa violencia” (Piglia, 2001b. 23).

Leer esto es reestructurar una constante contralectura que permite reconocer la existencia de los discursos (antagónicos, contradictorios, etc.) que suelen ocultarse y enmascararse. Leer como detective; ser capaz de identificar los discursos secretos.

Piglia se detiene así para demostrar cómo, casi que como en un estilo barroco, Argentina se compone por distintos discursos, voces, colores, ausencias, que funcionan también como contra-discursivos. Argentina, como texto, vendría a ser el escenario de lucha donde distintas fuerzas ficticias buscan continuamente, desde versiones y diversas historias, transformar, y reproducir testimonios.

El lugar del Estado: discursos que hacen creer, por necesidad, cierta versión de los hechos. La literatura, frente a ello, escucha la sociedad, sus silencios y plantea, en otro escenario, un discurso alternativo de resistencia y de oposición. El lugar de Piglia es el escenario donde Estado y literatura se cruzan. y entretejen un límite infinito.

Futuro Diario

Aprovechando la inactualidad del lenguaje, Piglia se sirve del poder de la lectura para construir el corpus de un estilo futuro, para re-leer el pasado. ¿Para qué re-leer la tradición argentina? No sólo para re-validar un canon o un estilo, sino para encontrar un espacio, utópico, donde se puedan fundamentar y trasladarse las voces del museo. Imaginar el futuro es fundar un espacio que contenga el tiempo, el presente y el pasado, y permita, imaginariamente, re-escribir la historia. Llenarse de valor para reestructurar un discurso, distorsionar los versos de un estilo falto de identidad. El futuro está en oxigenar, en impedir la artificialidad de la respiración social y literaria de la Argentina.

¿Dónde estaría ese espacio futuro? Imaginariamente, estaría en el intento constante de escritura, de falsificación y de investigación; en Piglia existe ese lugar físico, casi terreno, casi divino, donde convergen todos los estilos de la literatura argentina, todos los personajes-autor, re-interpretados por Piglia, pero a la vez, múltiples ficciones que emulan, interpretan, desfragmentan los discursos de Borges, Macedonio, Sarmiento, Art, etc. Ese lugar es el diario que constantemente escribe Piglia desde los 16 años cuando, junto con su familia, se mudaron de Adrogué a Mar del Plata. “Cuando uno empieza a escribir cambia su modo de leer: uno empieza a leer para aprender a escribir” (Melgarejo, 1990).

La necesidad de contarlo todo, de dejar huellas constantemente como una máquina. Es el espacio que Piglia iría encontrando con el paso del tiempo, sería la posibilidad de reconocer cómo la escritura es una reflexión constante de la literatura, de la vida: es encontrar en ese espacio su mundo propio. “El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémicas, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos” (Piglia, 2001a. 92). Éste es el espacio del laboratorio, de ese futuro que da riendas a la posibilidad de imaginar la escritura, la reescritura, la ficcionalización de algo: sería el libro-futuro, póstumo, sucesor del “Museo de la novela de la Eterna”, que permiten encontrar una voz delirante y cómica en el horror.

LA MÁQUINA



“¿Qué hay detrás de la ventana?” (Bolaño, 2004b. 609). Habría quizás una posibilidad, a manera de conclusión, que permita revelar y cifrar lo que hay del otro lado de la ventana:

“Supongo que el hecho de haberlos escrito [los cuentos] mirando cada tanto la claridad de esa ventana les da para mí cierta unidad:

como si las historia hubieran estado ahí, del otro lado del vidrio. (...) Tal vez pienso así porque lo escribí con la certeza de que por primera vez había logrado percibir lo que realmente se veía del otro lado de la ventana” (Piglia, 2002. 9-11).

Cruzar esa ventana es permitir encontrarse con la realidad argentina, con ese universo pigliano que contiene la ficcionalización histórica, la inquietud por la politización y socialización de la literatura; y claramente, la personificación de la civilización y la barbarie, a través de las narraciones de los vencidos y los vencedores.

1

Leer a Sarmiento implica aproximarse al perfil cultural europeo del siglo XIX, pero es importante, de todos modos, resaltar que el europeísmo contenido en la Argentina, late, también, vigorosamente gracias a los europeos que poco a poco fueron llegando a sus tierras.

A partir de un pasaje de “Respiración artificial”, mientras Renzi, Tardewski, Tokray y Maier conversan acerca de su condición de inmigrantes: “Extranjeros. Escorias que la marea de las guerras europeas depositó sobre estas playas” (Piglia, 2007a. 116); mientras reprochan su nueva vida en Entre Ríos, y debaten sobre literatura (el anacronismo en Borges, la incultura de Sarmiento; la literatura reprimida de Roberto Arlt). Hay un análisis que Piglia, dice Renzi, dice Tardewski, aplica que es muy interesante para captar la manera cómo la cultura europea (la literatura más específicamente) se vincula en las tierras argentinas. De Angelis – Echeverría, Paul Groussac – Miguel Cané, Soussens – Lugones, Hudson – Güiraldes, Gombrowicz – Borges: parejas que con sus tensiones y debates, encarnan una transición intelectual que transforma las bases de una sabiduría local.

“En esas parejas el intelectual era siempre, en especial, durante el siglo XIX, el modelo ejemplar, lo que los otros hubieran querido ser. Al mismo tiempo muchos de estos intelectuales europeos no eran más que copias fraguadas, sombras platónicas de otros modelos” (Piglia, 2007a. 119).

Este “pensar en parejas” muestra el propósito que se pretende realizar en estas páginas finales, puesto que la fundación del estilo argentino nace y evoluciona por binomios que se complementan constantemente. Véase Sarmiento y Echeverría quienes, al mismo tiempo, re-escriben la violencia rosista del XIX:

“Se podría decir que la historia de la narrativa argentina empieza dos veces: en *El Matadero* y en la primera página del *Facundo*. Doble origen, digamos, doble comienzo para una misma historia. (...) La historia que cuenta *El Matadero* es como la contracara atroz del mismo tema. O si ustedes quieren: *El Matadero* narra la misma confrontación pero de un modo paranoico y alucinante. (...) Si

en el relato que inicia el *Facundo* todo el poder está puesto en el uso simbólico del lenguaje extranjero y la violencia sobre los cuerpos es lo que ha quedado atrás, en el cuento de Echeverría todo está centrado en el cuerpo y el lenguaje acompaña y representa los acontecimientos” (Piglia, 1993a. 8-9).

Sarmiento se comporta así como el engranaje, como el configurador de parejas del cual prosigue este estudio: Sarmiento – Borges, Sarmiento – Macedonio.

2

Sarmiento es quien realmente inaugura y funda la literatura argentina. Claros los motivos: con “El Facundo”, Sarmiento se sirve de establecer un escenario, presente y futuro, el cual servirá como tema, género y forma de la literatura argentina: civilización y barbarie. “Nosotros, empero, queríamos la unidad en la civilización y en la libertad, y se nos ha dado la unidad en la barbarie y en la esclavitud” (Sarmiento, 24).

Sarmiento sistematizaría claramente dos campos de batalla opuestos que se juzgarían constantemente. “Sarmiento nos da la realidad bajo su forma juzgada. De ese modo definió gran parte de la historia política de Argentina. Digamos que definió la tradición de los vencedores. Sarmiento fundó el campo metafórico de las clases dominantes. Lo que no es poco mérito para un escritor” (Piglia, 2001a. 40). Sin duda, pareciese cómo el proyecto utópico de “El Facundo” rompiera las barreras invisibles de la realidad y de la ficción, para afirmarse como fundamento cultural de una nación.

Pero es importante esclarecer la gran paradoja del “Facundo”: ¿Para qué resaltar tan evidentemente la ignorancia de los bárbaros poniendo citas en inglés y francés, si no las van a entender? Sarmiento las pone para ratificar la tosquedad del bárbaro por no conocer esa cultura *otra* europea; pero ¿Qué pasa? “corroído por la incultura y la barbarie, Sarmiento cita mal” (Piglia, 2007a. 131), dice Renzi, según confirma Piglia, puesto que la cita (*On ne tue point les idées*) no es de Fournol sino de Volney.

Piglia se sirve de este error para explicar entonces como no solo la civilización y la barbarie son temas centrales dentro de la tradición argentina, sino también el plagio, la traducción, el juego de citas (intertextualidad), la falsificación, etc. Para ello, Jorge Luís Borges es quizás quien logra de mejor manera dialogar “sutilmente con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto” (Piglia, 2001a. 76). Cuando en “Respiración artificial y varias entrevistas Piglia afirma que Borges es el último escritor argentino del siglo XIX, es porque demuestra como, por un lado, Borges cierra un ciclo y una tradición reescribiendo junto a Bioy Casares “El Matadero” en “La fiesta del monstruo”, y escribiendo, precisamente en “El fin”, la continuación del “Martín Fierro”, narrando una elegía final.

Por otro lado, porque es en el Diecinueve donde la tradición de los estilos cobran vida en la estética borgeana. El “Martín Fierro” proyecta no solo el verso y la musicalidad, sino la importancia de la voz, de la oralidad que eran esenciales en la poética (y cultura) gauchesca. La parte del ensayo, del relato histórico, del tema autobiográfico,

del sentido crítico en “El Facundo” de Sarmiento, y ese gusto por la cuentística, olvidando a Stevenson, Poe, Conrad, lo hayamos en “El Matadero” de Echeverría.

La estética de Borges podría entenderse así como un sendero que se bifurca constantemente:

“Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.” (Borges, 2008.Tomo II. 221).

Un camino marcado por las tensiones discursivas de la vida, de las tradiciones, “una suerte de Dr. Jeckyll and Mr. Hyde literario” (Piglia, 2001a. 151). ¿Por qué “Borges y yo”? Claramente este pequeño texto condensa en su interior el universo borgeano, no solo por su carácter biográfico o por la variante de tonos de su narrativa, sino porque logra reconocer los dos linajes que se repiten constantemente en su estilo.

La “narración genealógica” (Piglia, 2004. 34), como la llama Piglia en “Ideología y ficción en Borges”, contenida en la “Antología crítica” del grupo de investigación de la Universidad de Buenos Aires, condensa dentro de sí los dos universos familiares que giran dentro de la ficción borgeana y dentro de la Argentina misma. Genealógica porque construye un doble linaje donde continuamente valoriza y reconstruye su estirpe. Esos dos linajes se representan en las figuras del padre y de la madre. Por una parte, el primero, encarna la vena intelectual vinculada a la literatura inglesa, “todo el lado inglés de la familia fueron pastores protestantes, doctores en letras, uno de ellos fue amigo personal de Keats” (Borges en Piglia, 2004. 35), y por otro lado, la llama de los próceres y fundadores de una familia argentina del lado materno (“Tengo ascendencia de los primeros españoles que llegaron aquí. Soy descendiente de Juan de Garay y de Irala”) (2004. 33), dijo Borges, cita Piglia.

La narrativa de Borges busca constantemente conciliar estos dos linajes tan opuestos. Así como Sarlo plantea de una manera más metafórica la idea de leer a Borges como un autor de las orillas, mostrándolo como un excelente nadador que continuamente viaja de orilla a orilla, de cultura en cultura, de Argentina a Europa, del Río de la Plata al Támesis, para fundar su estilo; Piglia devela la narrativa borgeana como algo

mucho más personal e íntimo. Borges estaría ficcionalizando continuamente sus dos líneas culturales, pero a su vez acoplaría su verdadera estirpe a la cultura argentina, que oscila perpetuamente dentro de la civilización y la barbarie, dentro de Argentina y Europa, dentro del gaucho y el intelectual.

“La ficción de ese doble linaje le permite integrar todas las diferencias haciendo resaltar a la vez el carácter antagónico de las contradicciones pero también su armonía (...). La historia argentina es una historia familiar y esta proximidad asegura una herencia épica y da derechos sobre el pasado” (Piglia, 2004. 37).

¿Cuál sería entonces el método que Borges utiliza para conectar y armonizar ese doble linaje? En “Respiración artificial” Piglia muestra cómo lo europeo, que se vincularía con el linaje intelectual del padre, se conecta con Sarmiento. Esa cita mal usada, ese barbarismo del Facundo le permite a Borges crear una narrativa que partiendo del uso constante de las citas “fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas” (Piglia, 2007a. 131), que utilizadas constantemente hasta el hastío, parodia la corriente erudita que dominó en la cultura de la Argentina del siglo XIX. En cuanto a la parte del color local, o como la llamaría Renzi, dice Piglia, en la página 131 de “Respiración artificial”, refiriéndose al linaje de la madre, cierto “nacionalismo populista”, parte del “Martín Fierro” escribiendo, como se dijo anteriormente, en “El fin” la conclusión; “sino porque además toma al gaucho como orillero, protagonista de estos relatos que, no casualmente Borges ubica siempre entre 1890 y 1900” (Piglia, 2007a. 132). Borges se interna en ese color local, imitando a la vez el voseo, el habla popular, en el ritmo.

Finalmente, “Pierre Menard, autor de El Quijote” y “Hombre de la Casa Rosada”, permiten revelar pues esos dos linajes, familiares y literarios, que inscriben el mundo enciclopédico y erudito exacerbado y trabajado a través del plagio, la cita falsa, etc.; y el estilo de los cuentos de cuchilleros llenos de tintes y cadencias del color local (Piglia, 2007a. 132). Pienso así en “El guerrero y la cautiva” donde no sólo se enmarcan estos dos sistemas dominantes (civilización y barbarie), donde pareciera simular cierto renacimiento en la Pampa, si no los dos linajes que se encuentran y se cruzan.

3

“La era del orden es el imperio de las ficciones,
pues no hay poder capaz de fundar el orden con
la sola represión de los cuerpos con los cuerpos.
Se necesitan fuerzas ficticias”.

Paul Valery

¿Dónde encontrar las voces en la literatura argentina? ¿Cómo revelarlas? Como se dijo anteriormente, cuando se describía el marco teórico de “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” de Ricardo Piglia, develamos cómo una de estas propuestas hacía referencia a la verdad, entendiéndola como una construcción ficcional incierta, fracturada y falsa; relativa a las distintas versiones y voces. Esto

nos lleva a entender la manera cómo Piglia demuestra que el mismo Estado argentino está compuesto por distintos discursos que se entretajan; como si esos discursos develaran el verdadero rostro de la Argentina.

Así como la literatura es un campo de lucha, la Argentina es un escenario “fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales” (Piglia, 2001a. 11). Un campo casi que vacío, lleno de los murmullos de los desaparecidos, de los desplazados. Es el campo del miedo producido por los discursos de poder del propio Estado.

Piglia parte de la dictadura de Videla para mostrar la manera cómo el complot, la conspiración y la paranoia se funden dentro de los diversos discursos y contra-discursos que subyacen en Argentina. Por ejemplo, toda política conlleva a otra de carácter clandestina. Esto se puede ver en los servicios secretos de la dictadura que, mientras mostraban cómo la Argentina al ser un país enfermo necesitaba una cura urgente, los militares se posicionaban como “médicos” (fraudes) capacitados para extirpar, con dolor, los males que asechaban la Nación (Piglia, 2001b. 24). Extirpar ese tumor es revelar entonces, la versión de los vencedores, discursos alegóricos que al esconder, “siempre dicen otra cosa. Hablan de lo que está por venir, son un módulo cifrado de anticipar el futuro y de construirlo” (Piglia, 2001a. 38). Adentrarse en ese discurso alegórico, es recalcar la voz imponente de los discursos del poder estatal que formaría una “ficción animal” (Piglia, 2001a. 11), de la cual la sociedad tenía que ser capaz de soportar. Esa anestesia, esa función médica del Estado, sin duda encubría la “realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas” (Piglia, 2001a.

106). El Estado, como máquina, a través del complot, del crimen, del poder y de la ficción muestra (y ratifica) la estructura de la escritura del terror: sugerir, aludir, encubrir.

Otro ejemplo, útil para demostrar lo que Piglia repite constantemente, en entrevistas, “Crítica y ficción”, puede verse reflejada en la Argentina del ’77, cuando Piglia, al regresar de California notó cómo las paradas de colectivos cambiaron su nombre por otro sistema de señalización, «Zonas de detención»: “la amenaza parecía insinuada y dispersa por la ciudad” (Piglia, 2001a. 107). El terror late en esta señal porque subraya, escondiendo, la manera cómo Buenos Aires, como metonimia de la entera geografía política argentina, estaba invadida, perseguida, reprendida y sometida: “«Zona de detención»: en ese cartel se condensa la historia de la dictadura” (Piglia, 2001a. 108).

Revelando dichos discursos se percibe la manera cómo, desde el complot, al girar y albergar concéntricamente construcciones de ficción, la novela opera. Es desde los vínculos de literatura y sociedad que la ficción se rige frente a la propia sociedad: “Un contra-rumor diría yo de pequeñas historias, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercambian y circulan” (Piglia, 2001b. 25). Encontrar esos discursos es, al proponerlos, ejercer una lectura como si fuésemos un censor, un Arocena que rastrea constantemente

“como moverse a ciegas, tratar de captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro (...). El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado

que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras, como un discurso del que sólo pudieron oírse fragmentos (...) a partir del cual había que reconstruir el sentido (Piglia, 2007a. 97).

Sin bien la novela argentina es tardía, el vínculo entre literatura y política, puede entenderse como “un arma de lucha y al mismo tiempo la posibilidad de racionalizar una realidad caótica” (Fornet, 2000. 46). Dando un paso atrás y permitiéndonos encontrar el yacimiento de dichos discursos, podemos inferir como Sarmiento se sirve del “Facundo” no sólo para fundar una literatura, sino para establecer una Nación; Sarmiento ve “la política como el sueño loco de la civilización” (Piglia, 2001a. 73) y utiliza el contexto para aproximarse y hablar desde él; retratar la barbarie, hablando desde la civilización.

Sarmiento no inaugura la novela, puesto que su estilo se aleja de las tradiciones del siglo XIX, aproximándose así al ensayo, a la biografía, a la cita, “como si fuera un libro verdadero” (Piglia, 2001a. 73). Pero es él quien antecede la relación entre política y literatura: sea porque creó, no sólo en el “Facundo”, sino en “Argirópolis”, “Recuerdos de provincia”, un proyecto utópico de Nación que configuraría, parcialmente, durante su presidencia (1868-1874). Pero, ¿qué pasa a la hora de confrontar los discursos del Estado y los discursos desde la literatura, desde la razón? Sarmiento permite ver cómo “la literatura y la política [son] dos formas antagónicas de hablar de lo que es posible” (Piglia, 1989. 101), porque uno puede percibir cómo el Estado es quien constantemente impide que la literatura se apropie del lenguaje. La

política y la literatura trazan dos lugares en donde “en un lugar se dice lo que en el otro lugar se calla” (Piglia, 1989).

Nuevamente en Sarmiento: cuando va a leer su discurso inaugural de gobierno, los ministros le rechazan su texto y lo obligan a leer un discurso escrito por Nicolás de Avellaneda. ¿Cómo se explica que el mejor escritor de la Argentina tenga que deshacerse de su discurso para leer otro? Pese a que Sarmiento estructura un proyecto político constante, en invocar y cultivar las proezas culturales y civilizantes de Europa, demuestra que no sólo hay discursos que surgen desde el Estado, sino que el lenguaje mismo tiene que cumplir ciertas necesidades que en los distintos escenarios no se requieren, porque es el propio Estado quien exige y da las normas para contar la realidad.

La proyección de este vínculo es importante precizarla desde la antítesis al propio Macedonio Fernández, quien de su pluma logra convertir de la literatura y la política distintas estrategias que vinculan el complot, la conspiración y la intriga. Macedonio, en “Museo de la novela de la Eterna”, reinterpreta la sociedad y la misma política para utilizarlas como medio viable a una reconciliación.

“Macedonio pone un Presidente en el centro de la novela (...). Pone lo imposible en el lenguaje, la no realidad como palabra plena. El presidente como novelista, dice Macedonio, porque maneja toda la realidad. El Estado es una máquina de producir ficciones, una máquina sobretodo de hacer creer” (Piglia, 1898. 102).

Piglia demuestra así la manera por la cual nace la novela argentina, porque Macedonio crea una nueva forma de enunciación donde, a partir del contexto, funda la literatura futura argentina, revelada por la negación de la realidad y la conspiración; una literatura que se enfrenta al aparato maquínico y censor del Estado.

La voz de la política está en la constante búsqueda de lo posible; la literatura se silencia para escapar de la realidad: “la novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder. Las reproduce, usa sus formas. La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra, la política como gran máquina paranoica y ficcional” (Piglia, 1989. 102).

“¿Existe una forma nacional de usar la ficción?” (Piglia, 2001. 75). Siguiendo a Macedonio, la respuesta es no. La forma sigue un contexto y cambia dependiendo de las necesidades del lenguaje o de los discursos del Estado. Se pensaría entonces en reflexionar cómo la tradición (o la historia de los estilos), trabaja constantemente para abrir nuevos vínculos y relaciones futuras. La política y la literatura siempre se re-leen y se re-escriben. La Eterna es esa historia de aquella mujer, Argentina, que siempre se ha escrito. La Argentina se descifra día tras día, se alegoriza, y se la conspira, politizándola, delirándola, traicionándola; dándole voz, apareciéndole sus hijos, leyéndola. Imaginándola.

Última aporía: así como Sarmiento es el fundador de la literatura argentina, Macedonio es el fundador de la literatura futura secreta argentina. Atrás quedan las razones.

¿Basta con “ir antes” para ser prólogo?: una conclusión

“Todo está contado para que nadie espere el final. Allí no hay sorpresas, el sentido no se cierra al terminar. El lector no tiene la expectativa del desenlace, sólo espera continuar con la lectura, y que el final, esa muerte simulada, no llegue nunca. (...). Todo el sentido se encuentra en escribir porque se escribe para anular la muerte. La novela no puede terminar, porque todo final es un simulacro de la muerte. Terminar de escribir, o de leer, es volver a la vida, a la «promiscuidad» de lo real, al territorio donde la muerte existe” (Piglia, 2000. 48)

Invocar el museo y la máquina de Ricardo Piglia es individuar las voces infinitas que susurran en Argentina. Reflexionar sobre la entera obra de éste, es proponer un esquema de complejas lecturas que van componiendo una fórmula de escritura precisa. Retratar la identidad argentina es lo que se percibe a la hora de leer a Ricardo Piglia, aparte de reencontrarse con Sarmiento, Borges y Macedonio Fernández, y darse el lujo de poder re-leerlos desde otras miradas.

Perpetuar en Ricardo Piglia es encontrarse en Argentina, oler ese gaucho bárbaro, cegarse frente a la luminosidad de Xul Solar; reírse bajo la supuesta mirada inocente de Mafalda, pero desaparecer en el silencio bajo las múltiples y sanguinarias dictaduras. Entender a Ricardo Piglia es proponer una mirada-testigo de esa historia, de esa condena que se aglomera en la literatura y en la historia, como si fueran múltiples bifurcaciones que componen un mismo tema, una misma identidad, un mismo país. Esas bifurcaciones contienen la historia, el arte, compuesto por imágenes de Quiroz, Fader, de la Vega; los distintos discursos de Estado que, llamando al complot, forman no sólo una red de alegorías, sino una narración del terror, del miedo y de la desaparición.

Con Ricardo Piglia encontramos la mejor perfrasis de su realidad; una realidad que se compone no en presente, sino en el pasado como una proyección del futuro. Me explico, leer a Sarmiento para darse cuenta que, desde un simple error, funda una tradición literaria. Leer a Borges como el último autor del siglo XIX. Pero también re-leer a Sarmiento como la gran paradoja del literato que no puede compenetrarse dentro de las necesidades del lenguaje político, o re-leer a Borges como el gran autor

que trató de perpetuar en su literatura el destino de su familia, compenetrando los dos grandes linajes que heredaba.

Re-leer a Piglia es entender la manera cómo se estructura la narrativa argentina, con sus distintas tendencias. Piglia se preocupa por estar continuamente re-escribiendo esa tradición, no sólo para configurar un nuevo canon literario (fundado desde la propia experiencia de lectura, que abarca más allá de un estilo, las tensiones de la literatura con su contexto, de la literatura con las voces sociales, de la literatura con las narraciones del Estado); sino para hacer un ejercicio propio literario. Ahí vive Pierre Menard, convertido en Ricardo Piglia, en ese constante ímpetu de reescribir *la* tradición argentina:

“No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes” (Borges, 2007. 533. Tomo 1).

Moldear una tradición frente a las necesidades del discurso. Reescribir para reactualizar la gran obra argentina, re-evocarla como un gran mito que es común a todos para jactarnos de su gracia, de su belleza. La re-escritura se confirma así como la manera de reactualizar un mito, como un ritual constante que se convierte en la vía de re-activar una identidad que se ha perdido, que ha desaparecido con su gente; re-escribir es re-inventar una posible manera de re-acoplar las fichas de un rompecabezas que se fue resquebrajando con el paso del tiempo.

Lo difícil no es re-escribir cómo Sarmiento condensa en su discurso la diferencia entre civilización y barbarie; o cómo Borges escribe hasta el hastío una literatura compleja, llena de citas, de un enciclopedismo certero y lujoso. Es re pensar en esa concatenación de hechos que conforman una tradición, una historia de los estilos, para traicionarlos y fundar, en forma de complot, otra tradición literaria con los mismos elementos que la contienen. La re-escritura se vale por sí misma como fórmula manierista, diluyendo formas, para validar el presente; la inactualidad del lenguaje hace que la literatura, siempre, tras sus lecturas, se permita re-escribirla para estar sujetándola constantemente a una realidad. El discurso de Sarmiento revela la dictadura, la literatura borgeana condensa el siglo XIX. Piglia el “traduttore traditore”, es quién traduce esa realidad, aquel que la trae continuamente al vacío del presente, al inocuo futuro para retratar personajes, colores, olores comunes.

La lectura así se convierte en fundamento clave; la lectura del detective que tiene que estar continuamente pendiente de las trampas del lenguaje, de las revelaciones de la forma; porque pese a que la literatura siempre está contando lo mismo, siempre lo está expresando de otra forma. Es el estilo quien deviene en tema, porque las tramas argentinas oscilan siempre entre la civilización y la barbarie, las citas fraguadas, las traiciones de los traductores, y en ese Pierre Menard que se reproduce infinitamente dentro de las páginas gauchas.

¿Cómo leer entonces a Ricardo Piglia? Leyéndolo como máquina, como aquel que reproduce discursos que el Estado no podría soportar, se refugia en el siglo XIX, en Borges, en Roberto Arlt, en Emilio Renzi para rendirle cuentas a ese presente sitiado,

a esos años setentas traicioneros y asesinos. Esa máquina se desvela por entender ese tiempo ausente que es su presente para articular, pues, esa tradición, ese discurso borgeano, martinfierrista, frente a una realidad utópica que claramente está en otro tiempo, en el futuro, en la literatura.

Leyéndolo como diario, como objeto específico que condensa en sí mismo el futuro, la salida de emergencia de ese presente fraguado y condenado. Leerlo como diario, como ambición de querer crear un mundo nuevo; un mundo de lecturas de Macedonio, de Borges, del “Martín Fierro”; un diario del olvido y de la muerte; un discurso certero sobre la originalidad, la cultura y la forma:

“Las formas son siempre negociaciones y transacciones entre cuestiones que pueden o no pueden contarse. La forma es un intento del escritor de hacer convivir en su relato elementos tensos. La forma no es un molde sino in intento de establecer resoluciones de cuestiones opuestas y antagónicas” (Piglia en Pradelli, 2001. 16).

Leer ese diario es entrar al museo, recorrer sus pasillos, llorarlos, actuarlos, acompañarlos, es entrar por Ezeiza y viajar por la 9 de Julio, tomarse una foto en el Obelisco y recordar, en calle Florida, los encuentros entre Borges y Macedonio; re-leer a Ricardo Piglia es imaginar constantemente un grupo actoral representando continuamente las voces argentinas.

Responder unas preguntas y llenar algunos vacíos, ese era el objetivo principal de estas páginas; hacerle honor a una Nación que junto al silencio sigue recordando a sus muertos, sus personajes, sus colores. Pero igual, pretender hacer de estas hojas un pretexto para la obra abierta y futura. No existe un final, no existe tampoco un

lenguaje ni un silencio que permitan encontrar un final a la máquina en el museo. Reencontrarnos con esos discursos es pretender crear siempre, abarcar nuevos caminos y reflexionar sobre la reflexión.

¿Se podría transpolar la reflexión de Ricardo Piglia? ¿Podemos leer los discursos del Estado de Colombia, de Italia, de Brasil? Por ahora el ejercicio literario prosigue, la reescritura de los maestros es abandonar continuamente una realidad, actualizar un futuro y apegarse a la máquina sin nunca apagarla.

Bibliografía

“Según testimonios confiables, Macedonio tuvo en su juventud una biblioteca voluminosa que comenzó a reducirse, adelgazarse, desordenarse, amotinarse, a partir de que la residencia familiar fue levantada luego de la muerte de su esposa y comenzó su vida andariega (...). Quienes pudieron hojear los libros que la componían dan fe de que muchos de ellos tenían las márgenes y blancos ocupados por notas, preguntas, polémicas, ideas que corregían y completaban a los autores que Macedonio frecuentaba.

En esa biblioteca de juventud, algunos estantes seguramente daban cuenta de sus preocupaciones metafísicas, filosóficas, sociológicas, psicobiológicas (...).” (Piglia, 2000. 18-19)

- Alfieri, Carlos. (2008), *Conversaciones. Entrevistas a César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia y Fernando Savater*, Buenos Aires, Editorial Katz, pp. 57-97.
- Berlanga, Ángel. (2003, 21 de Septiembre). “El gobierno hace visibles las contradicciones sociales”, [en línea], disponible en:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-25748-2003-09-21.html>,
recuperado: 16 de Noviembre de 2009.
- Bolaño, Roberto. (2004a), “Derivas de la pesada”, en *Entre paréntesis*, Barcelona, Editorial Anagrama, pp. 23-30.
- -. (2004b) *Los Detectives Salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Boletín del Instituto J.M. de Rosas (Julio 1968), “Unitarios y federales”, Argentina, núm. 1, [en línea], disponible en:
http://www.pensamientonacional.com.ar/biblioteca_josemariarosa/Articulos/unitarios_y_federales.htm, recuperado: 11 de Noviembre de 2009.
- Borges, Jorge Luis. (2001), *Arte poética*, Barcelon, Editorial Crítica S.L.
- -. (2007), *Obras completas*, Bogotá, Editorial Planeta Colombiana S.A.
- -; Guerrero, Margarita. (1999), *El «Martín Fierro»*, Madrid, Alianza Editorial.
- Carrión, Jorge. (2009) “La multiplicación pigliana”, [en línea], disponible en:
<http://www.jorgecarrion.com/pdf/RicardoPigliaPrologo.pdf>, recuperado: 11 de Noviembre de 2009.

- Castro, Alberto Warley. (1988, 10 de abril) “Una historia de lecturas”, en *Culturas* (Página/12), pp 2-3.
- Corbatta, Jorgelina. (1986), “Ricardo Piglia o La pasión de una idea”, *Nuevo texto crítico*, vol. 9, núm.18.
- -. (1999) *Narrativas de la guerra sucia (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Corral, Rose. (2007), *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México D.F, El Colegio de México.
- Costa, Ivana. (2008, 18 de noviembre), “La ilusión de la escritura perpetua”, en *Ñ. Revista cultural* (diario *Clarín*), núm. 164, Buenos Aires.
- De Quirós, Cesáreo Bernaldo. (1919), “El embrujador”, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, óleo sobre tela, 111,5 x 91 cm.
- -. (1919), “El Carnicero”, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, óleo sobre tela.
- *Diario los Andes*. (1983, 7 de marzo), “Ricardo Piglia, «El escritor no se puede apropiarse del lenguaje»”, Mendoza.
- Echeverría, Esteban. (1988), *El matadero*, Bogotá, Panamericana Editorial.
- Frieria, Silvina.(2005, 22 de mayo),” Es una autobiografía invisible”, [en línea], disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-51340-2005-05-22.html>, recuperado 6 de Noviembre de 2009.
- Fernandez, Macedonio. (2007), *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

- Fornet, Jorge (edit.), (2000), *Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- -. (2007), *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- García, Charly. (1999), *Demasiado ego* [CD-ROM], Argentina, Universal Music.
- García, Germán. (2000), *Macedonio Fernández: La escritura en objeto*. Argentina, Adriana Hidalgo Editora.
- González-Sawczuk, Susana. (2008, enero-junio), “Lecturas de una tradición literaria argentina y construcción de una nación”, en *Memoria y sociedad*, vol. 12, núm. 24. Bogotá, pp. 7-17.
- Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (compilador). (2004), *Ficciones argentinas: antología de las lecturas críticas*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Halperin Donghi, Tulio. (1988, 10 de abril), “La escritura bajo el terror”. En *Culturas* (Página/12), p. 4.
- Hauser, Arnold. (1998), *Historia social de la literatura y el arte: desde la prehistoria hasta el Barroco*, Madrid, Debate.
- Iglesia, Cristina. (2002), *La violencia del azar*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Jitrik, Noé. (1988, 10 de abril), “El valor de las fracturas”, en *Culturas*. (Página/12), pp. 2-3.

- Kolesnicov, Patricia. (1997, 6 de noviembre), “El dinero y la literatura, según Ricardo Piglia”, en *Clarín*, Buenos Aires.
- Kosice, Gyula. (1979), “Gota de agua móvil”, Buenos Aires, Museo-Taller, semiesfera de aluminio, plexiglás y agua móvil. 135 cm.
- Kunis, Ricardo. (1984, 26 de julio), “¿Cómo salir de la miseria?”, en *Cultura y nación* (diario *Clarín*), Buenos Aires, pp. 1-2.
- “La «Belarte concienical»”. (2008), [en línea] disponible en: http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/belarte.htm, recuperado en: septiembre de 2008.
- Luna, Felix. (2001), *Golpes militares. De la dictadura de Uriburu al terrorismo de Estado*, Buenos Aire, Grupo Editorial Planeta Argentina.
- Marimón, Antonio; Saavedra, Guillermo.(1988, junio), “Ricardo Piglia, el nuevo best-seller”, en *El nuevo periodista*, núm. 194, pp. 50-53.
- Martínez, Agustín. (1995). *Metacrítica*, Venezuela, Universidad de los Andes, consejo de publicaciones.
- Melgarejo, Graciela. (1990, 23 de septiembre), “Ricardo Piglia”, en *Revista de La Nación*, núm. 1107, Argentina.
- Piglia, Ricardo. (1988, 4 de septiembre), “Novela y estado en Macedonio Fernández”, en *Culturas* (Página/12), p.4.
- -. (1989), “Ficción y política en la literatura argentina”, en *Literatura Argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. (Karl Kohut y Andrea Pagni,

edits). Publicaciones del centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, serie A, Acta 6, pp. 97-103.

- –. (1993a), Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca. [en línea], disponible en:
<http://www.4shared.com/file/81180743/276e882b/46573.html?err=no-sess>, recuperado: 11 de Noviembre de 2009.
- –. (1993b), *Respiración artificial*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- –. (edit.). (2000), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Brasil, Fondo de Cultura Económica.
- –. (2001a), *Crítica y ficción*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- –. (2001b), *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- –. (2002), *Nombre falso*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- –. (2005), *Formas breves*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- –. (2006), *La invasión*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- –. (2007a), *Respiración artificial*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- –. (2007b), *Teoría del complot*, Buenos Aires, Mate.
- Porter, Liliana. (2006), “Trabajo Forzado (Arena Roja)”, estante de madera, arena roja y figurita.
- Pradelli, Angela. (2001), “Entrevista a Ricardo Piglia. La lucidez de un crítico”, en *Revista Lea*, año 1, núm. 9, pp. 14-17.
- Quino. (2006), *Mafalda inédita*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

- Ramos, Julio. (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XX*, México D.F, Fondo de cultura económica.
- Rivera, Jorge B. (1988, 10 de abril), “Ejercitación de la paradoja”, en *Culturas* (Página/12), p 2.
- “Ricardo Piglia: «Después de todo, los escritores aspiramos a la música».
[s.d].
- Romero, Luis Alberto. (1994), *Breve historia contemporánea de Argentina*, México D.F, Fondo de cultura económica.
- Rudy. (1999), *Historias del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo.
- Russo, Miguel. (2009), “Entrevista a Ricardo Piglia: «Hay que hacer otra realidad porque esta es imposible»”, [en línea], disponible en:
<http://elbroli.free.fr/escritores/piglia/Entrevista.html>, recuperado: 6 de
Noviembre de 2009.
- Sánchez-Prado, Ignacio. (2004), “Reapropiar La ciudad ausente: considerar sobre la «maquina de narrar»”, en *Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 2, pp. 187-200.
- Sarlo, Beatriz. (2007), *Borges, un escritor en las orillas*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- Sarmiento, Domingo Faustino. (s.f), *Facundo. Civilización y barbarie*, Bogotá, Ediciones universales.
- Sasturain, Juan. (2008, 10 de diciembre), “Corte, sensación general y un par de puntas”, [en línea], disponible en:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/116391-37088-2008-12-10.html>, recuperado: 6 de Noviembre de 2009.

- Shaw, Donald L. (1999), *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Sigal, Silvia. (1991) *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur editores, 1991.
- Sosa, Mercedes. (1997), *Alta Fidelidad. Mercedes Sosa canta a Charly García* [CD-ROM], Argentina, PolyGram Discos
- Speranza, Graciela. (1993, 31 de mayo), “Ricardo Piglia X Graciela Speranza”, [en línea], disponible en:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-80356-2007-02-14.html>, recuperado: 6 de noviembre de 2009.
- “Un anticipo de Ricardo Piglia. Otra novela que comienza” (1985, 7 de marzo), en en *Cultura y nación* (diario *Clarín*), Buenos Aires.
- Valenzuela, Luisa. (2001), “Escribir con el cuerpo”, en *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Editorial Temas, pp. 119-139.
- Wiñazki, Miguel. (1997, 15 de noviembre) “Sigo siendo marxista”, en *Revista Noticias*. Buenos Aires, pp. 62-66.
- Yankelevich, Pablo (edit.), (2005). *Argentina en el siglo XIX*, México, Instituto Mora.
- Xul Solar. (1949), “Rua Ruini”, Buenos Aires, Museo Xul Solar, acuarela sobre tela, 35 x 50 cm.