

ta semanal denunció que la obtención del premio habría sido fraguada en las oficinas de *marketing* de la editorial, que ya había pensado publicar la novela en diciembre, que ya tenía las pruebas de la novela en su poder, que necesitaba un impulso promocional adicional para vender la novela, que había pagado un cuantioso anticipo por una novela que se demoraba más de lo previsto y que dudosamente podría vender tantos ejemplares cuantos se requerían para recuperar ese anticipo. *Plata quemada* participó en el certamen bajo el título *Por amor al arte* y su premio coincidió con el reestreno, en el Teatro Colón, de la ópera escrita por Gerardo Gandini a partir de la novela anterior de Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*. Una gigantesca operación de prensa que incluyó una cena semiprivada de desagravio a Ricardo Piglia quien, demás está decirlo, no se merecía nada de lo que sucedió alrededor del libro.

Lo que debe resultar claro, aun con la inclemencia del sol, aun con las intempestivas tormentas veraniegas, sobre todo con los asesinatos sueltos y las políticas urbanas neoconservadoras, es que se había montado un aparato de captura alrededor de uno de los intelectuales-faro de la cultura argentina de los últimos veinte años y que *Plata quemada*, no importa cuál versión uno elija creer, sólo fue publicada en relación con una operación de mercado y una lógica incontestable: la lógica del dinero.

La novela cuenta un robo a un banco perpetrado por una banda desastrosa. El hecho es real y hay testimonios periodísticos de la época, la década del sesenta. El estilo es deshilvanado, desprolijo, como el habla y el pensamiento de los protagonistas, a los que la novela cita indirectamente casi todo el tiempo. Una de las mayores debilidades estructurales de la novela es, precisamente, la imprecisión con que se trabaja el estilo indirecto libre, además de las rupturas permanentes de registro y un descuido que vuelve a veces difícil la identificación de los personajes que hablan. *Plata quemada* es una novela fácil de leer, simpática, se diría, apta para la playa. Firmada por Ricardo Piglia, es una novela extraña, un punto de inflexión, una clausura: Arlt, por fin Arlt, tan repetidamente citado por la literatura de Piglia, traído hasta el presente, un Arlt agobiado no ya por la literatura rusa, sino por el cine de Hollywood, y es por eso que el texto reproduce una carnicería que nada tiene que envidiar a los últimos engendros protagonizados por Bruce Willis.

¿Qué moral (qué moral literaria, se entiende) defiende *Plata quemada*? Es difícil decirlo, pero lo cierto es que no es fácil encontrar en ella la moral literaria que caracterizaba a los anteriores textos de Piglia: incluso el rigor formal parece ausente. Y perdida esa moral de las formas, ¿cómo haría cualquier lector para reconocer un estilo, un proyecto, una obra? O todavía más: ¿cómo hará cualquier lector para no leer en *Plata quemada* eso que se llama



Por amor al arte? ¿Cómo haremos para no leer en la última novela de Piglia el triunfo de la cultura de masas, las estéticas de *l'art pour l'art*, (degradadas por la publicidad) en un grito triunfal y exasperante?

Es otra literatura la que se nos aparece, irreconocible, en esa novela y es por eso, tal vez, que en ella puede leerse el fin de la literatura argentina de este siglo. Lo que será, será otra cosa. Y lo mismo podría decirse de la novela de Saer, *Las nubes*, que apareció sin escándalo (su nombre, sin embargo, se puso en circulación en relación con el *affaire* Piglia a propósito del Premio Nadal que Saer obtuvo por *La ocasión*). Sin escándalo y sin sorpresa: si algo iguala a esas dos novelas radicalmente diferentes son los anacronismos en los que (con naturalidad) incurren, la pobreza conceptual y la escasa audacia de la imaginación que las soporta.

Las nubes narra –crónica de viaje, novela histórica– un viaje a través de la pampa, el desierto, esas obviedades argentinas. Los que viajan son un médico y unos locos. Hugo Vezzetti ha señalado el carácter anacrónico de las teorías sobre la razón y la locura que el narrador, el doctor Real, expone. Esos violentos anacronismos son los que Vezzetti esgrime para descartar el carácter histórico de la novela (sin sospechar si no estaremos ante un sencillo ejemplar de «novela histórica» mala). La novela se propone como un texto hallado, copiado y leído por uno de los personajes frecuentes en la literatura de Saer, en un verano tórrido y parisino. La estrategia es banal, pero astuta: no es Saer quien escribe, de modo que cualquier defecto en su prosa (y se multiplican) es un defecto *fictionalizable*. Lo que Real cuenta es un viaje plagado de contratiempos a través del desierto, con cinco locos, y una escolta (y un baqueano, y los indios alrededor, etc.). Una vez más, leemos una teoría ontológica que relaciona paisaje y subjetividad. Los restos, las ruinas de la tradición literaria argentina, en una versión de cuarta generación. Una vez más, habrá que soportar, por ejemplo, las metáforas del campo como mar. *¡Y no es así, y no es así!*, estamos tentados de decir a cada página. Sólo un hombre de llanura puede confundir la nada del campo con la nada del mar. La nada del mar es ominosa porque en ella nunca habrá huellas. En el campo, por el contrario, *todo* deja una marca de sentido: el campo, aun vacío, es la potencia de la historia. El mar es una nada metafísica. Y es por eso que *Moby Dick* no podría ser una novela pampeana. Si algo es el campo o el desierto, en fin, cualquier territorio, es la potencia del camino y del viaje, de la historia. *Las nubes*, bien mirada, es una parodia (bueno, su nombre lo indica) de *Glosa*, una gran novela en la que ya había un cierto malestar en relación con el presente y la ciudad. La huida al campo, la caravana en el pasado: lo de Saer parece un síntoma: no siendo ya posible el siglo XX como literatura, el escritor se refugia en el siglo XIX, aun cuando el sistema de producción literaria que garantiza la persistencia

de sus libros (o tal vez por eso) se lanza hacia el futuro con una velocidad de vértigo. Esta última novela de Saer sólo parece contribuir a crear un ritmo en su producción narrativa, ritmo que, una vez más, parece coincidir sólo con la lógica (contractual) del mercado.

Saer y Piglia demuestran que pueden seguir contando historias. Sólo que no queda claro cuál podría ser el interés de esas historias cuyos pormenores apenas si ligan entre sí. Las historias no son, pues, *interesantes*. Interrogados los textos estéticamente, poco es lo que pueden decirnos: sí, están firmados por dos grandes nombres de la literatura argentina, pero ¿están a la altura de esos nombres en el sentido en que cada uno de los textos de Flaubert está a la altura del nombre (de la marca, si se prefiere) *Flaubert*? Si es que estos textos pretenden suministrar una imagen histórica (en el sentido de «no actual») de la lengua, lo cierto es que ni uno ni otro resistiría el menor examen filológico, por ejemplo.

Es difícil decir hoy cómo se construye una obra de autor. Las mismas nociones de «obra» y «autor» están bastante desacreditadas. Pero no hay «literatura» que pueda funcionar sin «obra» y sin «autor». Debemos preguntar, pues, cuál es el sentido de estas últimas novelas de Piglia y de Saer en el contexto de sus respectivas obras, qué tensiones desarrollan, qué nuevas direcciones investigan, cuáles son sus apuestas, a qué riesgos se exponen.

La pregunta no es importante sólo en relación con la obra de Saer y de Piglia (ya constituidas) sino, sobre todo, en relación con el sistema literario actual: ¿lo que se publica se publica sólo de acuerdo con la lógica del mercado, de un ritmo y una periodicidad que garanticen la supervivencia de los sistemas de distribución y de promoción, de acuerdo con las necesidades de los sellos editoriales para mantener la ficción de sus respectivos «catálogos nacionales»? A diez autores por cada uno de los grandes sellos argentinos, españoles y multinacionales, hacen falta entre ochenta y noventa novelas argentinas «serias» por año. Si así fuere, ¿cuál es el sentido que los rasgos de estilo tienen en un semejante sistema de producción?, ¿cuál es el sentido que tienen esas ruinas culturales que los textos evocan como materiales primarios a partir de los cuales el relato aparece como una necesidad: el campo, el desierto, la razón, la locura, el viaje, el crimen, el dinero? ¿Cuál, finalmente, podría ser el valor (estético, político) del anacronismo en el contexto del sistema actual de la literatura argentina? Entiendo por sistema, sobre todo, un modo de producción y circulación de la literatura.

Lo valioso de estas novelas casi simultáneas es precisamente el hito que representan: vienen a coronar y clausurar dos obras monumentales, vienen a «repetir» en un registro más legible, más fluido, más masivo, aquello que constituye sus antiguos esplendores. Muchos, inclusive, atribuirán los argumentos que aquí se desarrollan a un cierto desprecio por el triunfo, un cier-

to rencor, en fin, por el lícito enriquecimiento (si tal palabra fuera lícita en este contexto, y no lo es) de los escritores. Pero no se trata de eso.

Se trata, como en Puerto Madero, de analizar cómo se articulan ciertas ruinas con las fantasías de mercado del neoliberalismo, se trata de analizar qué literatura es hoy posible. ¿No son acaso los fantasmas de la literatura lo que podemos leer en estos textos crepusculares, en estos libros poco sorprendentes aun cuando se rodeen de escándalo? ¿No había (no debería haber) en la literatura algún vértigo, algún desasosiego, algunas inseguridades, algo que tenga que ver con la desazón que el presente nos provoca?

Daniel Link