

Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia

*Alfonso Macedo Rodríguez**

RESUMEN: Este estudio panorámico explora dos aspectos de la narrativa de Ricardo Piglia: el género fantástico y su función social para crear un signo dual donde aquél, en la obra del escritor argentino, funciona como un elemento desautomatizador y de ruptura y como sitio de resistencia social. El texto se cierra con una entrevista al autor argentino, registrada en abril de 2010.

PALABRAS CLAVE: Piglia, Literatura fantástica, Función social, Literatura de ruptura, Literatura de la memoria.

ABSTRACT: This Panoramic Study explores two Aspects of the Narrative of Ricardo Piglia: Fantasy and the Concept of Social Function to create a Dual Sign where the Fantasy, in the Piglian Narrative, works as Aesthetic Rupture and Space of Political Resistance. The Text closes with an Interview with Argentine Author, recorded in April 2010.

KEY WORDS: Piglia, Fantasy, Society, Rupture, Memory.

* Universidad Autónoma Metropolitana, UAM-Iztapalapa (alfonsomacedo@hotmail.com).

Una poética de ruptura es aquella que se encuentra permanentemente en proceso de renovación y en busca de nuevos modos de expresión. Todo escritor que pueda considerarse de vanguardia o de ruptura, como Ricardo Piglia (1941), busca nuevas formas de dialogar con la tradición literaria. La obra de este escritor argentino, que navega de modo transversal por diferentes géneros (el ensayo, la entrevista, el diario, el cuento, la novela) establece una relación explícita con el canon de la literatura rioplatense al mismo tiempo que la ubica en el campo de una literatura desautomatizada:

Yo diría que me coloco en una posición de ruptura con lo que pueden ser las manifestaciones obvias del mercado literario, los estereotipos de la cultura de masas. Al mismo tiempo trabajo con los géneros entendiendo esto como una recuperación incluso de convenciones de estereotipos narrativos, que sería en algún sentido el modo de acercarse a una especie de demanda implícita de narratividad.¹

La cita anterior bien puede ser emblemática del presente estudio: en cuatro líneas, dentro del texto que recupera sus palabras y las une con las de Juan José Saer, Piglia asume que el proceso creativo de su poética, construida a lo largo de más de cinco décadas, tiene un signo dual que, por un lado, se aleja de las exigencias de un mercado literario que, de haber seguido sus leyes, hubiera contribuido al adelgazamiento de la complejidad de sus grandes novelas: *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*; por otro, no descarta los posibles “usos”² de los géneros masivos y, como en los casos de la ciencia ficción y el policial, los trabaja de tal modo que rompe toda lectura rígida o automatizada lo grando, así, un discurso altamente vanguardista o de ruptura. Además, el aspecto formal logra unirse, en un gesto desautomatizador —y en la línea del formalismo

¹ Ricardo Piglia, “Posición”, en Ricardo Piglia y Juan José Saer, *Diálogo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1990, p. 30.

² Para el empleo del término “uso” en la obra de Piglia —sobre todo a propósito de su relación con la obra de Roberto Arlt— *cfr.* Rose Corral, “Ricardo Piglia: los usos de Arlt”, en *Roberto Arlt. Una poética de la disonancia*, México, El Colegio de México, 2009, pp. 141-151.

ruso— con una temática que pone en evidencia el trasfondo social de la obra, sin que ésta sea rebasada en su plano poético.

En numerosas ocasiones, Ricardo Piglia ha creado una metáfora de su poética con la figura de un signo lingüístico dual que enlaza lo estético con lo social. Su obra se ha colocado dentro de la gran tradición literaria argentina de manera explícita, a partir de las polémicas desatadas por sus personajes o por él mismo: *Nombre falso* y *Respiración artificial*, obras que produjeron el binomio Borges-Arlt para leer al primero como subversivo y al segundo como un escritor cosmopolita y dueño de todos sus recursos, son los ejemplos más demostrativos. La unión de los dos grandes estilos en Argentina: el erudito de Borges, donde emplea una gran cantidad de géneros discursivos y a quien puede adjudicársele, después de Macedonio Fernández, la combinación de libros reales con personajes ficcionales para producir una sensación de irrealidad, de acuerdo con los estudios precursores de Ana María Barrenechea,³ junto al combativo de Arlt, caracterizado por una aguda crítica al capitalismo y a los valores burgueses de su época, es un tema central de vigencia para todos los lectores y críticos que deseen acercarse a las letras argentinas. Sin lugar a dudas, Piglia ha contribuido con sus novelas, relatos y textos ensayísticos, al estudio de una recepción lateral que rompió con la lectura tradicionalista que se tenía de ambos autores.

Este ambicioso proyecto literario, en el que el autor argentino se coloca en el centro de las dos grandes manifestaciones artísticas de la literatura rioplatense, es parte de una posición que, por lo tanto, entrelaza los aspectos inmanentes de la creación literaria con su función social; los textos piglianos recuperan varios debates en distintos frentes: por un lado, se encuentra la disyuntiva de elegir entre una literatura comprometida y una literatura hedonista; por otro, la polémica sobre el realismo y el género fantástico en el contexto de las grandes teorías literarias —sobre todo con la polémica desatada entre Lukács, Brecht y Adorno a propósito de la pertinencia de la obra de Kafka— es

³ Ana María Barrenechea, “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges”, en Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, UNAM, 1957.

pensada en relación con la tradición argentina: Macedonio Fernández y Borges asumieron un discurso antirrealista que intentó romper el estilo esclerótico de la literatura decimonónica, agonizante durante muchas décadas en Latinoamérica. Paralelamente, el proyecto culto, de clara tendencia fantástica en el autor de *Ficciones*, produjo una obra que representaba una cultura libresca, exhaustiva en citas textuales, alusiones clásicas y anglosajonas, y problemas filosóficos encaminados a cuestionar la realidad a tal grado que la calle fue olvidada como tema en muchos momentos.⁴

En ese contexto cultural, los jóvenes de la década de los sesenta, como Ricardo Piglia, Juan José Saer, Beatriz Sarlo, David Viñas y muchísimos más que pasaron por la universidad, comenzaron a leer a Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Theodor Adorno de manera simultánea con los textos recobrados y releídos de Roberto Arlt, el antiguo escritor marginal y contemporáneo de Borges, en cuyas obras mostraba, sin lugar a dudas, los signos de una modernidad y una actualidad innegables. Con la publicación de su *nouvelle Nombre falso* en 1975,⁵ Piglia anunció ese binomio Borges-Arlt que se desarrollaría de forma más profunda en *Respiración artificial*, y que de modo definitivo estaría produciendo la síntesis de los dos grandes linajes literarios del siglo xx. El programa poético pigliano estaría anunciado con la revisión del canon. Hacerlo no dentro de los límites académicos del ensayo, sino en sus propias obras de ficción, donde deliberadamente, a la manera de sus maestros, confunde aspectos de la realidad con el mundo de la ficción, es uno de los aspectos fundamentales de su poética de ruptura.⁶

⁴ *Cfr.*, al respecto las palabras de Piglia en la entrevista que sigue a este estudio.

⁵ *Nombre falso*, Buenos Aires, Siglo xxi, 1975. Algunas ediciones posteriores, incluyendo la más reciente, cambiaron el título a "Nombre falso"; el texto se divide en dos partes: "Homenaje a Roberto Arlt" y "Apéndice: Luba". *Cfr. Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002 (Narrativas Hispánicas, 322).

⁶ *Cfr.*, las relaciones intertextuales a partir de "Nombre falso" en dos artículos fundadores de la discusión: Rita Gnutzmann, "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia", en *Revista Iberoamericana*, vol. 58, núm. 158, Pittsburgh, 1992, pp. 437-448, y Jorge Forner, "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XLI, núm. 1, México, 1993, pp. 279-291. En el análisis del crítico cubano, incluso se menciona cómo otros críticos creyeron en la autenticidad de un supuesto inédito arltiano, cuando en realidad se tra-

Esta simbiosis altamente polémica en los terrenos de la narrativa, el ensayo y la crítica literaria coincidía con lo que unos años atrás había dado a conocer: en 1972 apareció un volumen de estudios teóricos en torno del tema del realismo. No se trataba de textos escritos por nuestro autor, sino de una pequeña antología que incluía reflexiones de Georg Lukács, T. W. Adorno, Ernst Fisher, Roland Barthes y Roman Jakobson sobre el concepto y la pertinencia del realismo en la literatura. *Polémica sobre el realismo*, obra reeditada diez años después,⁷ forma parte del proyecto literario de Piglia: salir del realismo para pensar en las posibilidades de una literatura fantástica que rompiera el largo dominio del género en el siglo XIX y en los inicios del XX, dentro del contexto de las expresiones regionalistas de las letras rioplatenses. Así, la discusión de décadas anteriores en Europa se había convertido en una parte fundamental del programa a seguir por los jóvenes escritores argentinos. En el caso de Piglia, esto iría a reflejarse de modo contundente en sus textos de ficción.

La gran paradoja de la literatura argentina es el realismo cultivado en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siguiente como un intento de representar la realidad mediante la descripción de los problemas sociales de la época. Su estancamiento anuló toda posibilidad de pensar en la creación artística de otra manera, lo que desembocó en una automatización estética que impidió pensar la literatura de otro modo. Así, la literatura realista terminó por ocupar los espacios privilegiados y el sitio central del canon. El intento de otros autores (Macedonio Fernández y Borges, principalmente) por salir de esa literatura produjo nuevos modos de expresión, vistos en ese momento como reaccionarios: la literatura fantástica estaba convirtiéndose, así, en una respuesta categórica a los usos y abusos de los autores "serios" o solemnes. Al mismo tiempo, a la luz de nuestra época, la crítica literaria contemporánea ha demostrado que el fantástico no es un género escapista, sino lo contrario: en una doble operación social y estética, reivindicó la función poética del lenguaje al crear

taba de "Las tinieblas" de Leónidas Andreiev adaptado por Piglia para que pareciera un texto del autor de *Los siete locos*.

⁷ Georg Lukács y otros, *Polémica sobre el realismo*, comp. de Ricardo Piglia, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

obras que no se enfocaron a reproducir el ambiente ni el contexto; asimismo, demostró cómo el empleo de la lógica, la paradoja y la metaficción podían desequilibrar nuestros conceptos filosóficos occidentales sin dejar de cuestionar ni poner en evidencia los problemas sociales, como la instauración casi invisible del fascismo en Argentina después de la Segunda Guerra Mundial o la identificación y el análisis del discurso político-gubernamental encaminado a desarrollar en los ciudadanos y en la gente del campo un pensamiento homogéneo, alineado y unidimensional. En la época de auge del marxismo latinoamericano, cuando Arlt era releído y redescubierto por los jóvenes de los sesenta y los setenta, Piglia comenzó a recuperar, también, la figura de Borges como un escritor de izquierda:⁸ gracias a esta interpretación, el autor de *Respiración artificial* contribuyó significativamente a la conformación de una lectura política de los cuentos y ensayos de Borges que sugerían el triunfo del nazismo en Argentina y anuncianan, implícitamente, el sistema de tortura, alienación y represión que los militares de la última dictadura en ese país llevaron a cabo.⁹ Dentro de este ambicioso programa que redefiniría el canon rioplatense, Piglia publicó en 1992 su segunda novela, *La ciudad ausente*, en la que sugiere y profundiza el lado subversivo de Macedonio al ubicarlo en medio del complot contra el gobierno argentino, muy cercano a la resistencia social, que en realidad él ha propiciado con sus inventos y su teoría social.

A medida que los textos de Macedonio y Borges se publicaban, mientras el último buscaba y creaba al público que lo identificaría con la tradición anglosajona de lo fantástico y el género policial, en la época de *Historia universal de la infamia* [1935], la percepción de los lectores poco a poco fue cambiando. El programa emprendido por Macedonio Fernández y más tarde desarrollado por

⁸ Graciela Speranza sostiene que el ensayo “Ideología y ficción en Borges”, de 1979, es ya una apropiación del autor de *El Aleph* por parte de Piglia y los jóvenes intelectuales de la izquierda (cfr. “Ricardo Piglia o el arte del desvío”, en *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006 [Fundamentos, 351], p. 266). Por eso, si Borges es de todos, también puede ser leído como un escritor subversivo, marginal, en el nivel de Arlt, Benjamin y Brecht.

⁹ Por su parte, Saúl Sosnowski llega a conclusiones semejantes en su ensayo “Contando nazis en Argentina”, en *La Jornada Semanal*, sup. cult. de *La Jornada*, núm. 227, México, 11 de julio, 1999, pp. 4 y 5.

Borges y el círculo de la revista *Sur*, de Victoria Ocampo, desplazó la literatura realista para terminar por instaurar la gran tradición de lo fantástico en el Río de la Plata. En este sentido, aunque pudiera pensarse que este gesto estético no tiene nada de social, las reglas del arte estaban cambiando y, con ello, el arte se encontró de pronto en un gran proceso de evolución que también influiría en los aspectos sociales. Algo semejante estaba ocurriendo con la teoría literaria que había nacido con los formalistas rusos, ya que iba acercándose a una perspectiva social: en 1935, Jan Mukarovsky publica un estudio determinante para la semiótica y su relación con lo social: “La obra de arte como hecho semiológico” produjo una síntesis afortunada de la tendencia formalista y estética de la obra con su contexto y sus aspectos sociales sin permitir, por otro lado, que fuera leída únicamente como un documento histórico-social, lo que implicaría que perdiera su carácter artístico: “Únicamente la perspectiva semiológica permite al teórico reconocer la existencia autónoma y la dinámica fundamental de la estructura artística, así como comprender el desarrollo del arte como movimiento inmanente, que se encuentra permanentemente en una *relación dialéctica* con la evolución de los demás campos de la cultura”.¹⁰ En la época dura de los estudios críticos del realismo, Mukarovsky piensa la obra de arte como un acontecimiento estético y social, de modo que logró unificar la perspectiva marxista con la obra artística: la forma del discurso y sus operaciones estéticas construyen el lado “inmanentista”, mientras que la temática siempre está vinculada a lo social y en diálogo con otras disciplinas artísticas y humanísticas.

El caso argentino sobre la literatura fantástica puede ser interpretado de modo similar al de Mukarovsky, a propósito de la obra de arte como hecho semiológico (estético/social): por un lado, se encuentra el signo poético, que Macedonio y Borges recuperan en la obra literaria mediante sus cuentos fantásticos y metafísicos; por otro, la mirada puesta de espaldas al realismo produjo una crítica abierta a esta tendencia artística, lo que contribuyó a la renovación literaria y a la búsqueda de nuevas posibilidades estéticas desautomatizadoras.

¹⁰ Jan Mukarovsky, “El arte como hecho semiológico”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, México, Universidad de La Habana/UAM-Iztapalapa, 2003, p. 108.

Así, la literatura fantástica es social en una doble significación: niega la realidad tal como la filosofía occidental la ha concebido, provocando una ruptura en el pensamiento tradicional, y produce un giro estético que abre nuevos caminos poéticos. La parodia de Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote” produce un nuevo proceso de significación que obliga al receptor a cambiar los modos de apreciar la obra. De esta manera, la evolución literaria de la que hablaba Iuri Tinianov es claramente social pues produce el rompimiento de las formas estancadas; la temática que recupera los textos canonizados lo hace ahora bajo la luz de lo paródico, lo satírico y lo irónico, figuras altamente dialógicas y subversivas que atentan contra el orden político y social al mismo tiempo que alteran el orden estético vigente y el sistema generalmente rígido de las historias de la literatura.

Esta lectura de los textos fantásticos de Macedonio y Borges, leídos como “relatos sociales” en el sentido de su crítica implícita a los régimenes estatales autoritarios, contribuyó a una recepción del género que no lo interpretó como evasivo, sino claramente ubicado en el contexto de la resistencia social. La teoría de la literatura fantástica que Harry Belevan, David Roas y Pampa Arán han desarrollado refleja que el género es altamente dialógico, social y crítico de los sistemas políticos que intentan manipular a los individuos.

Probablemente, esas características llevan a pensar el género como marginal. Incluso es menos autorizado si se le ubica al lado del género negro y la ciencia ficción (quizá en parte por su cercanía con la literatura de masas o la literatura equivocadamente dirigida sólo a niños y adolescentes). Desde sus inicios, el género fantástico ha ocupado un lugar lateral en el corpus de toda literatura europea y americana: “lo fantástico es el pasajero clandestino de la literatura”, afirma Marcel Schneider.¹¹ Esta condición de clandestino es fundamental para enfrentar los relatos estatales que se imponen falazmente —y con esto también se crea una visión sesgada de la realidad, diseñada a la medida de las grandes corpora-

¹¹ Citado por Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976 (Argumentos, 37), pp. 70 y 71.

ciones mediáticas en alianza con el gobierno— con los “relatos sociales”:¹² aquellos que son creados desde el seno de la resistencia social: si el Estado manipula la información y deforma la realidad, la literatura creada de modo colectivo y polifónico es un espacio de supervivencia social.

Por su parte, David Roas parte de los estudios de Ana María Barrenechea sobre lo fantástico en los cuentos de Borges para contextualizar el género en el marco de una literatura social, donde une lo que da certidumbre de realidad (objetos, libros publicados, referencias geográficas exactas) con el mundo de la ficción (libros imaginarios, gente inventada, momentos distópicos): “si el mundo del texto, que funciona como el nuestro, puede verse asaltado por lo inexplicable, ¿podría eso llegar a suceder en la realidad? Ése es el gran efecto de lo fantástico: provocar —y por lo tanto, reflejar— la incertidumbre de la percepción de lo real”.¹³ La literatura de Piglia continuó con este proyecto macedoniano-borgiano y lo profundizó: su práctica poética fue incluso más allá en el aspecto social, empleando estos recursos literarios que provocan ese efecto de irreabilidad en los lectores para mostrar con más evidencia el intento gubernamental de crear y mantener una realidad controlada.

La ciudad ausente es, probablemente, el proyecto narrativo más ambicioso de Piglia: todos los relatos anteriores y posteriores han salido, al parecer, de la máquina de narrar Elena. La deuda que Piglia contrajo con Macedonio Fernández y su *Museo de la Novela de la Eterna*, al establecer su segunda obra de largo aliento en la genealogía de las novelas urbanas, es pagada en el momento en que construye la imagen de un Macedonio subversivo, capaz de hacer una

¹² La denuncia y la reflexión políticas tienen relación con el concepto de “relatos sociales”, desarrollado a partir de un anuncio previo a uno de los grandes temas de *La ciudad ausente*: la creación de una máquina de narrar que recupera y conserva los relatos incómodos y censurados del gobierno, pues denuncian sus actividades represivas y homicidas. En este sentido, no hay que olvidar que la novela se publica en la época posterior a la Junta Militar de 1976-1983, *cfr.* Ricardo Piglia, “Los relatos sociales”, en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001 (Argumentos, 267), y *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires-México, FCE, 2001 (Colección Popular, 607).

¹³ David Roas, “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”, en Ana María Morales y José Miguel Sardañas [eds.], *Odiseas de lo fantástico*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, pp. 39 y 40.

obra metafísica que trasciende lo meramente reflexivo para aterrizar en una propuesta de carácter revolucionario en el sentido estético y en el sentido social: en el espacio de la ficción, el autor de “Cirugía psíquica de extirpación” ha perdido a Elena; con sus restos, y con la ayuda de un científico que vive en la clandestinidad (Russo), crea una máquina de narrar para que los gauchos que en el campo se iban muriendo pudieran conservar y heredar sus relatos. Sin lugar a dudas, la idea de la máquina como sustituto de los viejos narradores remite a “El narrador” de Walter Benjamin,¹⁴ donde justamente postula la importancia de los mitos y otros relatos antiguos para crear un tejido narrativo y social que permita mantener la memoria colectiva y funcione como un sitio de resistencia ante los cambios que la modernidad introduce con la ayuda de los medios de comunicación y en una clara intención de alinear y alienar a los ciudadanos. Si en *Respiración artificial* Piglia logró un sorprendente cruce entre Arlt y Borges, en *La ciudad ausente* volvió a ejecutar una operación que de manera sofisticada unió dos propuestas estéticas y sociales aparentemente antagónicas: a Macedonio lo leyó desde un punto de vista subversivo, sobre todo en función de su proyecto de sustituir la burocrática ciudad de Buenos Aires, diseñada desde los homenajes a los héroes nacionales, los nombres de las calles con alusiones a patriarcas y fechas festivas, por una ciudad bella, libre de monumentos y recuerdos de educación cívica.¹⁵ Lo acercó a la causa anarquista de la mano de su amigo Razjarov,¹⁶ y lo hizo lector de Walter Benjamin en el intento de sustituir a los narradores de la tribu (que poco a poco se iban muriendo sin dejar tradición oral) con una máquina femenina que resguardara y mantuviera los relatos pasados y futuros. En cuanto al filósofo judío-alemán, nada más cercano a una de sus ideas centrales cuando piensa en los medios al servicio de la revolución. Esta idea, tomada principalmente de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad

¹⁴ Walter Benjamin, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991.

¹⁵ Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*, *Obras completas*, vol. 4, Buenos Aires, Corregidor, 2010.

¹⁶ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2003 (Narrativas Hispánicas, 340), p. 152.

técnica”,¹⁷ es una apropiación de los medios de comunicación para resistir los embates que el Estado diseña desde las clases de historia oficial y el control de la política. Nuevamente, Piglia logra la conciliación de lo que aparentemente es sólo metafísico —como podría leerse la obra de Macedonio desde un punto de vista muy limitado, pero que es el más tradicional— y lúdico en los terrenos de la prosodia y los juegos de palabras, para imaginar un Macedonio rebelde.¹⁸ Así, toda la literatura argentina ha salido desde Macedonio: el propio Borges es su producto.

En *La ciudad ausente*, lo fantástico está pensado a partir de su función social. Las figuras que pueden permitir esta lectura son la intertextualidad y la metaficción, principalmente.¹⁹ Las referencias al canon de las letras argentinas (Hernández, Arlt, Macedonio, Borges), junto a las alusiones a obras emblemáticas de la literatura en lengua inglesa (*Ulysses* de James Joyce, *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, *El hombre en el castillo* de Philip K. Dick) en una puesta en abismo donde el narrador cede la voz a otros narradores de relatos condensados y colocados en forma de muñeca rusa, hacen que la novela pueda ser interpretada en una sólida conjunción de la función estética con la función social.

¹⁷ Walter Benjamin, *Estética y política*, trad. de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, pról. de Ralph Buchenhorst, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

¹⁸ En un documental sobre Macedonio, Piglia recuerda que Borges escribió el guión de la película *Invasión*, de Hugo Santiago [1969]. En la historia, la figura de El Presidente, un revolucionario que aparenta ser un ciudadano inofensivo, está inspirada en la imagen del autor de *Museo de la Novela de la Eterna* (su nombre sugiere, de entrada, su filiación con uno de los personajes centrales de la novela de Macedonio). Probablemente, Borges fue el primero en identificar en su maestro esa faceta de escritor rebelde, que rompe las reglas civiles y organiza el complot contra el Estado para tomar Buenos Aires, de modo semejante —aunque menos sutil— a lo que ocurre en *Museo...* (Cfr. *Macedonio Fernández*, película de Andrés di Tella, Buenos Aires, 1995).

¹⁹ El presente estudio es sólo una reflexión posterior a mi tesis doctoral, dedicada a la literatura fantástica y su relación con lo social en tres obras del corpus pigliano: *Respiración artificial*, *La ciudad ausente* y la nouvelle “Encuentro en Saint-Nazaire”: cfr. Alfonso Macedo Rodríguez, *Al margen: literatura fantástica y función social en la narrativa de Ricardo Piglia*, México, UAM-Iztapalapa, 2011. Anteriormente, intenté demostrar la pertinencia de lo fantástico en la segunda novela de Piglia dentro de mi artículo “La metaficción y la intertextualidad: figuras de lo fantástico en *La ciudad ausente*”, en *Signos literarios*, vol. V, núm. 10, México, julio-diciembre de 2009, pp. 57-75.

Los relatos metadiegéticos sugieren que lo que pasa en el relato —una persecución en busca de disidentes, una terapia psíquica brutal, un testimonio de la masacre y la desaparición de opositores al régimen militar, entre muchos relatos— también está pasando en la realidad. Básicamente, la presencia de lo fantástico en la novela tiene que ver con la forma en que los lectores entramos en aquella: leemos los relatos del Museo con Junior, el detective que sigue los rastros de la máquina y poco a poco notamos que lo que ahí se lee también está ocurriendo en ese instante: en las galerías del Museo se reproducen escenas narradas por la máquina (momentos del *Martín Fierro*, *Bajo el volcán*, *Los lanzallamas*, etc.). Una escena es totalmente fantástica y borgiana: Junior mira el hotel donde minutos antes había estado: se ve a sí mismo, reproducido por los relatos de la máquina Elena y los montajes del Museo que muestran —y anticipan— lo que intenta ocultarse y censurarse.

Para Karl Kohut, la literatura de Piglia es una literatura de la memoria,²⁰ lo que significa que no debe ser circunscrita a una tendencia donde lo social resulte más importante que el proyecto poético personal. Piglia, gran lector de los trabajos del formalismo ruso y las reflexiones de Walter Benjamin, supo construir una narrativa que en sus rasgos más vanguardistas, sofisticados y desautomatizadores creó un espacio de resistencia social donde cuestiona la realidad establecida por el poder político; paralelamente, la representación y la reproducción del lenguaje militarizado y burocrático de la policía y el resto de los guardianes del orden (médicos, psiquiatras, espías) contrasta con el lenguaje popular, social y abierto de la gente, desenmascarando por oposición y comparación las verdaderas intenciones de los gobiernos que siguieron al de la Junta Militar (Raúl Alfonsín [1983-1989] y Carlos Saúl Menem [1989-1999]): proteger a todos los responsables de los asesinatos, torturas y desapariciones y construir

²⁰ Karl Kohut, “¿Literatura comprometida o literatura de la memoria?”, en Rose Corral [ed.], *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 113-134. El autor diferencia oportunamente ambos conceptos y ubica a Piglia en el segundo tipo, dentro del testimonio y la memoria, elementos fundamentales de la resistencia social y no dentro del primer tipo, donde el compromiso termina por anular los valores estéticos de la obra.

una realidad donde los militares no habían cometido ningún delito.²¹ El Estado es, de este modo, el gran constructor de una realidad artificial, que emplea cuanto medio tiene a su alcance para difundir su “visión” de los acontecimientos pasados. De acuerdo con lo anterior, puede afirmarse que el signo dual de Mukarovsky puede interpretarse dentro de la obra de arte como un signo que une lo estético con su contexto social y en diálogo con otras disciplinas. En cierto sentido, Piglia ha construido una operación similar en su proyecto literario cuando une a dos escritores aparentemente antagónicos para pensar toda creación estética como vanguardista y social:

a) Además del polémico binomio Borges-Arlt en *Respiración artificial*, une, en la misma novela, dos polos de las letras europeas: Joyce como emblema del refinamiento verbal y Kafka como ejemplo del escritor que apenas puede suurrar lo indecible, el horror de la realidad provocado por el fascismo. El joven Emilio Renzi quiere saber los detalles de las partidas de ajedrez que Tardewski, en Europa, había tenido con el autor de *Ulysses*; sin embargo, a este profesor de filosofía, exiliado en Concordia, le interesa hablar más de Kafka y el gran descubrimiento que hizo: el encuentro en Praga de éste con Hitler.²²

b) En un texto de *Crítica y ficción*, a propósito de la teoría de la novela, vista desde una ineludible perspectiva social, señala: “Ser realista es pedir lo imposible. Baudelaire y Marx tenían los mismos enemigos”,²³ lo que significa que la vanguardia estética y la vanguardia política son rechazadas en la misma proporción por las clases hegemónicas y conservadoras.

c) En su conferencia “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, une a dos autores aparentemente antagónicos: Italo Calvino y Bertolt Brecht. La primera mitad del título es una referencia al escritor cubano-italiano; la segunda parte, que aparece entre paréntesis, es su complemento: se trata de buscar el modo en que el escritor pueda decir la verdad en el contexto

²¹ Cfr. Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, FCE, 2004, pp. 243-296.

²² Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001 (Narrativas Hispánicas, 300), pp. 178-215.

²³ Piglia, *Crítica y ficción*, p. 94.

de las sociedades capitalistas y como un gesto de resistencia política que ponga en evidencia las trampas de la realidad controlada por los régimenes dictatoriales.²⁴

d) En uno de los textos que anuncian la eventual publicación de su *Diario*, Piglia comenta, a propósito de la despedida que sus alumnos de la Universidad de Princeton le organizaron debido a su jubilación como catedrático, que le regalaron, en versión Kindle, las obras completas de Henry James y de Rosa Luxemburgo.²⁵ En el empleo de las nuevas tecnologías y en un nuevo guiño a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”,²⁶ vuelve a sintetizar la revolución social con la vanguardia estética y lúdica. En este sentido, Henry James representa el triunfo del discurso artístico, del dominio de las formas y técnicas narrativas; asimismo, representa una de las cumbres de la literatura en cualquier lengua;²⁷ del otro lado, Luxemburgo siempre estará asociado a la revolución, la rebeldía y la lucha social llevada a sus límites. De este modo, los aspectos formales y estéticos del relato se inscriben en una tradición literaria que

²⁴ Piglia, *Tres propuestas...*, p. 42.

²⁵ “Notas en un diario. El bar de Scott Fitzgerald”, en *Babelia*, sup. cult. de *El País*, núm. 1021, Madrid, 18 de junio, 2011. En http://www.elpais.com/articulo/portada/bar/Scott/Fitzgerald/el-pepulbab/20110618elpba_bpor_58/1es (fecha de consulta: 7 de julio, 2011).

²⁶ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética y política*, trad. de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, pról. de Ralph Buchenhorst, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

²⁷ Recordemos el reclamo implícito de Onetti a Borges y a Emir Rodríguez Monegal cuando éstos ignoraron la discusión sobre Arlt y empezaron a hablar del autor de *La vuelta de tuerca* (Cfr. Emir Rodríguez Monegal, “Prólogo” a Juan Carlos Onetti, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 14-16). Por su parte, en uno de sus giros inesperados, que conmocionan y alteran la recepción crítica y la tradición literaria, Piglia comprende que, después de ese desencuentro con Borges, Onetti, escritor ninguneado por querer imitar el habla de un “compadrito” en su intento de llevar a la discusión la figura de Roberto Arlt, sale de ahí a escribir *Los adioses*, que Piglia lee como una novela de fantasmas con la que su autor se propuso responder tácitamente a los comentarios de Borges y Rodríguez Monegal a propósito de James. Con esta lectura, Piglia rompe con la recepción tradicional de *Otra vuelta de tuerca* al pensarla como una obra ambigua en su relación locura-literatura fantástica. El giro pigliano intenta generar una discusión que rompa la lectura realista de *Los adioses* por una lectura fantástica. Cfr. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en Eduardo Becerra [ed.], *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 187-205.

es transgredida y se ubican en un plano político que cuestiona la realidad y la altera, creando un espacio de resistencia que permite la construcción de un mundo alternativo. Así, el género fantástico, pensado de modo clasista como un género menor, se convierte en un género altamente subversivo porque se niega a aceptar las leyes y las imposiciones que provienen de los poderes fácticos y de los poderes estatales.

BIBLIOGRAFÍA

Barrenechea, Ana María, “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges”, en Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, UNAM, 1957.

Belevan, Harry, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976 (Argumentos, 37).

Benjamin, Walter, *Estética y política*, trad. de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, pról. de Ralph Buchenhorst, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

_____, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991.

Corral, Rose, *Roberto Arlt. Una poética de la disonancia*, México, El Colegio de México, 2009.

Di Tella, Andrés, *Macedonio Fernández* [película], Buenos Aires, 1995.

Gnutzmann, Rita, “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 58, núm 158, Pittsburgh, 1992, pp. 437-448.

Fernández, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*, Obras completas, vol. 4, Buenos Aires, Corregidor, 2010.

Fornet, Jorge, “Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XLI, núm. 1, México, 1993, pp. 279-291.

Kohut, Karl, “¿Literatura comprometida o literatura de la memoria?”, en Rose Corral [ed.], *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 113-134.

Lukács, Georg *et al.*, *Polémica sobre realismo* [comp. de Ricardo Piglia], Barcelona, Editorial Buenos Aires, 1982.

Macedo Rodríguez, Alfonso, *Al margen: literatura fantástica y función social en la narrativa de Ricardo Piglia*, México, 2011, 209 pp. (Tesis de doctorado, UAM-Iztapalapa).

_____, “La metaficción y la intertextualidad: figuras de lo fantástico en *La ciudad ausente*”, en *Signos Literarios*, vol. V, núm. 10, México, julio-diciembre de 2009, pp. 57-75.

Mukarovsky, Jan, “El arte como hecho semiológico”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, México, Universidad de La Habana/UAM-Iztapalapa, 2003.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001 (Argumentos, 267).

_____, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2003 (Narrativas Hispánicas, 340).

_____, *Nombre falso*, Buenos Aires, Siglo xxi, 1975.

_____, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002 (Narrativas Hispánicas, 322).

_____, “Notas en un diario. El bar de Scott Fitzgerald”, en *Babelia*, sup. cult. de *El País*, núm. 1021, Madrid, 18 de junio, 2011. En http://www.elpais.com/articulo/portada/bar/Scott/Fitzgerald/elpepuculbab/20110618elpbabpor_58/tes (fecha de consulta: 7 de julio, 2011).

_____, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001 (Narrativas Hispánicas, 300).

_____, “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en Eduardo Berra [ed.], *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 187-205.

_____, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires-México, FCE, 2001 (Colección Popular, 607).

_____, y Juan José Saer, *Diálogo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1990.

Roas, David, "Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable", en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas [eds.], *Odiseas de lo fantástico*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004.

Rodríguez Monegal, Emir, "Prólogo" a Juan Carlos Onetti, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1979.

Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, FCE, 2004.

Sosnowski, Saúl, "Contando nazis en Argentina", en *La Jornada Semanal*, sup. cult. de *La Jornada*, núm. 227, México, 11 de julio, 1999, pp. 4 y 5.

Speranza, Graciela, "Ricardo Piglia o el arte del desvío", en *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006 (Fundamentos, 351).

ENTREVISTA A RICARDO PIGLIA

Alfonso Macedo (AM): En una entrevista concedida a Marithelma Costa en el '86, en *Hispamérica*, publicada posteriormente en *Crítica y ficción*, usted menciona a Steve Ratliff como su mentor literario; sin embargo, después, en otra entrevista, en 1993, con Edmundo Magaña, para *La Jornada Semanal*, usted afirma que Ratliff es un personaje ficcional. ¿Esto se debe a la estrategia narrativa de construir una figura de escritor? ¿O es una necesidad de transitar entre la ficción y la autobiografía?

Ricardo Piglia (RP): No. Bueno, por un lado, uno puede decir que la figura de Ratliff la podemos entender como alguien que ha tenido importancia en mi formación: lo que me motivó a trabajar sobre Ratliff es la idea de que él condensa para mí la literatura norteamericana, de modo que no importa si el personaje es real o no. No importa si el personaje existió o no existió porque quizás uno puede también imaginar mucha gente que se condensa sencillamente en la figura de Ratliff; lo que yo trataba en cierto sentido de elaborar a partir de él, digamos, es esa relación que yo tengo desde hace muchos años que tuve con alguien, sobre todo en unos años, en una época, con la literatura norteamericana. Funciona de esa manera.

AM: Yo veo una relación entre Ratliff y Stephen Stevenson. Pienso que forma parte de un cambio en su poética y ahora que usted habla sobre este personaje ¿qué representaría la literatura estadounidense?

RP: Un diálogo con la literatura norteamericana. Entonces como ese diálogo es un tanto abstracto, muchas veces ese diálogo se materializa, a veces es una figura real y a veces es una figura imaginaria; entonces, para mí es importante que esas relaciones con las tradiciones múltiples aparezcan a veces encarnadas en personas reales, en sujetos con los cuales uno puede mantener un diálogo con la tradición.

AM: ¿Y por eso Stevenson representa la línea británica?

RP: Un poco, porque también ahí se representan mis relaciones con el género del diario. Por lo que yo recuerdo, Stevenson está obsesionado por la relación entre lo que escribe en un diario y lo que sucede en la realidad, que

es una experiencia que todos tenemos cuando escribimos un diario, registrar un diario es una escritura extraña en relación a los acontecimientos. Yo lo he dicho muchas veces, uno a veces registra en un diario hechos que luego no recuerda. Cosas escritas en el diario, uno no recuerda; eran muy importantes en el momento en que uno las anotó en el diario y sin embargo uno no las recuerda hasta que las lee, y a la inversa: cosas que para uno son muy importantes, muchas veces el diario no registra. Entonces ese tipo de experiencias, ya no con la literatura norteamericana, sino más bien la experiencia con la escritura, durante muchos años, de un diario, de pronto se convierte en una ficción y se materializa en un sujeto. Eso es un poco lo que yo puedo decir sobre ese tema. Es tan válido lo que yo digo como lo que puede decir cualquier otro, pero la idea sería trabajar con algunos personajes o algunos sujetos a partir de los cuales es posible establecer un diálogo con cierto tipo de experiencia personal. En un caso, la literatura norteamericana; en otro caso, la escritura de un diario.

AM: Por eso, quizás, usted habla, en una carta con Sergio Waisman, sobre las citas: él tenía una duda sobre las citas y usted le dijo: "Una cita habría que pensarla como el señor Melville, como el señor Freud", y me parece que ahí se produce un juego muy inquietante en relación con la intertextualidad.

RP: Yo tiendo a distanciarme de la noción de intertextualidad como un camino de la crítica que busca siempre rastros de otros textos; más bien tiendo a pensar en lo que decíamos ahí, en el sentido de pensar las relaciones con textos ya leídos, con el espíritu con que uno recuerda a los viejos amigos, momentos de la vida de uno que a veces están encarnados en personas reales y a veces están encarnados en sujetos con los que uno tiene una relación muy intensa pero imaginaria, como es el caso de Melville, que forman parte de la experiencia de todos nosotros pero a la vez son sujetos ajenos.

AM: Es posible que eso también se pueda relacionar con Macedonio Fernández, sobre todo por el trabajo de investigación que usted ha realizado, tomando en cuenta su intención de darle una nueva significación a su obra, por ejemplo, la entrada "Complot" en el *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*, donde se habla de que el complot "funciona en la oposición de

existencias posibles que encierra cada uno de los espacios". Toda esta relación se puede, de alguna forma, ubicar dentro de un género, como el fantástico. Y en ese sentido, mi pregunta es: ¿se puede hacer una relación entre *La ciudad ausente* y *La sonámbula*?

RP: Sí. Yo creo que *La sonámbula* podría ser un relato de la máquina, podría formar parte de la novela en la medida en que *La ciudad ausente* es una novela sobre mundos posibles, sobre realidades alternativas, sobre cómo en una ciudad hay muchas ciudades y entonces en un punto uno podría imaginar que *La sonámbula* es como un desvío del mundo que está presente en *La ciudad ausente* y de hecho Spiner había leído *La ciudad ausente* cuando me llamó para ver si escribíamos juntos una película, así que es cierto lo que dices, que *La sonámbula* está emparentada un poco por la atmósfera del relato, con la novela; aunque no es, desde luego, una adaptación de la novela, pero sí tiene que ver con el espíritu.

AM: Sí, por ejemplo, Kluge es el personaje cuyo nombre desapareció de la versión final de *La ciudad ausente*; es decir: aparecía primero en "Otra novela que comienza", ¿no es así?

RP: ¡Es cierto! No me acordaba de eso. ¿Aparecía ahí?

AM: Sí, de acuerdo con lo que he estado buscando sobre ese pretexto; recuerdo que alguien por ahí escribió que es Kluge el nombre de Russo, el nombre original del científico en la novela.

RP: No me había dado cuenta. Bueno, no me acordaba.

AM: Ahí se encuentra la presencia de lo científico.

RP: Claro, claro. Ahí tenemos una conexión que está bien. Esto probaría de un modo nuevo, distinto, o abriendo otro camino, esa conexión entre la novela y la película.

AM: En "Un cadáver sobre la ciudad", de *Formas breves*, usted menciona, en un estilo autobiográfico, que Juan C. Martínez Real le mostró una serie de fotos del velorio de Roberto Arlt. Habla de que el féretro, con el cuerpo del escritor, por ser muy grande, no cabía en el pasillo y lo sacaron por la ventana. Esto le generó una molestia a Bolaño, que en un ensayo se queja de que lo anterior sólo pasó en su imaginación.

RP: Espero que no sea una queja.

AM: Es que el estilo... no sé...

RP: ¿Él decía que eso no había sido real?

AM: Sí, él lo menciona de ese modo, y lo que yo le estaría preguntando sería si ¿no es acaso esto, de alguna forma, una evidencia más del juego entre la realidad y la ficción?

RP: Yo supongo que sí. Yo recuerdo, de todas maneras, la situación. Martini Real es un escritor ya muerto, un argentino conocido...

AM: De su generación...

RP: Sí. Y fue un editor importante. Él fue el editor de *La muerte y la niña* de Onetti, de la primera edición que salió en Corregidor, donde él trabajaba, y yo estaba un día en la oficina de él, en Corregidor, y él me mostró esa foto, de modo que tendríamos que hacer un ejercicio espiritista para traer aquí a Martini Real y también a Bolaño porque también ha muerto. Pero yo creo que, otra vez, eso no importa tanto en la literatura; en otros registros de la realidad eso sí es muy importante, definir el lugar de la verdad: en la política, en la historia... pero me parece que la ficción, justamente, se define porque no es ni verdadera ni falsa; la ficción es esa indeterminación, que es al mismo tiempo verdadera pero no lo es, es el registro de la ficción que en la literatura encuentra su plano más exigente, y con mayor tradición; en otros campos de la experiencia social no funcionan de esa manera; en ese sentido, yo me separo de las posiciones un poco cínicas de los posmodernos, digamos, por llamarlos así, que quieren ver a la ficción diseminada por todos los espacios, entonces utilizan esta relación entre ficción y no ficción, o entre ficción y realidad, también en la política, como si no hubiera verdad, como si todo fuera, al mismo tiempo, válido; como si todo en el fondo valiera lo mismo. Yo no lo creo, pero creo que la literatura investiga esa relación, nos hace conocer los matices de esa tensión entre la ficción y la realidad, mientras que en el resto de la experiencia social que no es la literatura, esas relaciones son más claras, y las manipulaciones que tienden a producir efectos de realidad cuando no lo son tienen que ver con la política, los medios... me parece que la literatura es un campo de experimentación de

esa relación; entonces, todas esas historias que estamos recuperando acá, si existe o no existió, si la foto existió o no existió, en fin, todo eso, me parece que hace el intento de pedirle a la ficción una respuesta que la ficción no puede dar, porque la ficción es esa indeterminación en el sentido de que nos produce un efecto que es el efecto de suspense, yo diría... esto que estoy leyendo sucedió o no sucedió, sucedió en un sentido, ¿no? Desde luego, más allá de la existencia de las fotos, se trataba de una metáfora; fuera real o no la foto, es una metáfora decir que Arlt sigue ahí, insepulto todavía y en el aire. Si no recuerdo más, podríamos hablar de Bolaño. Bolaño me parece que tenía con respecto a Arlt –porque él decía que hubiera sido mejor que yo en lugar de dedicarme tanto a Arlt me dedicara más a Gombrowicz, cosa que yo hacía por mi lado desde luego...– pero me parece que la relación con Roberto Arlt o Macedonio Fernández son relaciones que fuera de la literatura argentina producen efectos perturbadores. Son escritores difíciles de registrar en la literatura latinoamericana, escritores difíciles de poner, de clasificar en algún lugar, sobre todo Arlt, pues yo creo que Macedonio cada vez más está disputando un espacio a propósito de su relación con Borges...

AM: Sí, hay una línea que se opone a lo que usted afirma: la poética de la oralidad, con Arguedas, Rulfo y, por otro lado, la otra poética, la del trópico...

RP: Exacto... pero quiero decir que la distancia –o no sé cómo llamarla– de Bolaño y otros escritores amigos, en relación a la literatura argentina, pasa a veces por la particularidad de la circulación de Roberto Arlt, que es un escritor que nosotros valoramos mucho, que solamente nosotros valoramos; sólo nosotros decimos con toda naturalidad que Arlt es igual a Borges, pero cuando uno va a Uruguay ya la gente no piensa que Arlt es igual a Borges; las cosas empiezan a cambiar, quiero decir: Arlt es una figura un poco rara... No soy el único, digamos, si uno habla acá con los escritores sobre la potencia y la importancia de Arlt... además Arlt nos salvó de Borges, Arlt nos salvó de Borges porque si sólo hubiera sido mundo Borges eso hubiera sido muy sofocante. Entonces Arlt es como una apertura absoluta que, combinando los dos, se podían hacer algunas cosas, como hizo Onetti, como

hicieron otros escritores, porque si se quedaba encerrado en ese mundo de Borges, era difícil sobrevivir a ese enclaustramiento borgiano. Así que también la importancia de Arlt tiene que ver con el hecho de cómo los escritores jóvenes que empezaban a escribir en la Argentina se enfrentaban con la figura de Borges que estaba ahí como una especie de...

AM: De Dios Padre...

RP: De ave, sí, no sé... de ave carroñera, no sé... podés poner cualquier imagen, ¿no? Por ejemplo, si uno lee la conversación —que a mí me parece muy anticuada— sobre el libro de Bioy, donde él anota sus conversaciones con Borges, es un libro donde uno ve que la vida, la experiencia que tenían Borges y Bioy era muy cerrada, muy ligada a la Academia de la lengua, muy ligada a los diarios oficiales, después Borges hacía con eso cosas extraordinarias, pero como modelo de vida literaria, era muy cerrado ese mundo. En cambio Arlt es la ciudad, la calle; me parece que por ahí pasa la cuestión.

AM: Su relación con el cine ya está bastante documentada; tiene usted un texto sobre el cine en *Crítica y ficción*; le han hecho algunas entrevistas al respecto. Sin embargo, a mí me gustaría pensar en la posibilidad de ubicar *La ciudad ausente* dentro de una línea o de una tradición que no sólo incluya la literatura, sino también el cine. En ese sentido, me parece que *La ciudad ausente* sostiene un diálogo, a veces evidente, a veces sugerido, implícito, con *Alphaville*, con *La sonámbula*, como usted ya lo afirmó, incluso con *Metrópolis*.

RP: Sin duda. Y con *Blade Runner*. Por un lado, la relación de toda mi generación y de todos los escritores que tienen, más o menos, mi edad, hemos vivido una relación con el cine muy intensa y hemos tenido un diálogo emotivo con el cine. Se podría hablar de Puig, se podría hablar de Saer, se podría hablar de Bolaño, en fin, muchos escritores hemos tenido con el cine una relación muy continua, y por lo tanto la presencia del cine en cada uno habría que encontrarla del mejor modo en que funciona. En cierto sentido, me parece que yo he buscado en el cine ciertas soluciones que a veces se dan a cuestiones que la literatura se está planteando. Por ejemplo, Godard siempre me ha parecido un punto de referencia importante, porque

Godard utiliza de una manera muy particular los textos y las citas en los *films*; entonces, yo me sentía cerca, imaginariamente, de Godard, sencillamente porque Godard estaba haciendo algo con las narraciones cinematográficas que suponía la inclusión de citas, de estilos que se estaban leyendo. Parecía que por ese lado había una transformación...

AM: Y por eso usted lo considera un gran narrador.

RP: Uno de los grandes narradores de los años de los que estamos hablando, de modo que las relaciones con el cine deben ser vistas también en modo dinámico, de qué modo la literatura influye en el cine, de qué manera la literatura ha construido espectadores del cine y de qué manera eso ha producido algunos *films* a los cuales nosotros siempre hemos estado muy atentos, porque no olvidemos que *Alphaville* juega todo el tiempo alrededor de Borges. *Alphaville* termina con esa máquina extraña que termina citando textos de Borges. Esos eran los textos que a nosotros nos parecían siempre textos de ruptura donde había cruces entre la literatura y el cine.

AM: La cita, precisamente, permite trasladar de un lado a otro; juega mucho con la idea de la permanencia.

RP: Exactamente. Entonces, por ese lado yo vería cierto tipo de convicción. A la vez, *La ciudad ausente* es una novela que fue escrita por mí en el momento justo porque es una novela que pareciera que anticipa... no que anticipa sino que... como el Internet... hay máquinas que traducen textos y que los producen, no existían en ese momento. Creo que hubiera sido difícil escribir esa novela ahora porque teníamos que habernos hecho cargo de máquinas que ya no son esas máquinas de narrar que producen textos, sino que serían estas máquinas actuales. Es una novela escrita en el año noventa, cuando estaba empezando a desarrollarse. Entonces, no solamente tiene, me parece, conexión con el cine sino también tiene conexión con los modos en que circulan textos y circulan imágenes en esa ciudad y, posteriormente, en el mundo actual, en esas máquinas múltiples que tenemos donde todo se entrevera.

AM: Por eso la imagen tan poderosa del *subte* en la película y en *La ciudad ausente*, que atraviesa todo prácticamente.

RP: Sí, sí, claro.

AM: ¿Qué entiende por el concepto de “literatura fantástica”?

RP: Es un concepto muy productivo, como sabemos, construido por Borges para enfrentar la dominante de la literatura realista, para establecer un espacio en el hacer posible una escritura que no fuera leída con los cánones o criterios de la literatura realista. Ese sería el primer sentido que tiene. Borges se hace cargo de un nombre que viene de la literatura en lengua inglesa y que tiene un sentido distinto en el siglo XIX; más bien se habla ahí de vampiros, de fantasmas... es una literatura que se llama literatura fantástica a ese tipo de trabajos más conectados con el terror, con la literatura de horror, aparecidos, puntos después de la muerte, todo ese tipo de historias. En cambio, Borges le da un sentido totalmente conceptual, completamente conceptual más que temático, al género, y construye, alrededor del género, primero, una reacción frente al realismo, y, por lo tanto, una poética de la narración, que es una de las grandes poéticas que se han construido no sólo en América Latina. Ahí es donde él es muy deudor de Macedonio, que es el primero que empieza a construir sus hipótesis en contra del realismo, como camino central de la literatura, no sólo en lengua castellana. Primero habría que leerlo en ese sentido, como una colocación de Borges en toda una polémica muy activa en aquel momento, que es: ¿cómo salimos del realismo?, es decir, ¿cómo hacemos una literatura que no sea realista y que sea leída como tal y no con los criterios que el realismo impone?, que era el tipo de lectura que recibían los textos de Borges cuando aparecieron, que eran textos que pasaban en lugares rarísimos, que no tenían que ver con la realidad argentina, que eran textos ajenos a las necesidades... Lo leían desde el realismo como un escritor que se escapaba de lo natural, mientras que él decía que el realismo es una forma de narrar y ésta es otra forma de narrar. Eso es un poco, me parece, el criterio de lo fantástico, es un criterio que muchos hemos tratado de redefinir y también de mantener esa diferencia en el sentido de que el realismo no es la única manera de hacer literatura, es un género como cualquier otro, eso es lo que

Borges viene a decir. Ahora, ¿cómo se puede definir ese procedimiento? ¿Cómo se produce el efecto fantástico? Es una cuestión más compleja que excede un poco la posibilidad de la conversación ahora. Me parece que el paso siguiente sería empezar a ver cuál es el procedimiento que produce el efecto fantástico, en qué consiste; la cuestión de la incertidumbre entre ficción y realidad es un poco el paso que podríamos empezar a dar para definir lo fantástico, mientras que en el realismo esa relación está saldada, sólo se narra aquello que se vuelve algo real y por lo tanto lo que se dice puede ser verificado en la realidad y tiende a adelgazar, a hacer casi mínima esa vacilación entre ficción y realidad. Lo fantástico tiende a poner esa relación como un elemento de investigación porque, en definitiva, la pregunta siempre es: ¿pero esto sucede o no? Esto me parece que es la pregunta de lo fantástico. Borges ha hecho trabajos extraordinarios, porque también ahí aparece Borges que está hablando, que habla con Bioy Casares, eso en el mundo de *Tlön*... así que yo diría: ¿ese Bioy Casares existe o no existe? Ese Borges que va ahí caminando por la ciudad y se encuentra con el Aleph, ¿qué Borges es?

AM: Si yo viera algún indicio de la literatura fantástica en su obra, lo puedo ver justamente como algo que se vincula con la crítica social. La crítica literaria toca, por lo general, aquellos aspectos de resistencia social en su obra, pero casi no habla de la literatura fantástica salvo unas cuantas excepciones.

RP: Es verdad.

AM: En ese sentido, sí hay un vínculo mucho más claro entre fantástico y sociedad. Uno puede pensar, con Saúl Sosnowski, por ejemplo, y otros críticos, que ya hay en Borges una mirada crítica a un sistema, a un régimen, pero me parece que todavía no hay una plena conciencia, y ya en usted, en sus obras, sí se alcanza a ver que, incluso, la literatura fantástica cumple una función social.

RP: Está muy bien eso, sí. O sea que es así, no sólo en mi literatura, ojalá, sino que, en general, no se ha visto —es verdad lo que dices—, no se ha visto en ese tipo de literatura, se le ha visto como pura evasión habitualmente, y sin embargo tiene un carácter muy corrosivo. Así que por ese lado estoy total-

mente de acuerdo con tu hipótesis, no debemos circunscribir la intervención de la literatura en lo real solamente en términos de la reproducción fiel de los modos en que la sociedad funciona dentro de la literatura realista, sino que se pueden construir mundos alternativos que son críticas al presente y que eso es una gran tradición, también, de Swift para abajo.

AM: Como la sátira, aunque ya no tanto ahora.

RP: No, claro, pero funciona en la construcción de un universo imaginario, que en realidad es un modo de criticar o de referirse a cuestiones que pasan en una realidad que está ajena, que no es una realidad directa. Si uno lee una novela donde todo sucede en México, en la Revolución mexicana, esto tiene que ver con una posición sobre la Revolución mexicana, pero si uno lee una novela que sucede en una isla fantástica, como puede ser *La invención de Morel*, se puede encontrar ahí con observaciones sobre el mundo científico, sobre las manipulaciones científicas, sobre el peso de las imágenes y demás que son un elemento que se podría utilizar para leer también ahí lo social.

AM: Y creo que por eso ya había, también, un indicio de todo esto que usted, al parecer, ha ido explorando con mayor frecuencia en las últimas décadas, digamos desde los noventa para acá. Pienso, por ejemplo, en *Respiración artificial*, en esas cartas que Arocena intercepta, esas cartas donde alguien, no sabemos quién exactamente, está escribiendo para un destinatario en Buenos Aires, y habla de lo que lee, por ejemplo una novela de Saul Bellow, es lo mismo que él está viendo; entonces, yo creo que ahí ya existe un indicio de lo fantástico, aunque siempre está enmarcado por la duda.

RP: Bueno... esas observaciones sobre la novela escapan un poco a mis posibilidades de comentar porque son cosas que uno hace pero que se pueden ver de ese modo, está la idea de alguien que está escribiendo cartas para el porvenir, que en realidad ese futuro es el presente; el presente de la novela es en realidad las cartas que este hombre está enviando desde el siglo XIX.

Entonces, me da la sensación que tenemos mayor libertad en el trabajo narrativo a partir de la experiencia de Borges y que eso es visible, me parece,

en mucho de lo que se está escribiendo en lengua castellana o no sólo en lengua castellana, actualmente. Lo que se ve en Bolaño, puede ser Vila-Matas... escritores que están utilizando elementos que parten de una literatura que es realista que está interferida por movimientos, interrupciones, que remiten a la literatura fantástica, sin ser estrictamente literatura fantástica en el sentido clásico.

Fecha de recepción: 3 de junio, 2012.

Fecha de aceptación: 29 de abril, 2013.