

de Lafuente para articular una novela caracterizada por una «mirada histórica», quizás un poco *sui generis*.

La fórmula para historizar la novela aparece en este cruce ficticio entre futuro y pasado que no sólo hace posible el género epistolar, sino que es la condición de su existencia. Más aún, la utopía del género se torna absoluta si se considera que «no hay novelas epistolares en la literatura argentina, claro que esto se debe... a que en la Argentina no tuvimos siglo XVIII» (RA, p. 40). Quizás este rasgo descastado, falta de tradición, permite que el género transcriba otras «voces»: justamente aquellas cartas que cree recibir Luciano Ossorio remiten al «horror de lo real» que la literatura –a veces– testimonia: la proliferación de la muerte alrededor (año 1979); la «voz» que permite iluminar la historia (ver p. 55). Se trata justamente de aquello que refieren los relatos sociales sobre los que Piglia se expraya en sus «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)»: el relato popular alude a aquello que forma parte de lo real y es censurado (la tortura, la represión) y se construye en oposición a las ficciones que el Estado construye para generar consenso y legitimarse. La lucidez del Senador le permite captar esas voces de los otros y realizar la conversión del «caos» de la historia en un «cristal traslúcido» a través de la lectura de las cartas: «'Trata', dijo, 'trata como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia'.» (RA, p. 55).

La puesta en abismo del proyecto de la escritura biográfica –a cargo de Maggi– permite eludir la determinación de la biografía novelada. El proceso de construcción del texto, tarea que restituyen las cartas entre el historiador y Renzi, y las conversaciones entre este último y Tardewski (d)enuncian la presencia del *scriptor*, ese momento de irrupción del sujeto de la escritura que Piglia elogia en los relatos de Borges en sus *Formas breves*. El trabajo con el documento «crudo», el cruce de citas, la correspondencia, que forman parte de la estructura de la novela se tejen también en el cuaderno de lectura de *Respiración artificial*. En efecto: los fragmentos que componen la 'Autobiografía' de Ossorio en «Antepasados 1., 2., 3. y 4.» (ver p. 88 y ss. RA) son citas casi textuales de datos de la vida de Enrique Lafuente y de su epistolario.

El duelo en que se bate la escritura contra la tentación y el «peligro» de plasmar la vida del fundador del Salón Literario tiene un serio contrincante: «Alberdi, Echeverría, Sarmiento: todos esbozan su autobiografía al llegar a los 25 años. Lo mismo Lafuente: ensaya la escritura en tercera» anota Piglia en el cuaderno de su primera novela. Pero cede a otra influencia del autor del *Facundo*: el carácter complejo e inclasificable del libro

paradigmático que guía la construcción de *Respiración artificial* impulsan hacia la mezcla, la estructuración barroca, la coexistencia de diversos 'géneros discursivos'.

La mirada histórica que da carácter a Marcelo Maggi organiza el argumento, permite hablar del presente censurado, narrar los relatos sociales que son la materia de la novela como si fuera una sinfonía: a través de distintas voces se narra la historia argentina, la génesis de su literatura y su contexto.

La oralidad es sustancial para la escritura según la reflexión teórica del autor: estilo del que la obra de Rodolfo Walsh es modelo «ágil y conciso, muy eficaz, siempre directo... hecho con los matices del habla y la sintaxis oral»¹¹ es el *topos* al que el escritor debe acudir —como un antropólogo— en busca de la materia de sus textos. Origen de la literatura (argentina) «¿Cómo es que nadie ha comprendido que en sus discursos nace la escritura de Macedonio Fernández?» (p. 21, *RA*) su complejidad se traduce en el estilo literario, que en Piglia es barroco, como él mismo caracteriza el de Macedonio. Concisa o exacerbada, la expresión de la oralidad adquiere múltiples formas pero se halla siempre en la génesis de tramas narrativas. Según las «Nuevas tesis sobre el cuento» (*Formas breves*) constituye la motivación de los relatos de Borges; Piglia fragua en una síntesis estos dos elementos: el 'barroco' macedoniano en el estilo y el carácter oral de la narración borgiana desde sus fuentes.

La conquista del escritor se cifra en ese estilo, que deviene de un combate con las formas anquilosadas del lenguaje —quizás la biografía correría ese riesgo—. El trabajo de la literatura, de su literatura, se expresa casi visualmente, en estructuras verbales que juegan con la simetría/asimetría, como la imagen que devuelve un espejo, en su sintaxis compleja de cajas (Cf. Ana María Barrenechea): «En cuanto a ella, se apasionaba por la literatura desde siempre, pero no se sentía capaz de dedicarse a escribir porque, dijo la mujer, contó Marconi, me dice Tardewski ...» (p. 203); «¿Usted ha leído el *Doktor Faustus*? Me preguntó Marconi, dice Tardewski. No, le contesté, no me gusta Mann, prefiero a Kafka, pero he leído, me cuenta Tardewski que le contestó a Marconi esa noche, en el Club cuando él le preguntó si había leído el *Doktor Faustus* de Thomas Mann ...» (p. 209) (La cursiva es mía).

Los verbos del decir van dibujando una trama intrincada, plena de referentes, que cohesiona la materia narrativa en esa expresión de la oralidad de

¹¹ De su conferencia «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» pronunciada en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo y publicada en Página/12 de fecha 24 de diciembre de 1999.

los otros: aquí la literatura no puede separarse (por vocación) de lo político, la *performance* une el gesto del habla a la materia de la novela y en esa sintaxis compleja se refleja la dificultad de la forma. De la novela epistolar que insinuaba el *Urtext* al texto publicado se abre un caleidoscopio donde lo que se mantiene, sí, es esa estructura sostenida de diálogo (in)mediato, marcado por la urgencia de la historia (más allá del canal y del código empleados). Aquí se puede leer una de sus propuestas para el próximo milenio: «Hay que construir una red de historias para reconstruir la trama de lo que ha pasado», «A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe»¹².

El Salón Literario: los orígenes de la literatura argentina

El año 1838 aparece como emblemático en las notas de Piglia: momento de constitución del Salón Literario, es sujeto del enunciado en el *Urtext* de *RA* ya que marca el comienzo de la historia de la intelectualidad argentina. Lafuente cumple la doble condición de ser un conspirador contra Rosas y uno de los fundadores del Salón, en torno del cual se aglutina una serie de figuras que pondrán la piedra basal de las condiciones de existencia de una literatura nacional.

La escena de lectura que caracteriza sus reuniones impulsa la escritura de un texto que será el primero de la serie de ficción «pura»: *El Matadero*, cuyo binomio civilización/barbarie atravesará toda la literatura argentina. En ese contexto, Lafuente libra una batalla con Echeverría por la primacía intelectual, según puede leerse en las notas primigenias de la novela de Piglia: «En el salón predominó, desde su ingreso, E. Echeverría [o ¿Lafuente?] que había llegado de París y encarnaba el espíritu romántico.» Lafuente resulta el elegido por «encarnar» un tipo intermedio entre Sarmiento, Alberdi y Cuenca: o sea entre el escritor-político que muere con todos «los honores» (el autor de *Viajes*), aquel que «en el exilio encuentra la distancia necesaria para su reflexión» (Alberdi) y Cuenca que –como

¹² Las páginas finales de la novela escriben esta idea del autor asignándole ese lugar a Kafka (Cf. p. 263). Allí –como en los relatos ‘ejemplares’ de Borges, irrumpe el sujeto de la escritura con su modelización de la ideología y del lenguaje.

Macedonio Fernández— «escribe en secreto su obra». Lafuente es el prototipo del escritor fracasado y ese rasgo lo agiganta a los ojos de Piglia: la fascinación por ese recorrido que va de la juventud promisorio a la madurez del fracaso se textualiza de manera paradigmática en la segunda parte de la novela editada, en el personaje de Tardewski. Metafísico como Macedonio, ex brillante discípulo de Wittgenstein, su encuentro azaroso con Renzi está regido por el deseo del autor de reescribir el cuento de Arlt.

Paradigma de la relación entre los intelectuales y Rosas, Lafuente (E. Ossorio) es una especie de crisol que permite expresar las contradicciones de esa generación y mostrar también su contracara: el fracaso. El personaje elegido lo hace más visible, y permite la conversión en «cristal traslúcido» del caos de la historia argentina: su genealogía, Senador mediante, podrá articular la voz del otro (oralidad del relato social) en «otra memoria», que es otra versión de la Historia.

El Salón Literario marca el inicio de la discusión sobre literatura, en un momento en que no se escribía ficción autónoma —o, como el caso de *El Matadero*, no se difundía—. Tal vez esa falta de escisión entre literatura y política imprima el modo de composición que anota el cuaderno y que las páginas de la novela dejan traslucir¹³: «... fue él quien inventó la teoría de la *literatura fakta*, es decir, eso que después ha circulado mucho, la literatura debe trabajar con el documento crudo, con el montaje de textos, con el testimonio directo, con la técnica del reportaje. La ficción, decía Tretiakov, le digo a Tardewski, es el opio de los pueblos.» (p. 195, RA)

El principio constructivo de la novela aparece a medida que se aproxima al desenlace, donde se pueden leer huellas de la génesis. Por otra parte, este interés por los orígenes de la literatura argentina es el epicentro de un proyecto largamente anunciado por Piglia: la escritura de una historia de la novela localizada.

Resulta interesante considerar cierta 'divisoria' en su narrativa que deriva en su «crítica y ficción» ya que el interés por la figura de Sarmiento, al que remiten la temática del Salón Literario y ciertas notas de la trama de su primera novela ha sido relegada al plano de escribir una lectura. Hay en ello un juego de oposiciones marcado por «la suspensión de la credulidad» ya que ambas figuras antagónicas —Alberdi y Sarmiento— son inscriptos en géneros discursivos diferentes en los textos de Piglia, quedando el segundo de ellos a merced de los 'peligros' de la crítica.

¹³ La irrupción del sujeto de la escritura se hace visible también en *La ciudad ausente*, cuando Junior se encuentra con el ingeniero Russo en el Delta. (Cf. artículo «Faros» en *Filología XXXI*, vol. 1-2, 1998).

Bibliografía

- DERRIDA, JACQUES (1997) *Mal de Archivo*, Madrid, Trotta.
- GROSSAC, PAUL (1937) *La divisa punzó*, Buenos Aires, Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez.
- LAFUENTE MACHAIN, RICARDO DE (1941) *Los de Lafuente*, Buenos Aires, Editorial Kraft.
- PIGLIA, RICARDO (1999) *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.
- (1993) *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
 - (1988) *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
 - (1990) *Respiración artificial*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.



Blake: Ilustración para la *Divina Comedia* de Dante (1824-1827).