

de la indefinición de trama, argumento o intriga; provoca efectos de inestabilidad e indeterminación; rompe con la ficción lineal pues cada relato introduce cambios bruscos de tiempo y espacio, varios personajes asumen el papel protagónico e incorpora múltiples puntos de vista; transforma el orden secuencial lógico de la novela decimonónica; exige una mayor participación del lector; es posible eliminar o agregar a ella nuevos relatos sin que cambie esencialmente su sentido y, por último, obvia la noción de final.

Toda antología conlleva alguna omisión. “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”, de Miguel Gomes, es una aportación teórica muy valiosa que enriquecería sobremanera la primera sección del libro. Citado en la “Breve bibliografía sobre textos integrados en Latinoamérica”, valga esta acotación simplemente para reconocer la importancia de dicha referencia.

En síntesis, *El ojo en el caleidoscopio* sobresale porque cubre un nicho que, por emergente, ha sido poco atendido por la crítica literaria hispanoamericana; además, sus ensayos destacan por la originalidad y la lucidez de sus propuestas, el acopio de información, el análisis agudo y, sobre todo, por la sugerencia de líneas de investigación hasta ahora inéditas. No queda más que agradecer la labor realizada por los coordinadores y por cada uno de sus colaboradores.

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ

ROSE CORRAL (ed.), *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. El Colegio de México, México, 2007; 312 pp.

El diálogo que mantuvieron, durante algunos años, Juan José Saer y Ricardo Piglia no se interrumpió con la muerte de Saer, el 11 de junio de 2005, en París. Había comenzado, tal vez, con sus conversaciones memorables en la Universidad del Litoral, en Santa Fe, para continuar en la Universidad de Buenos Aires y, de manera un tanto inesperada (por cuanto Saer no pudo estar presente en las dos ocasiones en que estuvo a punto de venir), aquí, en El Colegio de México –gracias a los oficios de Rose Corral, organizadora del coloquio internacional dedicado a estos dos autores argentinos y editora de este libro impecable. Es un diálogo en el que Saer y Piglia practican una revisión crítica (como no acostumbramos hacerlo en México) del pasado y de “la tradición o las tradiciones literarias” –que, como dice Rose Corral en su prólogo, “se construyen y reconstruyen desde el presente” (p. 12). Un diálogo en que los conceptos de ficción y verdad, de mundo y narración, de mito e historia, de arte e industria cultural, se profundizan o rechazan polémicamente, como en el seno de un trabajo crítico preparatorio,

previo a la inmersión en el abismo de la creación literaria. Un diálogo en persona o en obra, directo o a través (como ahora) de los críticos. Un diálogo “extraterritorial”: ajeno a “una noción estrecha de lo «nacional»”, que permite “salir de los confinamientos” y pone en contacto –como hizo Saer en “La narración-objeto”, conectando la obra de Juan Rulfo con la de Onetti y el mendocino Antonio di Benedetto– diversas “zonas culturales” (p. 11), “en esa tierra de nadie (sin propiedad y sin patria) que es [en palabras de Piglia, citadas por Rose Corral] el lugar mismo de la literatura” (p. 13).

El volumen abre con la conferencia inaugural de Ricardo Piglia: “El escritor como lector”. Y aquí aparece un tercero en discordia, pues está dedicada a otro escritor –a quien también admiró Saer– polaco o, en realidad, argentino: Witold Gombrowicz, “un completo desconocido en aquel entonces”, arraigado involuntariamente en Buenos Aires, que vivía en “oscuras piezas de pensión” y en la indigencia, a pesar de que afirmaba provenir de una familia aristocrática (pp. 17-18). Gombrowicz va a pronunciar, el 28 de agosto de 1947, en “una oscura librería de Buenos Aires” (p. 19), una conferencia titulada, provocadoramente, “Contra los poetas”. Y este es el texto que aprovecha Piglia para ofrecer su lección de lectura. La cual comienza por afirmar su lengua como “el idioma de la desposesión”: el castellano de “los bares del puerto”, los obreros y los marineros, mal aprendido; la lengua áspera, “de gramática incierta, que hablará siempre”, cercana a “la circulación sexual y al intercambio con desconocidos” –a “la recova, los bares de mala vida, los piringundines” (pp. 19-20). Bastaba el contacto con ese mundo para que “el lenguaje de la Cultura” comenzara a sonar a Gombrowicz “falso y vacío” (p. 20). “La lengua como expresión de una forma de vida”, comenta Piglia (p. 21). Y añade, en una serie de frases igualmente provocadora: “La conferencia en castellano dicha por Gombrowicz en Buenos Aires debe ser vista como un gran acontecimiento, casi invisible pero extraordinario. Uno de los grandes acontecimientos de nuestra historia cultural. Un gran paso adelante en la historia de la crítica literaria. Un panfleto legendario, una de las grandes provocaciones artísticas contra el arte” (p. 23).

La conferencia de Piglia es, por último, un magnífico ensayo de ficción crítica. El “pequeño escándalo” de la conferencia gombrowicziana y el hecho de que el presidente del Banco Polaco de Buenos Aires le haya ofrecido trabajo después de escucharla, lo conduce a elaborar una teoría de las relaciones entre poesía y dinero, entre escritores y banqueros (p. 26). “Money is a kind of poetry”, concluye Piglia, y cita, además de Wallace Stevens, a Eliot, a Joyce, a Kafka y a Pound –“el antibanquero” (pp. 26-27). En el fondo de este pasaje de crítica-ficción, y de la revisión de aquel panfleto, “Contra los poetas”, se escucha la frase de Brecht que sirve de epígrafe a *Plata quemada*: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”.

Dos testimonios suplen la ausencia de Saer en el libro compilado por Rose Corral. En primer sitio, el testimonio de Laurence Gueguen, que vivió con él treinta años. “Nada en la vida lo dejaba indiferente”, nos cuenta: “Todo lo transformaba, lo elaboraba para que se volviera materia para su literatura”. De hecho, dice, “Juani no se dedicó a la literatura: ésta formaba parte de su persona hasta tal punto que me pregunto, con un poco de asombro... si incluso él mismo no se habrá dejado superar, de vez en cuando, por su escritura” (p. 36).

El segundo testimonio es el de Hugo Gola, cuya amistad con Saer se prolongó, como dice él mismo, “por casi cincuenta años” (p. 37). Hugo, impulsor persistente de uno de los proyectos más duraderos de difusión –o contagio– de la inquietud poética en nuestro país, compartió con Saer y un grupo de amigos una experiencia a la que el autor santafesino vuelve siempre de manera irremediable: la experiencia mítica, presente, profundamente real “en la zona” de la ciudad de Santa Fe y los pueblos de Rincón y Colastiné. Hugo narra, de una manera intensa, contenida, emocionada, las diferencias y las proximidades, las lecturas entusiastas y comunes; la dura experiencia del exilio, que sumergió a Saer en un riguroso trabajo experimental dentro de “un aislamiento completo” (p. 38); el reencuentro solitario de ambos y luego con otros escritores –de nuevo, Antonio di Benedetto– en su departamento de París y en un poblado español, “con asados y vinos en abundancia” (p. 39); el recuerdo del maestro Juan L. Ortiz –gran poeta entrerriano, aún desconocido entre nosotros. Hugo Gola destaca el lenguaje, la “entonación” particular, “los registros de la oralidad y la sintaxis de la lengua hablada” que caracterizan la obra de Saer desde el principio (pp. 42-43); habla de su poesía –*El arte de narrar*–, “donde se olvida de su intención narrativa y escribe poemas líricos puros” (p. 43). Pero, sobre todo, muestra el trasfondo poético de su narrativa: “Saer”, dice, “no era un escritor metódico” (p. 44); “escribir, para él, no era un simple trámite” (p. 45); la construcción de sus novelas, tan racional en apariencia, “sólo comienza a materializarse... por una decisión no voluntaria” y por “la intensidad de las pasiones” –“una inspiración [que] coloca su obra en el ámbito de la poesía” y de “la poesía como visión” (pp. 45-46): “Su vida fue plena y gozosa, aunque no por ello menos dramática. Se interrumpió antes de acabar el último libro. No obstante su obra, pienso, quedó totalmente cumplida... Se podría decir de él algo que dice Valéry de Mallarmé: «Su obra fue la justificación de su existencia, fin único y único pretexto del universo que habitaba»” (p. 48).

“Cruce de lecturas”, la primera parte del libro que tenemos entre manos, comienza con una intervención de Arcadio Díaz Quiñones inspirada en unas líneas de Kafka: “La memoria de una nación pequeña no es menor que la memoria de una nación grande” (p. 51). Piglia y Saer –hijos, ambos, de inmigrantes y crecidos “entre dos idiomas”, como Arit (p. 53)– son los constructores de un “canon personal

y heterodoxo" (p. 54), a través de un "diálogo velado" en sus ensayos. Ambos "subvierten el orden jerárquico y los prejuicios de la tradición nacional institucionalizada" (p. 57), afirma Díaz Quiñones, y ambos asumen una posición provocadora. Piglia: "Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente, y tiene la estructura de un complot" (p. 62); Saer: "Hay tradiciones electivas y otras obligatorias. Un escritor no puede ignorar las obligatorias, aunque sea para atacarlas" (p. 68).

El diálogo de Piglia y Saer se produce, con frecuencia, a través de otros escritores, como los casos que analiza Jorgelina Corbatta en su trabajo: Faulkner, Borges (y *El Aleph*), Joyce. La locura y el psicoanálisis tienen un lugar importante en la triangulación de ambos con el autor del *Ulises* y *Finnegan's wake*. Piglia piensa que Joyce vio en el psicoanálisis "un modo de narrar" y "una técnica narrativa" (p. 79), y Saer descubre un vínculo profundo entre "narración y alucinación" (p. 78). Chandler y la novela negra, el enigma y la evasión, lo policial como modelo crítico y pretexto de la ficción también aparecen en los dos (p. 85).

En ese "mapa imaginario de lecturas", hay convergencias y divergencias, señala Ana Rosa Domenella en "Los poetas de la tribu" (p. 102). Como en *El largo adiós*, otra vez, cuyo valor atribuye Saer "a la melancolía y a la poesía" de un detective como Marlowe, en el que Piglia descubre al "hombre de letras" que, secretamente, constituye "la línea oculta del género" (p. 105). Y divergencias más profundas: Piglia se inspira en la *serie negra* y Saer abomina de la industria cultural (p. 109); Piglia relee a Manuel Puig y a Rodolfo Walsh; Saer, a otros marginales, como Felisberto Hernández, Di Benedetto o Juan L. Ortiz (p. 102).

El concepto de *marginalidad* reaparece en el análisis que hace Karl Kohut de dos conferencias impartidas por Saer y Piglia, en 1987, en la Universidad Católica de Eichstätt, en el contexto de un coloquio dedicado a la literatura argentina tras la dictadura y el exilio. Saer opone el escritor marginal a lo "nacional" y las "necesidades del mercado" (p. 119), y lo define por "su libertad radical y su transgresión permanente a las normas oficiales" (p. 116). Kohut señala las "debilidades" del discurso de Saer: vaguedad, imprecisión, generalidad, contradicción, carácter individualista y abstracto—debido, quizá, "a su vida fuera del país" (p. 132)—, y aplica el concepto de *marginalidad* a la obra de Piglia (p. 131). El discurso de éste, en cambio—"Ficción y política en la literatura argentina"—, "recorre el camino inverso": es la "descripción de una lucha" (p. 124); entreteje "realidad y contra-realidad" (p. 127); surge de una "experiencia vivida de la dictadura" (p. 132). Ambos autores, sin embargo, rechazan el "compromiso" y "coinciden en un punto central...: la literatura como memoria" (p. 132).

Cinco estudios forman la sección dedicada a Ricardo Piglia y pueden revisarse como un ciclo de variaciones sobre distintos temas. Adria-

na Rodríguez Pérsico aborda, por ejemplo, por medio de *El último lector*, el tema de la memoria y el “archivo” (p. 138), estableciendo que “el gusto del archivo corresponde a una visión utópica de la literatura” que produce réplicas y dobles (pp. 139-140) – “utopía privada”, “utopía lingüística” que se expresa en el espacio de la isla (p. 140) y encuentra su expresión más emblemática en Robinson Crusoe: “el héroe del ascetismo protestante, que reproduce la economía capitalista en un aislamiento perfecto”, escribe Piglia, “es antes que nada un lector solitario” (p. 147). *El último lector* es el punto de partida, asimismo, del trabajo de Jorge Fornet, un texto que juega con las formas empleadas por Piglia para construir su lectura: el epílogo (p. 149), el prólogo (p. 154) y el epígrafe (p. 158); la estructura dispersa y nómada de los fragmentos (pp. 150, 154); la “trayectoria seguida por los libros” (p. 152) y las escenas de lectura – como en el pasaje de W. H. Hudson en la pampa: “No teníamos novelas. Cuando llegaba una a la casa era leída y prestada a nuestro más próximo vecino, a unas dos leguas de casa, y él, a su turno, se la prestaba a otro, siete leguas más lejos, y así sucesivamente, hasta que desaparecía en el espacio” (p. 151).

En “La máquina de escribir”, esa herramienta de trabajo del crítico-detective – “que abunda en lugares tan distantes... como las viejas editoriales y las comisarías” (p. 163) – sirve a Liliana Weinberg para analizar el modo en que “Piglia relee el formalismo”: vínculo entre “formas y prácticas”, “historia y evolución literaria” (papel de los “géneros menores”: “noticias policiales, folletines, aguafuertes”), y *extrañamiento*: “emancipar las palabras, los objetos, los géneros, de su significado tradicional para restaurar su perceptibilidad” – “la materialidad de los sonidos... la opacidad de la forma... la técnica” (p. 167). Una noción que Piglia vincula al *complot* y lo clandestino: “la política, el terror, el crimen, el mercado, adoptan mecanismos propios de la ficción” (p. 170), y la literatura se convierte en “complot secreto”, en “una sociedad secreta sin Estado” (p. 172). Laurette Godinas, por su parte, relee la filología de Piglia: la voz y el tono (p. 179), las “actas del juicio” (p. 182), la “transcripción de grabaciones” (“Qué es –jadeo– robar –jadeo– un banco –jadeo– comparado –jadeo– con –jadeo– fundarlo”, p. 180) y el archivo como “murmullo de la historia”: “tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales... de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos” (p. 183), que exige una averiguación que entrelace el crimen y la fonología (p. 185). Rose Corral describe, por último, los espacios de esa investigación: la ciudad como mapa y texto – “una red de historias que circulan” (p. 196) –; el “laboratorio” de sus diarios, ensayos y novelas – “taller del escritor”, “lugar secreto” (p. 199) –, y finalmente, los “lugares de encierro y reclusión” que forman otro itinerario de la obra de Piglia, y que, como dice Rose Corral, podrían ser “un elemento clave y persistente de la «maquinaria secreta» de su ficción” (p. 201). “La forma [misma] del enigma en la

novela policial involucra la noción de lo cerrado”, dice Rose Corral, y no se refiere solamente a la cárcel como espacio físico, sino a la teoría de la novela como “novela carcelaria” —una novela “que avanza hacia la perfección paranoica” (p. 203).

Una *cadencia*, un *ritmo*, una “continuidad que se prolonga”, un “movimiento continuo”, “de cuadra en cuadra”, como en una “caminata” (p. 209): eso es la prosa de Saer según Julio Premat. “Todo parece previsto desde el inicio”, “en un movimiento hacia una escritura por venir, tan indefinida como ineluctable”, y sin embargo, cada novela “produce un cambio de reglas”, “funciona como una anomalía” (p. 210). Y es que “la cadencia de escritura es, en sí, el proyecto” —y la muerte, “la inconcebible interrupción de la cadencia” (p. 211). Lo que Saer reivindica es “la dimensión involuntaria, cuando no inconsciente, de la creación” (p. 216): “no hay nada [más] que mostrar”, “el escritor es un hombre como todos”, “el autor es ese nadie del que nada puede saberse” (p. 218). Rechazo radical de “las poses, los mitos, los rituales”, que “restaura la autoridad del escritor” y “[pone] sus relatos en primer plano” (p. 220).

Daniel Balderston propone, en su texto, que la perspectiva de *El arte de narrar* es la del “umbral” (p. 232) y la de los “momentos liminares” (p. 229). Al parecer, “Saer le dijo a Nora Catelli que *La grande* iba a terminar en un poema” (p. 231). Y quizá termina en un poema: de una sola línea, y puramente liminar. Silvana Rabinovich lee *El entenado*, como apunta ella misma, “en clave de la ética heterónoma de Levinas” (p. 235). Sujeto de “alteridad”, huérfano habituado a la “intemperie” (p. 118), el entenado es narrador: “da la palabra al otro”, “les cede a [los indios] la palabra” (p. 239): “como les debo la vida, es justo que se la pague volviendo a revivir, todos los días, la de ellos” (p. 245). La androfagia saeriana representa la imposibilidad de asimilar al otro: “el otro (mejor dicho, la otra), inasimilable, es *andrófaga*” (p. 241). Dardo Scavino, por su parte, invoca al griot senegalés de “Traoré” para rastrear el modo en que se elevan “ciertos fragmentos de la vida cotidiana al estatuto de mitos”, articulando los “rituales mágicos” y la lógica delirante del crimen, la “lógica policial” de *La pesquisa* y el autónomo mundo mítico de los indios colastiné en *El entenado* (pp. 250-251). Los relatos míticos de Saer parten de un desarraigo violento de la naturaleza —cuerpo materno— para “acceder al orden de las ficciones simbólicas y perder la familiaridad con el mundo”, a través de la “violencia originaria” —festín antropofágico de los colastinés u otros “sacrificios rituales compulsivos” (p. 255). La barbarie, la locura y el crimen se encuentran, dice Dardo Scavino, “en el centro o en el origen de la civilización, la razón o la ley” (p. 257), y constituyen “lo inexpresable” de la experiencia poética (p. 261). La figura del “sacrificio en serie” no se reduce al *serial killer*: su conjunción de crimen, repetición y delirio es propia del “acontecimiento mítico” (p. 263).

Bordeando el mismo espacio imaginario de *La pesquisa* y *El entonado*, César A. Núñez indaga las “representaciones erróneas” y los “espacios invadidos” de “Paramnesia”, rastreando una “zona de significación” compuesta de “sugestiones y anticipaciones” (p. 273), de relatos “guardados” en otros relatos –que construyen “un lugar, un espacio que invadir”, o en palabras de Piglia, “una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos” (p. 282). Y en el último trabajo del libro, a partir de una revisión de la estructura de las sagas medievales y el “estatuto mítico de la ficción”, Enrique Foffani analiza, detenidamente, los vínculos que unen las sagas de Faulkner, Onetti y Saer; el “territorio” narrativo imaginario de cada uno (p. 291); la “comunidad de personajes” que transmigran de relato en relato (p. 301), creando “la ilusión de una *realidad viviente*” (p. 304) y construyendo el espacio de un diálogo en torno al “ritual de la comida” (p. 305): el *asado* que –como en *El entonado*– es la creación de “este espacio interlocutivo o dialógico, investido de la charla entre amigos y poblado de innumerables mesas compartidas... que se construye a partir de la interrogación acerca de lo real” (p. 306). Una suerte de materialismo a la vez trágico y hedónico clausura –con el “ritual del asado” de *La grande*– una obra narrativa que vuelve siempre al origen, desmintiendo su carácter inconcluso y abriéndose, dice Foffani, “a un final preñado de inminencias” (p. 307).

Concluido este recorrido por el magnífico volumen coordinado por Rose Corral, volvemos a la cuestión del diálogo. O en términos más coloquiales: al asunto de la conversación. Y lo que podemos concluir es que, entre estos dos escritores hay líneas que se aproximan y otras que se separan, pero que sus obras surgen de un rigor semejante y poseen un mismo espíritu de crítica y provocación; que ambos revisan con fiereza la tradición y reivindican la ficción; que articulan política y poética sin concesiones a ningún poder ni autoridad que no sea la de la escritura. Pero, dentro de cada uno, más allá de la conversación, hay un diálogo interno y contradictorio que Dardo Scavino llama (citando a Saer) la “hospitalidad a lo antagónico”: “Saer conjetura que si Sarmiento era un escritor y no sencillamente un político, un ideólogo o un polemista, se debe a «la capacidad de dejarse maravillar por todo lo que en la realidad diversa y adversa las contradice. De esta hospitalidad a lo antagónico nace su literatura»” (p. 265).

ENRIQUE FLORES

Universidad Nacional Autónoma de México