

Ricardo Piglia

TRES PROPUESTAS PARA EL PRÓXIMO MILENIO
Y CINCO DIFICULTADES

Prólogo

Este libro reúne dos conferencias dictadas en La Habana en el año 2000. Trata de la vivencia de la ciudad como mundo afectivo y político y de las alternativas que propone la literatura para narrar lo real. Su unidad es aleatoria y es secreta y debe atribuirse al contexto implícito de acuerdos, discrepancias y experiencias comunes entre sus dos autores.

En un sentido es el resultado de una amistad. Al revés de las amistades inglesas (“que empiezan por excluir la confidencia y muy pronto omiten el diálogo”) las amistades argentinas (si es que existe esa categoría) son una combinación algo extraña de diálogos intermitentes y confidencias discretas.

Las conversaciones entre los autores de este libro comenzaron hacia 1965 y se han extendido —con vaivenes y silencios y también con malos entendidos y acuerdos instantáneos— durante todos estos difícilísimos años. Algunos de las formas y los motivos y los énfasis que circularon en esas conversaciones están en este libro: aludidos, implícitos, remotos, incluso imperceptibles, pero presentes en los tonos y en la problemática que se discute aquí.

Una conversación es un extraño modo de usar el lenguaje: el más común, el más habitual y a la vez el más ajeno a las formas fijas y el más inesperado. No se define por sus temas, ni por su orden, sino por cierta complicidad o ciertos sobreentendidos que hacen posible la ilusión de un intercambio y de un entendimiento. No obedece a los estereotipos que definen al diálogo como la metáfora de un pac-

to o de una convivencia pacífica, sino más bien al diálogo entendido como una persecución imprecisa del sentido, como tensión con lo no dicho, como la construcción inestable y siempre inesperada de la comprensión. No tanto qué es lo que el otro quiere decir, sino qué es lo que el otro quiere hacer con lo que dice. Hay algo siempre un poco paranoico y conspirativo y también solipsista en la conversación argentina (y para verificarlo basta releer las novelas de Roberto Arlt). En ese tipo de diálogo cada uno dice algo y el otro contesta otra cosa (o contesta lo mismo pero en forma invertida) y lo que importa es la relación que el lenguaje sostiene y entreteje. Hay también algo de pura función fática del lenguaje en la conversación, algo que viene desde muy lejos y está ligado al hecho de entrar en contacto y de poder hablar. El diálogo es un encuentro y una confrontación y, en el fondo, es el cruce de dos monólogos que improvisan y alucinan sobre un tema común. Los autores hemos estado siempre de acuerdo, en todo caso, en que el consenso no surge del diálogo sino de la lucha y de las relaciones de fuerzas que se juegan de modo distinto en situaciones distintas.

Por ese motivo últimamente los dos hemos empezado a pensar y a decir que en la Argentina la amistad y la conversación entre amigos se han convertido en un hecho político. Es decir, ese intercambio privado, ajeno al interés y a la lógica económica y a la noción de utilidad, ligado al uso, al tiempo perdido y al espacio contra público, se ha convertido —por efecto de la lógica despótica de la racionalización económica y del control policial— en una forma de construir y sostener redes sociales extra estatales y micro-políticas. La amistad aparece ligada a formas privadas de resistencia y actúa como alternativa en medio de la masiva unanimidad de los discursos públicos y de la deliberada disgregación de los lazos de solidaridad promovida desde el poder. Sólo los amigos saben que entenderse es difícil y sólo ellos hablan el lenguaje argentino en medio de la imposición generalizada del sentido único y del uso oficial de una jerga tecnocrática arrogante y vacía. La conversación entre amigos es una condensación cifrada y microscópica de la convivencia posible en medio de la destrucción programada en la Argentina actual.

En ese contexto entonces no se le debe pedir a este libro más de lo que es: el nudo mínimo de un tejido más amplio, un punto perdido en el mapa de una ciudad. En definitiva su forma recuerda un intercambio de cartas en una partida de truco (como el partido de truco entre amigos en medio de la noche que da comienzo a la historia de *El Eternatuta* de Oesterheld cuando Buenos Aires ya está invadida por la nieve y la muerte o el partido de truco que una noche de junio de 1956 reúne en una casa de Lanús a otro grupo de amigos que escuchan en la radio una pelea de Lausse antes de que irrumpa el ejército y comience la *Operación Masacrè*).

Buenos Aires y Rodolfo Walsh están aquí como una intriga y un enigma y también como el recuerdo de un tiempo anterior al desastre.

Historia de una amistad entonces o intercambio de cartas en una partida en medio de la noche, las dos conferencias de este libro tratan el problema de la distancia como condición de la verdad y discuten la dificultad de llevar al lenguaje el carácter político de la pasión y de la pérdida.

R. P.

II

La segunda propuesta está ligada a la noción de límite, es decir a la imposibilidad de expresar directamente esa verdad que se ha entrevisto en el sonido metálico de un tren que cruza en la noche. ¿Qué puede decir el testigo? ¿Cómo puede decir el que ha visto la verdad de los hechos? ¿No es ésa una de las grandes preguntas de nuestro tiempo? (El desafío de Ana Ajmátova: el poeta debe decir lo que se puede decir.)

Tal vez el hecho de escribir desde la Argentina nos ha enfrentado a muchos de nosotros (y a Walsh en primer lugar) con esa pregunta o mejor con los límites de la literatura y nos ha permitido reflexionar sobre esos límites.

La experiencia del horror puro de la represión clandestina, una experiencia que a menudo parece estar más allá de las palabras, quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y por lo tanto nuestra relación con el futuro y el sentido.

Hay un punto extremo, un lugar —digamos— al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el desierto infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? Muchos escritores del siglo XX han enfrentado esta cuestión: Primo Levi, Osip Mandelstam, Paul Celan, solo para nombrar a los mejores. La experiencia de los campos de concentración, la experiencia del Gulag, la experiencia del genocidio. La literatura muestra que hay acontecimientos que son muy difíci-

les, casi imposibles de transmitir y suponen una relación nueva con los límites del lenguaje.

Quisiera poner otra vez el ejemplo de Walsh, analizar el modo que tiene un gran escritor de contar una experiencia extrema y transmitir un acontecimiento imposible. Quisiera recordar el modo en que Walsh cuenta la muerte de su hija y escribe lo que se conoce como la “Carta a Vicky”, es decir la carta a María Victoria Walsh escrita en 1976, en plena dictadura militar.

Luego de reconstruir el momento preciso en que por radio se entera de la muerte y el gesto que acompaña esa revelación (“Escuché tu nombre mal pronunciado, y tardé un segundo en asimilarlo. Maquinalmente empecé a santiguarme como cuando era chico”), escribe: “Anoche tuve una pesadilla torrencial en la que había una columna de fuego, poderosa, pero contenida en sus límites que brotaba de alguna profundidad”. Una pesadilla casi sin contenido, condensada en una atroz imagen abstracta.

Y después escribe: “Hoy en el tren un hombre decía *Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año*”. Y concluye Walsh: “Habla por él pero también por mí”. Me parece que ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que habla de su dolor, un desconocido en un tren, un desconocido que está ahí, que dice “Sufro, quisiera despertarme dentro de un año”, ese desplazamiento, casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, es una metáfora del modo en que se muestra y se hace ver la experiencia del límite, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor.

Walsh realiza un pequeñísimo movimiento para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Un desplazamiento, entonces, y ahí está todo, el dolor, la compasión, una lección de estilo. Un movimiento pronominal, casi una forma narrativa de la hipálage, un intercambio que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir.

El mismo desplazamiento utiliza Walsh en la carta donde reconstruye las circunstancias en las que muere Vicky, “Carta a mis amigos” (escrita unos días después). Reconstruye la emboscada que sufre su hija en una casa del centro de la ciudad, el cerco, la resistencia, el combate, los militares que rodean la casa. Y para narrar lo que ha sucedido, otra vez le da la voz a otro. Dice: “Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un conscripto”. Y transcribe el relato del que estaba ahí sitiando el lugar: “El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba. Nos llamó la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía”. La risa está ahí, narrada por otro, la extrema juventud, el asombro, todo se condensa. La impersonalidad del relato y la admiración de sus propios enemigos, refuerzan el heroísmo de la escena. Los que van a matarla son los primeros que reconocen su valor, según la mejor tradición de la épica. Al mismo tiempo el testigo certifica la verdad y permite que el que escribe vea la escena y pueda narrarla, como si fuera otro. Igual que en el caso del hombre en el tren, acá también hace un desplazamiento y le da la voz a otro que condensa lo que quiere decir y entonces es el soldado el que cuenta. Ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido, ese desplazamiento, este cambio en la enunciación, funciona como un condensador de la experiencia.

Quizá ese soldado nunca existió, como quizá nunca existió ese hombre en el tren, no es eso lo que importa, sino la visión que se produce, lo que importa es que están ahí para poder narrar la experiencia. Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir.

Es algo que el propio Walsh había hecho muchos años antes, cuando trataba de contar el modo en que él mismo había sido arrastrado por la historia. Ustedes recuerdan, en el prólogo de 1968 a la tercera edición de *Operación Masacre* Walsh narra una escena inicial, narra digamos la escena original, el origen, una escena que condensa la entrada de la historia y de la política en su vida.

Walsh está en un bar en La Plata, un bar al que va siempre a hablar de literatura y a jugar al ajedrez y una noche de enero del 56 se oye un tiroteo, hay corridas, un grupo de peronistas y de militares rebeldes asalta al comando de la segunda división, es el comienzo de la fracasada revolución de Valle que va a concluir en la represión clandestina y en los fusilamientos de José León Suárez. Y esa noche Walsh sale del bar, corre por las calles arboladas y por fin se refugia en su casa que está cerca del lugar de los enfrentamientos.

Y entonces narra. “Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: Viva la patria, sino que dijo: No me dejen solo, hijos de puta”.

Una lección de historia. Otra vez un desplazamiento que condensa un sentido múltiple en una sola escena y en una voz. Este otro conscripto que está ahí aterrado, que está por morir, es el que condensa la verdad de la historia. Un desplazamiento hacia el otro, un movimiento ficcional, diría yo, hacia una escena que condensa y cristaliza una red múltiple de sentido. Así se trasmite la experiencia, es algo que está mucho más allá de la simple información. Esa capacidad natural que tenía Walsh para fijar una escena en la que se oye y se condensa la experiencia pura. Un movimiento que es interno al relato, una elipsis podríamos decir, que desplaza hacia el otro la narración de la verdad.

Me parece que la segunda de las propuestas que estamos discutiendo podría ser esta idea de desplazamiento y de distancia, el estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia con respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizás, de otro modo no se puede decir. Un lugar de cruce, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir.

Podríamos hablar de extrañamiento, de *ostranenié*, de efecto de distanciamiento. Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner a otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él

a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismo. Ese concripto que vio morir a su hija y le cuenta cómo fue. Ese desconocido, ese hombre que ya es inolvidable, en el tren, que dice algo que encarna su propio dolor, el otro soldado, el que muere solo, insultando.

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla.

Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una segunda propuesta. La propuesta que yo llamaría, entonces, el desplazamiento, la distancia. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro.

León Rozitchner

MI BUENOS AIRES QUERIDA

Prólogo

Este libro bifronte, que acerca dos trabajos breves, es la expresión de un acto de amistad del cual íntimamente me complazco. Mucho de cuanto puede ser dicho sobre las conversaciones amistosas ya lo dijo Ricardo (pensando que usted, lector, comenzó por leer su prólogo). Estas dos caras en un mismo libro, contrapuestas, escenifican esas charlas —banales o serias, poco importa— que forman el tejido de la amistad: cada uno dice lo suyo en el anverso del otro que a su manera lo refleja y le devuelve su decir con un plus agregado. Pero también, a veces, para repetir lo que él ya dijo como si fuera propio. Es lo que quizás pase en este prólogo.

Es un gesto, el nuestro, que en este libro sólo adquiere el *corpus* de la palabra impresa y pone de relieve, como ausencia, lo que nosotros sabemos que la conversación le agrega: la presencia corporal del amigo que le da ese espesor que la escritura por sí misma no tiene. La escritura deja al desnudo esa carencia que la imaginación llena. Cuando “conversamos” con los libros suplimos eso que nos pasa con las personas: para personalizarlas y encarnarlas les prestamos caras. No es lo mismo hacerlo con un texto de Heidegger o uno de Espinoza: me gusta más el cuerpo de palabras del segundo y no del primero. Me hubiera gustado charlar cara a cara con esa que dibujan los textos del judío de Amsterdam, y no con la dureza de aquella que, aunque sea sólo por poco tiempo, fue nazi. Y hay también *corpus* de textos vacíos a los que hasta les falta el relieve corpóreo: tienen cara de nada.

Así en todo libro, y no sólo en éste, habría al comienzo dos caras: la propia del que lee y la otra, esa que le presta al *corpus* del texto

leído. Necesitamos darles una existencia imaginaria a las caras y a los cuerpos de los escritores: creamos tantos rostros como libros leemos. Ese vértigo de caras que se multiplican, quizás sea el espejo que abre el infinito de miradas que todo escritor anhela cuando escribe. Hay como una reverberancia de los cuerpos amigos en el *corpus* de los libros que quizás presuponga, cuando se los lee, ese amanecer primero de la amistad confidente. De allí que la felicidad más plena sea aquella que hace coincidir la presencia real del autor con sus libros. Por ejemplo, siendo amigo de Ricardo.

Ningún libro puede colmar esa distancia que su lectura plantea y que la conversación entre amigos acorta, y lo hace no sólo por las palabras sino también por la corporeidad del otro que nos habla. La realidad de su presencia hace que el soliloquio en el que hablamos, como se dice, con nosotros mismos, adquiera una realidad que viene dada por esa textura sensible que su cuerpo vivo de palabras nos presta. Secretos de la piel o de los ojos que traslucen una prolongación inesperada y sorprendente de sus propias vibraciones: un rictus, una mirada, un modo de decir que el gesto define y le da su acabado a las palabras que debemos encarnar como nuestras.

En realidad, si la conversación es una modalidad incipiente de la literatura, también es no sólo una apertura hacia la praxis sino el lugar, como dice Ricardo, de una praxis en sí misma, donde la política se encarna y se materializa: allí donde los cuerpos se ponen en sintonía. Y es política porque es el sostén de una resistencia y a veces, recordamos, de una resistencia alucinada.

Pese a las diferencias y a los acuerdos parecería por momentos que las palabras que se intercambian sólo fueran el eco que emerge sobre el fondo de un silencio que la palabra dicha al mismo tiempo esconde, como pudorosa de un intercambio recíproco y cómplice. Esta complicidad no la tenemos con el libro donde el autor ambiciona participar lo más suyo con miles de lectores. Todo libro es una relación impúdica que se ofrece a la mirada de todos, de muchos, de cualquiera. En cambio la conversación entre amigos es una compleja y extraña ceremonia reservada que cada vez se renueva y necesita de esa reserva para que lo sea. La palabra amistosa es cuerpo hecho

palabras y, por una inesperada conjunción que sólo quizás alguna vez entreabrió su misterio, sabemos que el decir del otro abre un lugar sensible nuevo en nuestro propio cuerpo, y tratamos de atrapar con él un sentido que sólo “en confianza” soportamos que aparezca.

Pero quizás la amistad sólo sea lo que resta como no dicho después de decir todo esto.

L. R

Mi Buenos Aires querida

¿Teorizar la ciudad, nos piden? Al pensar la ciudad el círculo del conocimiento distanciado se cierra: si queremos comprenderla debemos volver a meternos en ella. Porque la ciudad es un objeto cuyo contenido incluye, en su ser objeto, a todos los sujetos que la constituyen. Lo particular y lo universal se confunden en nosotros mismos.

Tenemos que partir de la propia experiencia —lo más subjetivo en lo más objetivo— para entender algo de lo que llaman “su esencia”: nosotros somos aquello sin lo cual la ciudad no sería. Lo general y la descripción externa es sólo un punto de partida: más pobre y más breve, por insignificante. La expresión más simple y más abarcativa sería, mirando de afuera, considerar a la ciudad como la unidad de lo múltiple o lo múltiple en lo uno. Pero lo más abstracto nos dice muy poco. Depende de quién vea a la ciudad para poder mostrarla. Sólo al vivirla dibujando su cara, sus rasgos, añadiendo otros signos en la lisura de la ciudad-objeto que la arquitectura dibuja, podremos animarla. Ciudad indiferente la ciudad teórica: por las historias se torna habitable. Hay que despertar los fantasmas que duermen en sus calles.

Aproximaciones

No vamos a hablar de la arquitectura que construye edificios o plazas: el objeto del arquitecto aquí no interesa. Sólo se hace visible

cuando la vivimos. Partimos del llano donde los habitantes residen, desde que nacemos hasta que morimos: “la ciudad en que vivo, pero en la que no nací y en la que no quiero morir”, como escribía Martínez Estrada. Presupuesto negativo para poder hablar de ella. Amor contrariado el del ciudadano que querría amarla y se ve defraudado: amores que matan los de algunas ciudades. Vive sin haber nacido en ella, quiere morir fuera de ella: ¿por qué habitamos entonces en este lugar que no está en nuestro origen ni lo queremos para nuestro término? Paradoja y enigma de la ciudad —elegida y repudiada— como residencia. También nosotros nos fuimos a Europa buscando el origen fuera de la propia, pero volvimos cuando descubrimos que nuestro origen está en una cualquiera: también en esta Buenos Aires a la cual mis abuelos y mis padres vinieron, huyendo de Rusia y de los cosacos, buscando refugio. Ciudad de inmigrantes.

Un sistema de producción económico y político, como se decía antes, es un sistema productor de ciudades, pero también de sujetos, es decir de hombres en quienes quedará incorporado el contenido más rico, denso y complejo, que la abstracción política y racional excluyen. Nuestros “revolucionarios”, para hacer política, deberían abandonar la *pólis* antigua que les presta ideas fijas sobre su modo de gobierno para transformar la palabra griega en ciudad porteña. La izquierda, de la que decíamos antes que no tenía sujeto, podría también decirse que no tenía ciudad, (como se dice de alguien que “no tiene calle”). En la ciudad se pone al desnudo el poder activo o vencido de sus habitantes. La lucha de clases es lucha de barrios y casas.

Leonardo da Vinci ya lo sabía. En su plano-proyecto para Florencia dibujaba a la ciudad con veredas distintas: una para la plebe y otra para la nobleza. La nuestra ya no necesita tantas distinciones: cada uno sabe caminar la suya.

Pensemos

A nuestra ciudad la pensamos como una figura humana, antropomórfica, pero eso no es cierto. La ciudad no es como el cuerpo del

Estado que tiene el monarca, ese que figura en la portada del *Leviatán* de Hobbes; allí aparece, dibujado a pluma, un cuerpo de rey con la Ley y la Espada, pero un cuerpo hecho de millones de hombres diminutos que llenan saciando su forma vacía. La ciudad está hecha de una materia diferente a la del cuerpo humano, y sin embargo es antropomorfa de otra manera. Artefacto extraño de relojería que funciona a la hora ritmando los actos como un corazón externo que regula el que cada uno lleva dentro de su pecho.

La ciudad es un invento extraño: está llena también de hombres, más bien de uno mismo. Cuerpos sobre cuerpos que se deshacen y que se suplantán: en la Reina del Plata sólo quedan restos mustios de la gran Aldea, signos ilegibles. Cuerpo expandido que, para reproducirse, consume y devora al cuerpo que lo había engendrado. Pero su cuerpo está hecho de casas, palacios, calles y plazas que los arquitectos levantan trayendo los planos de órganos construidos e inventados en otras regiones y que nos trasplantan. Y cuando hay dinero la hacen más esbelta.

La ciudad es una máquina que contraría al campo verde y se le contrapone: es una prótesis contranatura que ya hemos adoptado como cuerpo propio. La materia múltiple y variada con que se la construye inventa y encierra espacios nuevos que se independizan del cielo estrellado o soleado. Son moles enormes que aplastan al hombre como habitantes de una caverna que ellos no hicieron: un poder sobrehumano se yergue y se impone. En verdad todos, como Martí decía de los yanquis, residimos en las entrañas del monstruo. Y no nos damos cuenta, aunque nos devore.

Pero el cuerpo más extenso y más mersa de nuestra urbe está hecho de casas levantadas por los constructores y maestros de obra, *ingegneri* italianos: las casas “chorizo” de un país ganadero. O los pobres remedos de las villas de lata y cartones. Los arquitectos son los traductores o más bien quienes trasplantan un mismo discurso de piedra y argamasa creados en los centros de la cultura ajena, y a los que dan vida en tierras extrañas (como las iglesias medievales que los norteamericanos se llevan piedra a piedra para darse el lujo de comprarlo todo: hasta el pasado que pertenece a otros.) La ciudad recrea una historia

cuya última entrega se piensa como eterna, cuando en realidad lleva el germen mortífero de su destrucción futura.